



HAL
open science

**“ L’AUTEUR! L’AUTEUR! ” OU QUAND L’AUTEUR
SE DONNE EN SPECTACLE: RITES DE
RECONNAISSANCE, ÉVOLUTION DU RAPPORT
DE FORCE ET DÉFINITION DU FAIT THÉÂTRAL
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII E SIÈCLE**

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. “ L’AUTEUR! L’AUTEUR! ” OU QUAND L’AUTEUR SE DONNE EN SPECTACLE: RITES DE RECONNAISSANCE, ÉVOLUTION DU RAPPORT DE FORCE ET DÉFINITION DU FAIT THÉÂTRAL DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII E SIÈCLE. Nicholas Dion, Guillemette Marot-Mercier. Diversité et modernité du théâtre du XVIIIe siècle, Hermann, pp.41-60, 2014. hal-03313197

HAL Id: hal-03313197

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03313197>

Submitted on 3 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.

« L'AUTEUR ! L'AUTEUR ! »
OU QUAND L'AUTEUR SE DONNE EN SPECTACLE :
RITES DE RECONNAISSANCE, ÉVOLUTION DU RAPPORT DE
FORCE ET DÉFINITION DU FAIT THÉÂTRAL DANS LA SECONDE
MOITIÉ DU XVIII^E SIÈCLE

Sophie Marchand

Mon propos s'inscrit dans la lignée d'un certain nombre de recherches récentes qui se sont penchées sur la figure de l'auteur, au théâtre comme dans les autres genres, aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Un récent numéro de la revue *Orages*, que nous avons conçu, avec Jean-Christophe Igalens, interrogeait la figure de l'écrivain et les voies de sa reconnaissance entre Lumières et romantisme¹ ; un colloque de jeunes chercheurs franco-britanniques, à Paris également en 2009, examinait les voix/voies de l'auteur entre 1650 et 1850². Ces travaux, mais aussi ceux de Paul Bénichou, Jean-Claude Bonnet ou José Luis Diaz³ font apparaître le XVIII^e siècle comme un moment de transition essentiel. Le genre dramatique constitue un champ d'observation privilégié de cette évolution et fait l'objet d'études éminemment fécondes, tant en ce qui concerne la reconnaissance institutionnelle, juridique et financière des auteurs (on pense aux ouvrages décisifs de Jacques Boncompain et Gregory Brown⁴), que les stratégies individuelles de reconnaissance qui déterminent les carrières littéraires de certains dramaturges (étudiées notamment par Alain Viala, Georges Forestier ou, pour Lesage, par Christelle Bahier-Porte⁵). La question des relations entre auteurs et comédiens à l'occasion de l'incarnation scénique des œuvres est, elle aussi, fréquemment abordée, notamment dans les articles de *La Fabrique du spectacle : avant la mise en scène (1650-1880)*, publiés par Pierre

¹ *Orages*, 9 : *Devenir un « grand écrivain ». Métamorphoses de la reconnaissance entre Lumières et Romantisme*, J.-Ch. Igalens et S. Marchand (dir.), Atlande, mars 2010.

² Colloque de jeunes chercheurs « Les voix/les voies de l'auteur (1650-1850) », Université Paris-Sorbonne (en collaboration avec les universités d'Oxford et de Leeds, 15 et 16 mai 2009).

³ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, 1996. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998. Voir aussi le numéro de *Textuel* dirigé par José-Luis Diaz, *Images de l'écrivain* (n°22, 1989) et *Textuel*, n° 34 (*La Gloire*) et José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

⁴ Jacques Boncompain, *La Révolution des auteurs, 1773-1815*, Paris, Fayard, 2002. Gregory Brown, *A field of honor : writers, court culture and public theater in French literary life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia University Press, 2002.

⁵ Alain Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990. Georges Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006. Christelle Bahier-Porte, *La poésie d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Frantz et Mara Fazio⁶. L'intérêt pour la satire, les querelles ou pour le métathéâtre invite également à examiner les mises en scène de l'auteur dans les pièces elles-mêmes. Mais c'est à un autre type de pratique que je m'intéresserai, pratique qui naît au XVIII^e siècle et semble riche de significations et d'enjeux (au même titre que d'autres caractéristiques de la vie théâtrale qui ont suscité le débat au XVIII^e siècle et intéressé la critique et les historiens du théâtre - je pense à la présence de spectateurs sur la scène ou à la réflexion sur la pertinence de faire asseoir le public du parterre, dont les travaux de Jeffrey Ravel, Michèle Sajous d'Oria, Pierre Frantz ou de Renaud Bret-Vitoz ont, dans des perspectives différentes, montré l'importance⁷). Cette pratique, seul Henri Lagrave, à ma connaissance, y consacre quelques pages dans *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*⁸. Or, si elle donne matière à nombre d'anecdotes, elle me semble loin d'être anecdotique.

De quoi s'agit-il ? Innombrables sont les comptes rendus ou les historiettes qui rapportent comment, à l'issue d'une représentation, le public a « demandé l'auteur » et comment celui-ci s'est présenté sur scène, pour recevoir applaudissements ou quolibets. Cette pratique, qui crée, en marge du déploiement fictif, un autre espace de représentation théâtrale (non plus exclusivement artistique mais social) est abondamment commentée dans les journaux et les correspondances, qui pressentent que se joue, dans cette manie du public, quelque chose qui tient à la dignité même de la fonction d'homme de lettres ou de théâtre, une forme d'assimilation histrionique ambivalente, qui marque un tournant dans la conception du rôle de l'auteur et de ses rapports avec les agents du spectacle comme avec le public. Un certain nombre de textes à large diffusion (grâce auxquels s'élabore en grande partie la culture théâtrale de l'époque) entérine ainsi l'idée que l'auteur dramatique ne serait pas seulement un poète ou un être de plume, mais une personnalité publique, à ce titre soumis aux mêmes exigences, aux mêmes éloges mais aussi aux mêmes récriminations que les comédiens, de la part d'un public qui paie, juge et prétend se faire entendre et reconnaître.

Le fait d'appeler l'auteur sur scène marque une rupture frappante avec la manière dont le poète dramatique apparaissait jusqu'alors dans les anecdotes et participe d'un mouvement progressif de reconnaissance et de valorisation, qui, de manière révélatrice se cristallise autour de la figure de Voltaire.

L'auteur dramatique, à l'époque classique, dans les textes qui prennent en compte non pas le seul poème dramatique mais le théâtre comme pratique

⁶ P. Frantz et M. Fazio (dir.), *La Fabrique du théâtre : avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

⁷ Jeffrey Ravel, *The contested parterre : public theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999. Michèle Sajous d'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*, Paris, CNRS éditions, 2007. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998. Renaud Bret-Vitoz, *L'Espace et la scène*, Oxford, *Studies on Voltaire and the eighteenth-Century*, 2008, 11.

⁸ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

artistique et sociale, occupait une position aussi instable qu'inconfortable. Au théâtre, plus encore que dans les autres genres, la figure de l'auteur doit s'effacer, puisque la réussite du processus dramatique exige la dissolution de la voix auctoriale et que, dans l'incarnation scénique, se joue un transfert de responsabilité qui fait de l'acteur et des agents de la représentation des co-créateurs de l'œuvre. De plus, les pratiques commerciales et institutionnelles d'Ancien Régime déposaient les dramaturges de la propriété de leur œuvre au profit des théâtres et des imprimeurs. Nombreuses sont dès lors les anecdotes concernant des pièces du XVII^e ou du début du XVIII^e siècles qui relatent l'humiliation d'une figure auctoriale qui n'a pas à paraître. Lorsque, sous le prêtre-nom de Pader d'Assezan, Boyer obtient enfin, avec son *Agammemnon*, les suffrages du public, sa tentative pour se faire reconnaître comme l'auteur de la pièce renverse les applaudissements en sifflets⁹. La Fontaine, assistant à la première de son *Astrée*, entre en querelle avec les dames qui partagent sa loge parce qu'elles veulent à tout prix prendre la défense de l'auteur, sans reconnaître que c'est lui-même qui dénigre sa propre création¹⁰. Le même quiproquo ne tourne guère à la faveur de Pradon, lors de la première d'*Électre* : ayant, pour suivre le mouvement du public, sifflé incognito sa propre pièce, il est battu par un mousquetaire qui juge la tragédie belle¹¹. Toutes ces anecdotes disent l'absence de visibilité sociale de l'auteur, et lorsque ce dernier prétend se mettre en scène, il s'expose à de sérieuses déconvenues. Pierre de Morand, en 1738, monte ainsi sur le théâtre, pour justifier son *Esprit de divorce*. Mais

lorsqu'à la fin du spectacle Arlequin annonça *L'Esprit de divorce*, quelqu'un cria dans le parterre : avec les compliments de l'auteur. M. de Morand se crut insulté et, ne consultant que sa vivacité, il prit son chapeau et le jeta dans le parterre en disant : celui qui veut voir l'auteur n'a qu'à lui rapporter son chapeau. Sur quoi, quelqu'un dit assez plaisamment que *l'auteur ayant perdu la tête, n'avait plus besoin de chapeau*. Un exempt vint poliment arrêter notre poète et le conduisit chez feu M. Hérault, alors

⁹ *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et jusques à présent*, par M. de Beauchamps, 3 vol., Paris, Prault, 1735, t. II, p. 234.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 289.

¹¹ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 294 : « Pradon, à la première représentation de cette pièce, s'en alla le nez dans son manteau, avec un ami, se mêler dans la foule du parterre, afin de se dérober à la flatterie et d'apprendre lui-même, sans être connu ce que le public penserait de son ouvrage. Dès le premier acte, la pièce fut sifflée. Pradon, qui ne s'attendait qu'à des louanges et des acclamations, perdit d'abord contenance et frappait fortement du pied. Son ami, le voyant troublé, le prit par le bras et lui dit : « Monsieur, tenez bon contre les revers de la fortune, et si vous m'en croyez, sifflez hardiment comme les autres ». Pradon, revenu à lui-même, et trouvant ce conseil à son goût, prit son sifflet, et siffla des mieux. Un mousquetaire, l'ayant poussé rudement, lui dit en colère : « Pourquoi sifflez-vous, Monsieur ? La pièce est belle ; son auteur n'est pas un sot ; il fait figure et bruit à la Cour ». Pradon, un peu trop vif, repoussa le mousquetaire, et jura qu'il sifflerait jusqu'au bout. Le mousquetaire prend le chapeau et la perruque de Pradon, et les jette jusque sur le théâtre. Pradon donne un soufflet au mousquetaire ; et celui-ci, l'épée à la main, tire deux lignes en croix sur le visage de Pradon et veut le tuer. Enfin Pradon sifflé et battu pour l'amour de lui-même, gagne la porte et va se faire panser ».

lieutenant de police. [qui] lui défendit de se montrer à aucun spectacle pendant deux mois¹².

L'auteur ne figure généralement dans ces anecdotes qu'au titre de ridicule, ridicule que l'anecdote grave dans le marbre, comme dans le cas de l'Abbé Abeille, dont les *Annales dramatiques* affirment qu'« On ne saurait peut-être pas qu'il a fait des pièces de théâtre sans ce vers : *Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père ?* Auquel un plaisant du parterre répondit : *Ma foi ! S'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère* »¹³.

Tout cela change avec Voltaire. Les recueils d'anecdotes signalent unanimement que, le 20 février 1743, *Mérope* « fut reçue avec transport ; on fit à l'auteur un honneur inouï jusqu'alors. On demanda à le voir à la fin de la représentation ; il fut obligé de se montrer et sa présence redoubla encore les acclamations¹⁴ ». L'humiliation sanctionnant l'histriionisme des auteurs cède la place à une célébration, à un rite de reconnaissance qui ouvre explicitement l'espace du théâtre à la scène sociale. Il n'est pas indifférent que Voltaire offre l'occasion de ce renversement. D'abord parce qu'il forme l'origine de la constitution d'un mythe ou d'une sacralisation laïque inédite : celle du poète-philosophe, à cheval entre le champ social et le champ artistique. Ensuite, parce que, dès ses débuts, il n'a cessé de proclamer la dignité civique de l'homme de lettres. On raconte qu'

À la première représentation d'[*Edipe*], un jeune seigneur frappa sur l'épaule de l'auteur, la pièce finie, en lui disant : c'est à merveille, Voltaire. Le poète, enivré de son succès, trouva ce ton trop familier, et riposta : - je suis bien monsieur pour vous. Mais, reprit le seigneur, il y a une si grande différence entre vous et moi ! – la seule que j'y trouve, répondit fièrement l'auteur tragique, c'est que j'honore mon nom et que vous déshonorez le vôtre¹⁵.

Enfin parce que, plus que comme un homme de lettres, il apparaît comme un homme de théâtre, conscient de l'importance de la représentation et capable d'entretenir avec les comédiens une collaboration féconde¹⁶, tout autant que de

¹² *Ibid.*, t. I, p. 320-321. À propos de cette pièce, voir l'article de Jeffrey S. Ravel, « The Playwright v. his mother-in-law (1738) », *Ris, masques et tréteaux: Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*. Marie-Laure Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin (dir.), Presses Universitaires Laval, 2008, p. 273-287.

¹³ *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une Société de gens de Lettres, à Paris, chez Babault (l'un des auteurs), Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808, t. I, p. 54.

¹⁴ Mouhy, *Tablettes dramatiques*, Paris, Jorry, 1752, p. 158.

¹⁵ Cousin d'Avalon, *Voltaireiana, ou recueil choisi des bons mots, plaisanteries, sarcasmes, railleries et saillies de Voltaire, etc.*, précédé de la vie de ce philosophe et suivi d'une foule d'anecdotes inédites et peu connues, 4^e édition, Paris, Tiger, 1819, p. 200.

¹⁶ « Voltaire fut couronné par Brizard : dans le moment où ce dernier lui posait la couronne, le poète se retourna et lui dit : "Monsieur, vous me faites regretter la vie : vous m'avez fait voir dans votre rôle des beautés qu'en le faisant je n'avais pas aperçues". C'était le rôle de Brutus » (Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. II, p. 29). Voir aussi : « Rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire entendant la Clairon dans une de ses pièces : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? » (Diderot, *Paradoxe sur le comédie, Œuvres, t. IV : Esthétique-Théâtre*, édition L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1402).

reconnaître la valeur et la légitimité des jugements du public¹⁷. C'est ailleurs à cela qu'il attribue, en mars 1743, l'honneur qui lui a été fait lors de la première de *Mérope*¹⁸.

Cet événement n'est que le premier d'une série de rituels de célébration qui se poursuivront jusqu'après la mort du dramaturge et qui scandent la vie théâtrale parisienne, comme autant d'étapes d'une progressive reconnaissance de l'auteur¹⁹. Les hommages rendus à Voltaire s'apparentent à une véritable « apothéose du poète philosophe »²⁰, comme le montre son couronnement par les acteurs, en présence de son buste érigé sur un piédestal, lors de la sixième représentation d'*Irène*, en 1778. Pour la *Correspondance littéraire*, « le théâtre dans ce moment représentait parfaitement une place publique où l'on venait ériger un monument à la gloire du génie. [...] et, pour la première fois peut-être, on a vu l'opinion publique en France jouir avec éclat de tout son empire »²¹. L'exposition du buste de Voltaire, à la seconde représentation de la reprise de *Brutus* en 1790, réitère cette cérémonie, sur un mode commémoratif et explicitement politique²². Tous ces rituels ne sont pas créés pour Voltaire. Ils renvoient évidemment à des modèles antiques, et, dès 1773, De Rozoy historien de Toulouse avait été, dans cette même ville, appelé sur scène après sa tragédie de *Richard III* et couronné par les acteurs sous les applaudissements du public²³. Le cas Voltaire cristallise cependant un nouveau rapport de force, et un renversement du statut de l'auteur.

Ce rite de légitimation, en effet, va s'étendre à d'autres dramaturges et à d'autres scènes. Dès 1739 et *Dardanus*, Rameau, paraissant à l'amphithéâtre, s'était attiré des applaudissements qui l'avaient suivi jusque sur l'escalier²⁴, mais il n'avait pas paru sur scène, et c'est à Le Monnier que reviendra, en 1773,

¹⁷ Voir Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 359 : « Cette tragédie [*Fernand Cortez*] 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 ». Voir aussi, sur cette question, mon article sur « Voltaire et la pensée du public », à paraître dans *Voltaire homme de théâtre*, M. Poirson et Ch. Cave (dir.), Paris, Garnier.

¹⁸ Lettre du 4 avril 1743 à Jean Dumas d'Aiguebierre : « Que dites-vous d'une actrice qui fait pleurer le parterre pendant deux actes de suite ? le public a pris un peu le change, il a mis sur mon compte une partie du plaisir extrême que lui ont fait les acteurs et la séduction a été au point que je n'ai pu paraître à la comédie qu'on ne m'ait battu des mains » (Voltaire, *Correspondence and related documents*, D2744, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, t. VIII, p. 348).

¹⁹ Voir sur ce point mon article sur « l'auctorialité théâtrale à l'épreuve du spectacle » dans la *Revue Voltaire* 2012, numéro consacré à *Voltaire et les arts visuels*.

²⁰ Serpe, *Analyses et critiques des ouvrages de M. de Voltaire*, avec plusieurs anecdotes intéressantes et peu connues qui le concernent, depuis 1762 jusqu'à sa mort, arrivée en 1778, Kell, 1789, p. 193.

²¹ Grimm et al., *Correspondance Littéraire*, éd. M Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, 30 mars 1778, t. XII, p. 70-71.

²² *Ibid.*, novembre 1790, t. XVI, p. 115-117.

²³ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 133.

²⁴ *Ibid.*, t. I, p. 244.

l'honneur d'être « demandé par le public » après la première représentation de *L'Union de l'amour et des arts*, « chose qui ne s'était jamais vue à l'opéra » : « il parut environné de tous les acteurs qui formaient autour de lui une espèce de cortège, et reçut du parterre et des loges de nombreux applaudissements²⁵ ». L'hommage du public se fait très vite pressant. À la première de *Briséis* de Poinsinet de Sivry (1759), « Le public, transporté, demanda l'auteur, qui fut obligé de se montrer sur la scène », et accepta de paraître « avec modestie²⁶ ». En 1772, à la deuxième représentation des *Druïdes*, Le Blanc de Guillet, qui était resté chez lui, après avoir été hué lors de la première, mais qui, entre temps, avait retravaillé sa pièce, est demandé par le public enfin conquis « avec un tel acharnement qu'on fut obligé de l'aller chercher chez lui et de l'amener sur le théâtre²⁷ ». Cailhava d'Estandoux, qui, en septembre 1765, avait fait jouer son *Tuteur dupé* sans l'avoir annoncé (l'affiche promettait *Phèdre*) voit l'humilité de sa démarche récompensée par une reconnaissance théâtralisée du public, qui le force à « comparaitre en personne pour recevoir les applaudissements [...] du parterre²⁸ ». Même contraste, lors de la première d'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche, où le public demande l'auteur pendant plus de six minutes. Collé rapporte que

Bellecour était monté à sa loge ; il l'en fit descendre sans qu'il s'en aperçût. Ensuite Mlle Clairon le traîna sur le théâtre, où, sans savoir où il était et ce qu'il faisait, il fit une révérence de très mauvaise grâce au public qui redoubla ses applaudissements : les larmes m'en vinrent aux yeux. En se retirant, il s'évanouit encore sur les marches qui conduisent du théâtre au foyer, où on le transporta²⁹.

Parfois, le rituel s'apparente à un plébiscite politique, comme dans le cas du *Siège de Calais*, en 1765, où de Belloy est « forcé de paraître quatre fois sur le théâtre aux acclamations réitérées du parterre et des loges³⁰ » et où, lors d'une représentation gratuite donnée « au peuple de Paris », on crie à la fois « Vive le roi et M. de Belloy³¹ ». La Révolution accentuera le procédé : en 1791, au Théâtre de la Nation, Harny, auteur de *La Liberté conquise* reçoit, à l'issue de la représentation et à la demande expresse du public, la couronne civique³².

Tous ces récits sonnent comme autant d'actualisations d'un rituel dont les caractéristiques peuvent être ainsi résumées : soumission de l'auteur à une demande explicite du public, qui inscrit la comparution dans le cadre d'un protocole réglé de reconnaissance mutuelle ; instauration, en marge de la théâtralité fictionnelle et de la théâtralité sociale, d'un espace tiers de théâtralité, à mi-chemin des deux précédentes ; lien de cette pratique avec le succès –

²⁵ *Ibid.*, t. II, p. 255.

²⁶ *Ibid.*, t. I, p. 159.

²⁷ *Correspondance littéraire*, mars 1772, t. IX, p. 469-470.

²⁸ *Ibid.*, octobre 1765, t. VI, p. 383-384.

²⁹ Collé, *Journal et Mémoires*, nouvelle édition avec un introduction et des notes par H. Bonhomme, Genève, Slatkine reprints, 1967, t. II, p. 97.

³⁰ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 171.

³¹ *Ibid.*, t. II, p. 172).

³² *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, Supplément du 6 janvier 1791, Théâtre de la Nation, p. 70-71.

appeler l'auteur constitue, à l'origine, un rituel de légitimation. Le problème est que, très rapidement, ces caractéristiques vont se renverser, et le sens du rituel se modifier.

Dès 1765, on voit ainsi le processus se gripper. Clément et La Porte racontent qu'à la première représentation de *La Réconciliation villageoise*, de la Ribardière et Poinciset, sur une musique de Tarade, l'auteur de la musique « parut seul ; et de crainte qu'on ne le prit pour celui des paroles, il portait sous son bras toute la partition de la musique³³ ». Et, dans les *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Louis Charpentier constate que « ces acclamations, ces demandes d'auteurs, honneurs qu'on n'a pas faits aux Corneille, aux Racine, aux Molière, ne signifient plus rien, sont tombés dans le mépris³⁴ ». Signe que le procédé se trouve alors remis en cause non seulement par le public, qui se révèle susceptible d'en faire un usage détourné et parodique, mais par les auteurs eux-mêmes, qui n'y voient plus comme Voltaire un rite de célébration, mais une épreuve, foncièrement humiliante, de soumission aux diktats d'un public tyrannique.

C'est du clan même des auteurs, et significativement du côté des dramaturges-philosophes, que viennent les premières contestations d'une pratique qui tend à « histrioniser » l'auteur. La *Correspondance littéraire* remarque, en 1769 qu'

Autrefois, on demandait l'auteur d'un grand et bel ouvrage qui avait produit un effet éclatant, et cela arriva pour la première fois après la première représentation de *Mérope* ; les cris d'enthousiasme furent si forts que M. de Voltaire fut obligé de se montrer. Il parut dans la loge du roi, qui était remplie de personnes de sa connaissance³⁵ ; mais ce grand homme ne se laissa pas amener sur le théâtre par un comédien, comme nos auteurs ont fait depuis : ce n'est pas assurément ce qu'ils ont fait de plus convenable pour eux ; le parterre est parvenu à regarder cette cérémonie comme essentielle. Il s'arroge le droit de faire venir un homme, de recevoir sa révérence, et de le renvoyer avec quelques battements de mains ; aujourd'hui, pour satisfaire cette fantaisie et sa curiosité, il appelle jusqu'aux auteurs des pièces tombées³⁶.

Clément et La Porte renchérisent :

Il est bon d'avertir ceux qui, désormais, recevront cet honneur, que M. de Voltaire qui est le premier à qui on l'a accordé, s'était bien gardé de se montrer sur le théâtre, présenté par un acteur ; ce qui n'est pas trop décent selon nos mœurs. Il vint recevoir les acclamations du public dans une des premières loges³⁷.

L'auteur ne saurait se confondre avec les acteurs, et paraître sur le théâtre n'est toléré que chez les auteurs qui sont également comédiens. Collé pardonne ainsi à De Belloy : « il parut sur le théâtre, ce que je lui passe plutôt qu'à tout autre

³³ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 120.

³⁴ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre, où l'on traite des droits, des talents et des fautes des auteurs, des devoirs des comédiens, de ce que la société leur doit et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique*, Paris, Dufour, 1758, p. 145-146.

³⁵ Il demeure donc sur son propre terrain, ne s'aventurant pas dans l'espace de la représentation factice qu'est la scène. Son apparition n'est pas un simulacre.

³⁶ *Correspondance littéraire*, 15 avril 1769, t. VIII, p. 328.

³⁷ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 346-347.

homme de lettres, attendu qu'il a été ci-devant comédien à Pétersbourg³⁸ ». C'est aussi cette double fonction qui explique la bonne grâce avec laquelle Monvel se prête au jeu lors de la première de *L'Amant bourru* :

Après la pièce, l'auteur a été demandé avec transport, ainsi que le sieur Molé qui a rendu le rôle principal [...]. Pendant qu'ils recevaient tous les deux les applaudissements les plus vifs, Monvel, par un excès de reconnaissance, malgré la présence de la reine et de la famille royale, a sauté au cou de son camarade et les applaudissements ont redoublé³⁹.

Cette théâtralité seconde, qui place sur le même plan l'auteur et les agents du spectacle, et met les premiers comme les seconds au service et aux ordres du public, semble difficilement compatible avec le magistère moral et politique que les auteurs entendent désormais exercer. Clément et La Porte notent que

les auteurs commencent aujourd'hui à s'affranchir de cette espèce de servitude, et ils font bien. [...] L'auteur d'une pièce nouvelle anglaise aux cris impératifs et redoublés des Communes du théâtre, parut et leur fit ce compliment : « Messieurs, je vous remercie de l'honneur que vous m'avez fait en accueillant mes faibles essais ; mais, par reconnaissance, vous auriez bien dû m'épargner la peine de me donner en spectacle, d'autant plus qu'il y a quelque différence entre l'ouvrage et l'auteur. La destination de l'un pourrait être de vous amuser quelque temps ; mais je n'ai jamais pensé que ce dût être celle de l'autre⁴⁰.

Cette méfiance nouvelle sanctionne une dégradation du rituel, liée à la fois à sa généralisation, et donc à l'affaiblissement de sa valeur légitimante, et à son détournement : autrefois récompense du plaisir esthétique, le procédé ne représente plus désormais, aux yeux de ses détracteurs, qu'une occasion pour le public d'affirmer sa puissance et son rôle d'arbitre des destinées scéniques. La convocation de l'auteur, par son évolution, traduit une tension du rapport de force qui fonde la séance théâtrale. En témoigne cette anecdote :

Aux marionnettes de la Foire Saint-Germain, Polichinelle s'entretenait avec son compère : « Eh bien ! lui dit celui-ci, vas-tu nous donner quelque pièce nouvelle ? Si elle est nouvelle, elle ne vaudra pas grand chose, répond Polichinelle, tu sais que je suis épuisé. Bon ! tu es inépuisable, répond l'autre, donne toujours. Tu le veux donc ? Je le veux bien aussi, ajoute Polichinelle, et je t'avouerai que j'en mourais d'envie. Mais ... tous mes amis sont-ils là-bas ? » Alors, déboutonnant sa culotte et faisant sa révérence *a posteriori* il lâche une pétarade au parterre ; et tout de suite on entend crier : l'auteur ! l'auteur ! l'auteur⁴¹.

Et Collé d'en conclure : « si cette polissonnerie pouvait dégoûter messieurs les auteurs de se faire demander, Polichinelle leur aurait été bon à quelque chose, et les corrigerait de ce ridicule⁴² ». Certains refusent effectivement de se soumettre, comme La Harpe, qui fait jouer *Pharamond* anonymement et laisse le public le réclamer en vain⁴³ ou Dorat qui, lors de la reprise de *Régulus* « ne jugea

³⁸ Collé, *op. cit.*, t. III, p. 9, février 1765.

³⁹ *Correspondance littéraire*, août 1777, t. XI, p. 507-508.

⁴⁰ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 547.

⁴¹ *Ibid.*, t. I, p. 548.

⁴² Collé, *op. cit.*, t. I, p. 126.

⁴³ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 57 : « M de La Harpe ne s'était point fait connaître pour l'auteur de cette tragédie, et l'on ignorait absolument de qui elle était. À l'annonce, le parterre applaudit et demanda l'auteur... L'auteur !... L'acteur qui faisait l'annonce répondit que l'auteur

pas à propos de se montrer au parterre qui, à force de s'être habitué à faire paraître devant lui les auteurs dramatiques, a perdu tout le mérite de ses applaudissements⁴⁴ ».

Le rituel de célébration vire, en effet, bien souvent à l'expérience d'humiliation pour des auteurs sadisés par un public qui les appelle non plus pour les applaudir mais pour les siffler ou se moquer d'eux. Sedaine en fait l'amère expérience avec *Le Mort marié* (1771) :

Après avoir sifflé la pièce outrageusement d'un bout à l'autre, à l'exception de quelques morceaux de musique vivement applaudis, lorsqu'on a vu paraître l'âne dans le ballet des Jardiniers, on s'est mis à crier *l'auteur ! l'auteur !* et la salle a retenti des huées les plus indécentes.

« Voilà donc, conclut la *Correspondance littéraire*, la reconnaissance du public pour un talent dont tant de productions plus heureuses font tous les jours les charmes et les délices ! Et c'est à ce public que l'on sacrifie et son bonheur et son repos ! Après cela, Messieurs les philosophes, plaignez-vous de l'ingratitude des rois et des belles !⁴⁵ » Récupération carnavalesque du procédé ou tentative - pour reprendre les analyses de Mercier sur le public - de « s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs⁴⁶ » ? Ce qui est sûr, c'est qu'au sein du public, sur le petit théâtre des anecdotes, se déploie une dramaturgie de détournement du rituel, dont l'étude du cas de Poinsinet révèle l'inventivité et la cruauté.

Le pauvre auteur prêtait certes, par sa prétention, le flanc à ce type de satire : on raconte qu'

À la première représentation de *Tom Jones*, il y avait dans le parterre deux hommes, dont l'un disait à l'autre : *couperai-je ? couperai-je ?* Ce propos les rendit suspects ; on les arrêta et ils allaient être traités comme des voleurs. « Quel mal avons-nous fait ? s'écria l'un d'eux, nous sommes tailleurs et c'est moi qui ai l'honneur d'habiller M. Poinsinet, l'auteur de la pièce nouvelle. Comme je dois lui fournir un habit pour paraître devant le public qui ne manquera pas de le demander à la seconde représentation, et que je connais peu le mérite des ouvrages de théâtre, j'ai emmené avec moi mon premier garçon, [...] et je lui demandais de temps en temps s'il me conseillait d'aller couper l'habit en question, qui devait m'être payé sur le produit des représentations de cette comédie⁴⁷.

n'était point à la comédie. On lui demanda alors le nom de l'auteur. Il répondit qu'aucun des comédiens ne savait son nom, et qu'il n'était point connu. Sur cette dernière réponse, en contradiction avec la première, le parterre continua encore, mais mollement, à demander l'auteur. Une femme comme il faut, jeune, assez jolie, et placée dans l'orchestre, impatientée de ce que l'on ne demandait pas l'auteur avec plus de vivacité, se retourna du côté du parterre, et dit assez haut : "Si j'avais l'honneur d'être le parterre, je ne cesserais point de crier que l'auteur n'eût paru". Cette saillie fit recommencer les cris de ceux qui étaient à portée de l'entendre ; elle n'eut cependant pas la satisfaction qu'elle désirait ».

⁴⁴ *Ibid.*, t. II, p. 123 : « Ce qui était autrefois une distinction honorable, est devenu une espèce de corvée dont ces mêmes auteurs cherchent à se dispenser ».

⁴⁵ *Correspondance littéraire*, février 1777, t. XI, p. 428.

⁴⁶ Mercier, *Tableau de Paris*, édition de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. 840 « L'auteur ! L'auteur ! », t. II, p. 1134.

⁴⁷ Cousin d'Avallon, *Comédiana*, Paris, Marchand, 1801, p. 86.

Si l'on s'en fie aux anecdotes concernant les pièces antérieures de l'auteur, il n'était pas nécessaire de couper. Témoin, celle-ci à propos du *Sorcier* (1764) :

On raconte au sujet de cette pièce une autre anecdote ; on dit qu'un des spectateurs, montrant trop d'empressement pour voir celui à qui il était redevable du plaisir qu'il venait d'éprouver avait été prévenu plusieurs fois de modérer ses transports par la sentinelle, qui n'imaginait pas qu'on pût demander l'auteur, si ce n'était pour s'en moquer. L'enthousiaste, continuant à donner des marques de son impatience, fut pris pour un cabaleur et comme tel arrêté : il avait beau protester qu'il était de bonne foi ; il allait être conduit en prison lorsqu'il dit qu'il se consolait de sa disgrâce s'il avait vu Philidor. « Quoi, reprit le sergent du poste, c'est l'auteur de la musique que vous demandez ? Assurément. Oh ! Je vois bien que monsieur n'avait point envie de se moquer, reprit le sergent : qu'on le relâche⁴⁸.

Pour Clément et La Porte, cette pièce

mérita à Poinciset les mêmes honneurs que la tragédie de *Mérope* avait valu à M. de Voltaire. L'un et l'autre eurent l'honneur de paraître les premiers, l'un sur la scène française, l'autre sur le théâtre italien. Il est vrai que lorsque Poinciset se présenta, on entendit une voix du parterre qui cria *l'autre, l'autre* ; on voulait parler de l'auteur de la musique, qui vint prendre la place de celui des paroles et Poinciset ne jouit qu'un moment de l'éclat de sa gloire⁴⁹.

L'humiliation avait atteint son comble en 1763, le lendemain de la chute de *La Bagarre* du même Poinciset :

on fit paraître sur le théâtre de la Foire, un âne dont on vantait la gentillesse et surtout la netteté. Au milieu de ces éloges, l'animal fit quelques malpropretés et aussitôt toute la salle retentit de ces mots : point si net, point si net⁵⁰.

Le public, dans ce cas, a su se faire justice d'un auteur qu'il jugeait médiocre.

Autres victimes privilégiées de ce détournement du rituel : les auteurs femmes, particulièrement pendant la Révolution. En même temps que la médiocrité proclamée de leurs pièces, la moquerie sanctionne ici une forme d'histrionisme particulièrement scandaleux chez une représentante du beau sexe. Auteur d'une *Bayadère* en 1795, Mlle Candaille, dramaturge et actrice, se trouve encore exposée en tant que femme :

Jamais ouvrage ne reçut un accueil aussi épouvantable ; [...] La triste Bayadère, appuyée négligemment contre une coulisse, ne laissait pas échapper un vers qui ne fût accueilli par une triple bordée d'instruments aigus. C'était Mlle Candaille qui en jouait le rôle ; des malins avaient répandu, dans la salle, qu'elle en était l'auteur infortunée, et le public n'en douta bientôt plus, en entendant les louanges fades sur sa beauté, sur ses grâces, sur ses talents qu'elle avait eu soin de mettre dans la bouche de ses interlocuteurs. [...] l'on juge combien dut souffrir son amour-propre de femme, d'actrice et d'auteur⁵¹.

Des anecdotes comparables circulent à propos d'Olympe de Gouges : à la première de *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* (1793),

les [...] spectateurs indignés ont demandé à grands cris l'auteur pour en faire justice. Mme Candaille s'avancit pour répondre lorsque la citoyenne de Gouges, placée dans une petite loge en bas s'est écriée : c'est moi, citoyens, qui suis l'auteur,

⁴⁸ *Annales dramatiques*, t. VIII, p. 380.

⁴⁹ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 188.

⁵⁰ *Ibid.*, t. II, p. 320.

⁵¹ *Annales dramatiques*, t. I, p. 490-491.

mais vous n'avez pu juger ma pièce, les acteurs ne vous en ont donné qu'une très mauvaise répétition. Mme Candaille a répondu avec beaucoup de modestie qu'une autre fois ses camarades et elle redoubleraient d'efforts pour ne pas mériter de semblables reproches de la part de l'auteur : Non, non vous avez bien joué, c'est la pièce qui ne vaut rien, a crié le public ; et puis il a salué la citoyenne Olympe du plus grand bruit de sifflets qui ait jamais fait retentir aucun théâtre ; il l'a poursuivie dans les corridors en l'accablant de sarcasmes et d'épithètes que notre liberté peut seule se permettre contre une femme⁵².

Ce qui se fait ou se défait, dans le rituel ou son détournement parodique, c'est l'alliance des différentes instances en jeu dans le protocole théâtral : auteur, acteurs et public, et la lutte de chacun pour l'espace de représentation symbolique que constitue chaque séance. Les variations du rituel illustrent les contours mouvants de ce rapport de force. À ce titre, la précision apportée par Étienne et Martainville à l'anecdote précédente, s'avère éminemment significative :

Le sort de la pièce fut décidé à la seconde représentation : le parterre ne voulut point qu'elle fût achevée et, pour dissiper l'ennui qu'elle leur avait inspiré, la plupart des spectateurs s'élançèrent sur le théâtre et dansèrent la carmagnole autour de l'arbre de la liberté, tandis que les autres faisaient chorus dans la salle⁵³.

Une cérémonie civique, en lieu et place de l'histrionisme auctorial. En convoquant l'auteur, ou en le révoquant, c'est bien le public qui se met en scène⁵⁴, dans un déplacement de la théâtralité et de la fonction de la cérémonie dramatique.

Sous l'anecdote, se révèle ainsi quelque chose d'essentiel : en même temps que la série de ces comparutions de l'auteur devant le public esquisse un panthéon des dramaturges mi-sérieux mi-burlesque, elle dessine l'évolution d'un rapport de force qui, de manière de plus en plus explicite au XVIII^e siècle, fonde l'événement théâtral et lui donne sens. Envisager le phénomène théâtral du point de vue de ce type de pratique, être à l'écoute de sources excentriques comme les anecdotes, invite à déplacer le centre de gravité du protocole

⁵² *Correspondance littéraire*, février 1793, t. XVI, p. 186.

⁵³ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 66-67.

⁵⁴ De manière parfois abusive, comme dans l'anecdote suivante, qui fait apparaître sa tyrannie : « Le public, qui venait de siffler l'ouvrage, s'amusa à demander l'auteur avec une ironie qu'on pourrait appeler barbare : Desprez, emporté par un zèle peut-être indiscret, s'avança vivement sur le bord du théâtre, et dit : "citoyens, l'auteur est en ce moment dans la Vendée à combattre les ennemis de sa patrie". Le bruit empêcha d'entendre distinctement cette phrase, et une partie du public crut que Desprez avait dit : "à combattre les ennemis de sa pièce...". Soudain, le tumulte éclate ; on demande réparation : Desprez se retire ; des cris menaçants le rappellent : Baptiste cadet vient protester de l'innocence et du républicanisme de son camarade Desprez. On refuse de l'entendre ; on exige que Desprez vienne se disculper lui-même : il s'avance alors avec une contenance ferme, répète sa phrase telle que nous l'avons citée, et le public lui témoigne alors par ses applaudissements qu'il est content de sa justification. Quelques jeunes gens turbulents crièrent à genoux ! à genoux ! Ils oubliaient sans doute qu'un comédien, quand son rôle est fini est un citoyen libre, de qui on n'a pas le droit d'exiger une bassesse aussi humiliante. Desprez répondit à ces cris par une attitude calme et fière : les mutins voulurent insister, mais on les arrêta et chacun se retira paisiblement » (Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 115-116, à propos de *Hulla de Samarcande*).

dramatique de la fiction vers la cérémonie sociale, de la scène artistique vers la scène politique, et à repenser, comme l'ont fait les théoriciens de l'époque, la signification globale du théâtre.