

L'AUCTORIALITÉ THÉÂTRALE À L'ÉPREUVE DU SPECTACLE

Sophie Marchand

Université Paris-Sorbonne

Pensant et pratiquant le théâtre dans les termes exposés, dans ce volume, par Pierre Frantz et Renaud Bret-Vitoz¹, Voltaire se trouve naturellement au cœur d'une nouvelle conception de l'auteur de théâtre. Tous ses écrits de et sur le théâtre semblent ainsi habités par une réflexion sur le statut de dramaturge, ses devoirs, sa mission, mais aussi ses prérogatives et sa place dans un protocole dramatique envisagé non plus sur un plan strictement poétique, mais dans une perspective véritablement esthétique.

Voltaire milite pour une reconnaissance du théâtre comme art spectaculaire : le théâtre est fait pour être joué, et l'incarnation à la fois scénique et sociale que permet la représentation constitue la pierre de touche de la valeur d'une œuvre. C'est cette pensée de la scène comme épreuve discriminante qui l'amène, par exemple, lors de son absence de Paris, à supplier les d'Argental de faire représenter ses pièces : « ce qui m'est essentiel », écrit-il en 1767, « c'est de donner incessamment deux représentations [des *Scythes*] avec tous les changements [...]. C'est d'ailleurs le seul moyen de savoir à quoi m'en tenir »². Dès 1736, il écrivait à Mlle Quinault : « Je laisse entre vos mains [...] la destinée de *L'Enfant prodigue*. En vérité, je ne sais où j'en suis. Je ne conçois pas le goût du public. Il faut être sur les lieux pour bien juger, on ne peut voir de loin l'effet que font les choses »³. L'auteur se montre également attentif à la réception, et va jusqu'à épier les réactions du public : une anecdote le dépeint, à l'issue de la première représentation de *Sémiramis*, déguisé en prêtre irlandais pour surprendre, au Proclope, les propos des spectateurs, et tirant profit des reproches adressés à sa pièce⁴. Cette attention à la représentation et à la réception apparaît à l'époque

245

REVUE VOLTAIRE N° 12 • PUPS • 2012

¹ Voir, ici même, P. Frantz, « Le spectacle de la pensée. Notes sur la dramaturgie de Voltaire », p. 219-228, et R. Bret-Vitoz, « “Tout ce que l'œil peut embrasser sans peine” : la prééminence du visuel dans le théâtre de Voltaire », p. 229-243.

² Lettre à d'Argental du 27 avril 1767 (D14146).

³ Lettre à Jeanne-Françoise Quinault du 26 novembre 1736 (D1209).

⁴ E.-D. de Manne, *Galerie historique des comédiens français de la troupe de Voltaire*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Lyon, N. Scheuring, 1877, p. 6.

comme une singularité voltairienne. Le *Voltaireiana*, reprenant une anecdote mainte fois citée, note que « la seconde représentation de la tragédie d'*Oreste* fut donnée huit jours après la première. Voltaire avait employé cet espace de temps à y faire des corrections. Sur quoi Fontenelle dit : “M. de Voltaire est un homme bien singulier, il compose ses pièces pendant leur représentation” »⁵. Cette attitude pragmatique et cette modestie d’auteur lui attirent les sarcasmes de ses adversaires. Piron, à qui les comédiens venaient demander de modifier sa pièce *Fernand Cortès* en lui donnant « l’exemple de Voltaire, qui corrigeait ses pièces au gré du public », aurait répondu : « Cela est différent [...] Voltaire travaille en marqueterie et moi je jette en bronze »⁶. Dans la confrontation de ces deux attitudes se laisse deviner la spécificité de l’écriture théâtrale et la distance qui sépare le poète dramatique de l’homme de théâtre. Voltaire a beau, comme Piron, aimer les beaux vers, il n’en demeure pas moins conscient qu’au théâtre, le poème ne saurait représenter la forme parfaite et achevée de l’œuvre.

246 C’est pourquoi, inspiré par ailleurs par l’opéra et, dans une certaine mesure, par la dramaturgie shakespearienne, il milite pour un théâtre spectaculaire, à qui serait donnée la possibilité matérielle de devenir véritablement un art visuel. « Je sais bien », écrit-il, en 1760, dans l’épître dédicatoire de *Tancredè*, « que ce n’est pas un grand mérite de parler aux yeux ; mais j’ose être sûr que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d’un appareil convenable, et qu’il faut frapper l’âme et les yeux à la fois. Ce sera le partage des génies qui viendront après nous »⁷. Et il rend hommage, en 1767, dans la préface des *Scythes*, à Diderot, qui a su percevoir l’importance du spectacle : « Il a été en tout de l’avis de l’auteur de *Sémiramis* qui a toujours voulu qu’on animât la scène par un plus grand appareil, par plus de pittoresque, par des mouvements plus passionnés qu’elle ne semblait en comporter auparavant »⁸. Cette ambition impose la nécessité d’une réforme scénique. Voltaire, en effet, a fait l’expérience des limites de la scène française – limites pratiques, liées aux conditions matérielles de la représentation, mais aussi tenant aux mentalités et à la prégnance d’une conception classique du théâtre – qui ont souvent bridé ses élans spectaculaires. La *Correspondance littéraire* rappelle qu’*Oreste* fut sifflé à la première :

5 *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* [1801], quatrième édition considérablement augmentée par Cousin d’Avalon, Paris, Tiger, 1819, p. 296.

6 *Ibid.*, p. 198.

7 Épître dédicatoire de *Tancredè*, OCV, t. 49^B (2009), p. 129.

8 Préface des *Scythes*, M, t. 6, p. 269.

Dans le cinquième acte, on entendait du fond du tombeau d'Agamemnon les cris de Clytemnestre expirante implorant en vain la pitié de son fils ; et ces cris, au milieu d'une foule de jeunes gens dont le théâtre était alors embarrassé firent faire de grands éclats de rire au parterre. [...] L'auteur fut obligé de supprimer toute cette action du cinquième acte, de la mettre en récit, de gâter plusieurs beaux endroits de sa pièce ; et à la faveur de ces changements, elle eut huit ou dix représentations assez faibles⁹.

C'est à la suite d'expériences de ce type qu'il se lance dans un combat pour l'image scénique. Il collabore à la réforme du costume, en abandonnant, à l'occasion de la création de *L'Orphelin de la Chine*, en 1755, sa part d'auteur au profit des acteurs, pour leur permettre de se faire faire des habits conformes à la couleur locale de sa pièce¹⁰. Voltaire milite aussi pour la suppression des banquettes de scène, considérant que « l'endroit où l'on joue la comédie et les abus qui s'y sont glissés sont encore une cause de cette sécheresse qu'on peut reprocher à quelques-unes de nos pièces. Les bancs qui sont sur le théâtre destinés aux spectateurs rétrécissent la scène et rendent toute action presque impraticable. Ce défaut est cause que les décorations, tant recommandées par les Anciens, sont rarement convenables à la pièce »¹¹. Le 30 août 1748, il implore M. Berryer de Ravenoville, lieutenant de police, de veiller à ce que la représentation de *Sémiramis* ne soit pas perturbée par les spectateurs des banquettes¹². Si bien que, lorsqu'en 1759, ses vœux se voient exaucés par l'intervention du comte de Lauraguais, Voltaire peut donner libre cours à son imagination spectaculaire. « C'est à l'utile changement arrivé sur la scène française que nous sommes redevables de cette tragédie et du grand appareil qui la distingue. M. de Voltaire en traça le plan dès qu'il eut appris que le théâtre de Paris était changé et commençait à devenir un vrai spectacle », affirment Clément et La Porte à propos de *Tancredi*¹³.

Ces réformes scéniques ouvrent en effet la voie à une véritable collaboration entre l'auteur et les différents artistes agents de la représentation, condition indispensable, aux yeux de Voltaire, à la mise en œuvre d'un art de la convergence des signes qui forme le sublime du théâtre comme art visuel. C'est cette collaboration fructueuse, où les arts se subliment réciproquement, que Voltaire

9 *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, 15 juillet 1761, t. IV, p. 436.

10 *Ibid.*, 15 septembre 1755, t. III, p. 89.

11 *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, OCV, t. 5 (1998), p. 164-165.

12 Lettre à M. Berryer de Ravenoville du 30 août 1748 (D3737).

13 Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. II, p. 199.

salue dans certains éloges dithyrambiques qu'il adresse aux comédiens¹⁴. Des anecdotes circulent, rappelant que « 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” »¹⁵. Et Diderot lui prête ce mot : « 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 ?” »¹⁶. Dans son théâtre et la perpétuation scénique de celui-ci, Voltaire place ses espoirs de postérité, et les comédiens lui apparaissent dès lors comme de précieux adjuvants. C’est ce qu’il aurait dit à Bellecour, venu avec ses camarades, lui présenter les hommages de la Comédie-Française : « Je ne puis plus vivre désormais que pour vous et par vous »¹⁷. Plus que la plupart des dramaturges contemporains, Voltaire se montre conscient de ce que l’incarnation scénique ajoute au texte ; il reconnaît en l’acteur un co-créateur, qui insuffle au poème dramatique une part de son énergie. La représentation réussie témoigne d’une rencontre, d’une convergence¹⁸. La dépossession dont Voltaire fait alors l’expérience n’est pas la conséquence d’une rivalité entre différentes instances auctoriales à l’œuvre dans la représentation, mais la preuve qu’une forme d’accomplissement, qui tient du sublime, s’est produite sur scène.

Tous les comédiens n’ont cependant pas le talent de la Clairon ou de Lekain et, tout en reconnaissant le génie des interprètes, Voltaire refuse d’abdiquer

14 Voir « Épître à Daphné » (M, t. 10, p. 373) : « Vous récitez des vers plats et sans grâce, / Vous leur donnez la force et la douceur ; / D’un froid récit, vous réchauffez la glace ; / Les contresens deviennent des raisons. / Vous exprimez par vos sublimes sons / Par vos beaux yeux ce que l’auteur veut dire ; / Vous lui donnez tout ce qu’il croit avoir ; / Vous exercez un magique pouvoir / Qui fait aimer ce qu’on ne saurait lire. / On bat des mains, et l’auteur ébaubi / Se remercie et pense être applaudi » et « Épître à Mlle Gossin » (OCV, t. 8 [1988], p. 406-407) : « Zaire est ton ouvrage ; / Il est à toi puisque tu l’embellis ».

15 *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu’à la réunion générale*, par C. G. Étienne et A. Martainville, Paris, Barba, 1802, t. II, p. 29.

16 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, t. IV, p. 1402.

17 *Voltairiana*, *op. cit.*, p. 286.

18 Quelques exemples de poésie dramatique sublimée par les acteurs : « Avant Mlle Dumesnil, on ne croyait pas qu’il fût permis de courir sur la scène dans une tragédie. [...] Mlle Dumesnil osa rompre ces entraves bizarres. On la vit dans *Méropé* traverser rapidement la scène, voler au secours d’Égiste en s’écriant : “Arrête... C’est mon fils”. Auparavant, on ne soupçonnait point qu’une mère qui volait au secours de son fils dût rompre la mesure de ses pas » (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 549). Voir aussi : « On n’oubliera jamais le jeu terrible et animé du sieur Lekain, chargé du rôle d’Arzace, dans cette tragédie. Sortant du tombeau de Ninus, le bras nu et ensanglanté, les cheveux épars, au bruit du tonnerre, à la lueur des éclairs ; arrêté par la terreur à la porte ; luttant, pour ainsi dire, contre la foudre. Ce tableau, qui dure quelques minutes, et qui est de l’invention de l’acteur, fait toujours le plus grand effet » (*ibid.*, t. II, p. 163).

l'autorité qui, selon lui, va de pair avec l'auctorialité dramatique. Tout au long de sa carrière dramatique, il manifeste ainsi, et de manière quasi obsessionnelle, le souci de maîtriser la représentation. Sa posture de directeur d'acteurs s'appuie sur son expérience des théâtres de société, à Sceaux, chez la duchesse du Maine, mais aussi à Lunéville, où il fait jouer, en 1748, *La Femme qui a raison*, avec Mme du Châtelet dans le rôle-titre¹⁹ ; à Potsdam, encore, où une anecdote le montre fort mécontent des acteurs de *Rome sauvée* : « les soldats qui formaient la garde prétorienne connaissaient à fond les manœuvres militaires mais entendaient fort mal les évolutions du théâtre. Voltaire [s'écria] : "J'ai demandé des hommes et l'on m'envoie des Allemands" »²⁰ ; aux Délices ou à Ferney enfin, où il essaie la plupart de ses pièces, et joue lui-même certains rôles. De cette expérience concrète de la scène, de ces rôles multiples assumés dans la représentation, Voltaire tire le savoir et la légitimité nécessaires pour lui permettre de contrôler la mise en œuvre de ses pièces par les troupes professionnelles, en une époque où non seulement la fonction de metteur en scène n'existe pas encore, mais où il n'est pas non plus question de droits d'auteurs pour les dramaturges, et où la règle commune reste, pour ceux qui voient leurs œuvres transposées sur la scène, l'expérience d'une dépossession, voire d'une trahison. Voltaire renverse tout cela et entreprend de guider les comédiens en vue d'assurer le succès de l'image scénique. Une anecdote est, à cet égard, emblématique :

Le Kain d'après l'idée que Voltaire lui avait donné de Gengis-Kan dans *L'Orphelin de la Chine*, le joua en tigre et le joua tout de travers, ce qui n'empêcha pas qu'il eut beaucoup de succès ; car la multitude aime tout ce qui est outré, extravagant et gigantesque. Quelque temps après, il se rendit à Ferney et instruisit Voltaire de l'effet des premières représentations de *L'Orphelin de la Chine*. Le poète fut curieux de voir comment Le Kain jouait son rôle et l'invita à le réciter devant toute la compagnie. Le Kain, empressé de lui plaire, commence à débiter d'un ton d'énergumène les vers de Gengis-Kan, s'efforçant de mettre dans sa déclamation, toute *l'énergie tartarienne*, comme il le dit lui-même ; mais à peine Voltaire eut-il entendu quelques tirades, que l'indignation et la colère se peignirent dans ses traits ; plus l'acteur se démenait, plus l'auteur paraissait furieux. Enfin, n'y pouvant plus tenir : « arrêtez ! » s'écria Voltaire, « arrêtez... le malheureux, il me tue, il m'assassine ». On fit de vains efforts pour le calmer : c'était dans ce moment un vrai tigre ; il sortit plein de rage et courut s'enfermer dans son appartement. Qu'on juge de l'étonnement et de la consternation du

¹⁹ *Ibid.*, t. I, p. 353-354.

²⁰ *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres...*, par une Société de gens de Lettres, Paris, Babault (l'un des auteurs), Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808, t. VIII, p. 168. Voir aussi *Voltaireana, op. cit.*, p. 259.

pauvre Le Kain, accoutumé aux acclamations de la capitale : il ne songea plus qu'à partir, et cependant poussa la politesse jusqu'à faire demander à Voltaire un moment d'entretien. « Qu'il vienne, s'il veut », répondit l'implacable vieillard. Le Kain se présente en tremblant, témoigne ses regrets et paraît désirer recevoir des conseils. Ces derniers mots apaisent Voltaire, qui ne demandait pas mieux que d'en donner ; il prend son manuscrit et récite le rôle de Gengis-Kan à Le Kain pour lui donner une idée de la manière dont il devait être joué. Le comédien profita de cette leçon et, de retour à Paris, il la mit en pratique la première fois qu'il joua Gengis-Kan. Un de ses camarades, qui remarqua ce changement dans son jeu, dit malignement : « on voit bien qu'il revient de Ferney »²¹.

250

Tout se passe comme si Voltaire faisait corps avec sa création, celle-ci émanant du plus profond de son être et manifestant sa nature propre ou du moins la conception éminemment personnelle qu'il se fait du rôle. Aussi apparaît-il comme l'interprète le plus légitime et le plus convaincant de son propre théâtre, et peut-il se permettre une attitude dirigiste à l'égard des comédiens. Dans une lettre de 1760, il réaffirme ce principe avec fermeté : « Quelque mauvais que soit mon ouvrage, il m'appartient ; les comédiens doivent le réciter comme je l'ai fait, et non comme ils le veulent »²².

Une répartition nette des rôles et de la place dévolue à chacun des agents du spectacle se met alors en place, à l'initiative de l'auteur. En 1748, Voltaire procède à une mise au point auprès de La Noue, chargé du rôle d'Assur dans *Sémiramis* : « Il y a pourtant un point sur lequel j'aurais quelques représentations à vous faire. C'est sur l'idée où vous semblez être que le tragique doit être déclamé un peu uniment. [...] Mais je crois que dans les pièces de la nature de celle-ci la plus haute déclamation est la plus convenable »²³. En tant qu'auteur, et au nom d'un principe générique (la dignité du tragique), Voltaire ose entreprendre sur le terrain de l'acteur et tente d'imposer ses vues sur la déclamation. Reléguant La Noue au statut de simple technicien, il affirme fermement sa supériorité de créateur et de propriétaire moral de l'œuvre représentée. C'est à ce titre qu'il se sent autorisé à guider, mot à mot, accent par accent, la déclamation de ses

²¹ *Voltaireiana, op. cit.*, p. 129-130. Cette attitude est très fréquente chez Voltaire : voir notamment *ibid.*, p. 106-107 et 284-285 ; [Chaudon], *Mémoires pour servir à l'histoire de M. de Voltaire, dans lesquels on trouvera divers écrits de lui peu connus, sur ses différends avec J.-B. Rousseau et d'autres gens de lettres, un grand nombre d'anecdotes, et une notice critique de ses pièces de théâtre*, Amsterdam, s.n., 1785, t. II, p. 106 ; Gaston de Genonville, *Cent et une anecdotes sur Voltaire, avec des notes historiques, biographiques et littéraires*, Paris, Librairie Sandoz et Fischbacher, 1878, anecdote 65.

²² Lettre aux d'Argental du 17 novembre 1760 (D9413).

²³ Lettre à La Noue du 27 juillet 1748 (D3727).

vers, n'hésitant pas à annoter les rôles de ses comédiens, procéda qu'il tente de justifier auprès de Mlle Clairon en 1750²⁴. Il entend ainsi préserver ses œuvres de la tendance histrionique de certains agents du spectacle, qui feraient des images scéniques un usage maladroit et contreproductif.

Voltaire, en effet, a appris, à ses dépens quels pouvaient être les dangers d'une image non poétique. Les innovations scéniques osées lors de la première série des représentations d'*Adélaïde du Guesclin* en janvier 1734 (coup de canon, vision de Nemours blessé) ne suscitèrent que le rire, et Voltaire prit le parti de s'autocensurer pour assurer à sa pièce une survie scénique²⁵. Déjà, en 1724, le tableau tragique du cinquième acte de *Mariamne* avait suscité une intervention intempestive du public (le fameux « la reine boit ») qui avait contraint l'auteur à supprimer la scène²⁶. Il est des images qui, suscitant, chez les spectateurs, une forme de distanciation parodique, peuvent nuire à l'efficacité dramatique. Parfois aussi, c'est aux comédiens qu'incombe la responsabilité de ces échecs, comme dans l'anecdote suivante, où le recours à des images scéniques ne sert pas la fiction mais la vanité de l'interprète :

Au troisième acte de [*Sémiramis*], 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. [...] on fit une répétition générale. [...] 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'avisa de crier, du haut du ciel, à l'actrice : *le voulez-vous long ? – Comme celui de Mlle Dumesnil* répondit-elle²⁷.

Le spectacle doit demeurer sous la tutelle du poétique. À rebours d'un usage histrionique des images scéniques, Voltaire entend lier les ressources de l'appareil de la scène à la recherche d'un effet qui ne soit pas uniquement spectaculaire et il ne cesse, dans ses textes théoriques, de mettre en garde contre les abus du faste ostentatoire. Ainsi il distingue, dans la « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », deux types de décorations : « Au reste quand je parle

²⁴ Lettre à Mlle Clairon du 15 janvier 1750 (D4095).

²⁵ Voir Mouhy, *Tablettes dramatiques*, Paris, Jorry, 1752, p. 3 et Flaubert, *Le Théâtre de Voltaire*, éd. Th. Besterman, SVEC, n° 50-51, 1967, t. I, p. 83.

²⁶ « On prêta beaucoup d'attention pendant les trois premiers actes et dans une partie du quatrième ; mais le reste de la pièce ne fut pas exempt de ces tumultes si ordinaires depuis quelques années. Le cinquième acte fut le plus maltraité, quelques mauvais plaisants ou mal intentionnés ayant crié *La reine boit* dans le temps que *Mariamne* s'empoisonnait, on ne fut plus en état de rien entendre » (*Mercure de France*, mars 1724, t. VI, p. 146).

²⁷ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 163.

d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaires à la pièce et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux, quand on ne sait pas parler aux oreilles et à l'âme »²⁸. À l'époque de la représentation de *Tancrède*, il écrit à Lekain : « Je me flatte que vous n'êtes pas de l'avis de Mlle Clairon qui demande un échafaud ; cela n'est bon qu'à la Grève, ou sur le théâtre anglais ; la potence et des valets de bourreaux ne doivent point déshonorer la scène de Paris. [...] Mlle Clairon n'a certainement pas besoin de cet indigne secours pour toucher et pour attendrir tous les cœurs »²⁹. Et il revient sur le sujet dans sa préface des *Scythes* : « L'appareil, l'action, le pittoresque, font un grand effet sans doute ; mais ne mettons jamais le bizarre et le gigantesque à la place de la nature et le forcé à la place du simple ; que le décorateur ne l'emporte point sur l'auteur, car alors, au lieu de tragédies, on aurait la rareté, la curiosité »³⁰. Il s'agit bien de réaffirmer les prérogatives de l'auteur et la tutelle du poétique sur le spectaculaire. Et c'est peut-être cette affirmation originale du poète dans la revendication d'une maîtrise globale de la représentation qui, indépendamment de la célébrité de Voltaire philosophe, explique que sa personne soit indissociable de l'émergence d'une forme inédite de visibilité de l'auteur dramatique.

Non content d'être à la source des images scéniques, l'auteur se trouve désormais objet des regards. À tel point qu'à l'occasion de la pratique et de la figure voltairiennes, se construisent un autre type d'images et un autre mode de théâtralité, qui concernent non plus la fiction dramatique mais la séance théâtrale elle-même. Nombreux sont ainsi les témoignages et anecdotes qui relatent comment Voltaire, présent au théâtre, en chair et en os ou en effigie, devient le centre d'un nouveau spectacle, de nouveaux rituels de célébration de

²⁸ « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », dans *Sémiramis*, OCV, t. 30A (2003), p. 158. Collé ne s'y trompe pas et écrit dans son *Journal* : « Toute cette pompe théâtrale, au reste, est bien ridicule quand la pièce est mauvaise ; l'on veut parler aux yeux, et c'est au cœur qu'il faut aller ; toutes ces pièces de spectacle, toutes ces lanternes magiques-là annoncent le défaut de génie, la pauvreté d'esprit et la décadence du goût » (*Journal et Mémoires*, Nouvelle version, Paris, Firmin-Didot, 1868, reprint Slatkine, Genève, 1967, mars 1764, à propos d'*Olympie*, t. II, p. 344-345).

²⁹ Lettre à Lekain du 26 octobre 1760 (D9350).

³⁰ Préface des *Scythes* (M, t. 6, p. 269-270). Dans cette tragédie, Voltaire entend délivrer un message philosophique qui rend indispensable une telle décoration. Il explique dans sa préface : « C'est ici en quelque sorte l'état de nature mis en opposition avec l'état de l'homme artificiel tel qu'il est dans les grandes villes. On peut enfin étaler dans des cabanes des sentiments aussi touchants que dans des palais » (p. 267). Ce renoncement à la grandeur et au faste tragique va de pair avec un abandon de la pompe, explicitement condamnée par les personnages mêmes du drame.

l'auteur, qui, inventés à son sujet, serviront bientôt à célébrer – ou parodier – la figure de l'Auteur dramatique.

Indépendamment de sa pratique de comédien amateur³¹, Voltaire, homme de théâtre, a toujours occupé le devant de la scène. Dès ses débuts d'auteur dramatique, à la création d'*Œdipe*, il figure, comme spectateur, sur le théâtre et se donne en spectacle : « le jeune homme qui était fort dissipé et plongé dans les plaisirs de son âge ne sentait point le péril et ne s'embarrassa point que sa pièce réussît ou non : il badinait sur le théâtre et s'avisait de porter la queue du grand prêtre dans une scène où ce même grand prêtre faisait un effet très tragique »³². À l'autre extrémité de sa carrière et de sa vie, son apparition lors des représentations parisiennes d'*Irène*, en 1778, éclipse la cérémonie fictionnelle au profit d'une célébration publique.

Les succès voltairiens sont ponctués par l'invention de nouveaux rites réceptifs qui sacrent la reconnaissance d'un auteur hors du commun. Dès *Zaïre*, en 1732, l'enthousiasme suscité dans le public par la tragédie rejaillit sur la figure auctoriale. « Jamais », rapporte Voltaire à Cideville et Formont, « pièce ne fut si bien jouée que *Zaïre* à la quatrième représentation. Je vous souhaitais bien là. Vous auriez vu que le public ne hait pas votre ami. Je parus dans une loge et tout le parterre me battit des mains. Je rougissais, je me cachais, mais je serais un fripon si je ne vous avouais pas que j'étais sensiblement touché. Il est doux de ne pas être honni dans son pays »³³. Mais c'est avec *Mérope*, en 1743, que cette célébration de l'auteur prend une nouvelle envergure et revêt des formes spécifiques. Mouhy rapporte que « cette pièce fut reçue avec transport ; on fit

31 Il joue notamment à Sceaux, chez la duchesse du Maine, Cicéron dans *Rome sauvée* (voir E.-D. de Manne, *Galerie historique, op. cit.*, p. 4) et, devant Frédéric II, Brutus dans *La Mort de César (Voltairiana, op. cit.*, p. 145). À Ferney, il institue une pratique de théâtre de société : « On sait que Voltaire faisait représenter ses tragédies sur son théâtre de Ferney : son plus grand plaisir était d'y jouer un rôle ; jamais le jeune comédien le plus enthousiaste de son art ne s'est occupé avec tant d'ardeur du personnage qu'il devait remplir. Il fallait que son costume fût prêt huit jours d'avance, et il fatiguait les ouvriers par les fréquents et minutieux changements qu'il leur ordonnait. Un jour qu'il devait jouer Cicéron dans *Catiline*, il avait endossé dès le matin la toge romaine, et se promenait dans son jardin en récitant son rôle, qu'il interrompait pour faire à son jardinier diverses questions. Celui-ci, étonné du singulier équipage de son maître, ne put retenir un grand éclat de rire. Voltaire se fâcha très vivement : « que trouvez-vous d'extraordinaire à mon habit, lui dit-il ? Cicéron se promenait comme moi dans son verger avant d'aller au sénat : je le représente ce soir ; fallait-il faire deux toilettes ? » Il rentra avec humeur et fut longtemps sans pouvoir pardonner à son jardinier d'avoir ri au nez de Cicéron » (*ibid.*, p. 283).

32 Voir E.-D. de Manne, *Galerie historique, op. cit.*, p. 3 : « Depuis le jour où, tout jeune encore, Voltaire figura sur le théâtre en portant la queue de la robe du grand prêtre, à une représentation d'*Œdipe* jusqu'au moment où, chargé d'ans et de lauriers, il assista à sa propre apothéose dans une loge du Théâtre-Français, il ne cessa de jouer la comédie ».

33 Lettre à Cideville et Formont du 23 août 1732 (D515).

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 acclamations »³⁴. C'est le début d'une longue tradition d'appels de l'auteur. Le *Voltaireiana* précise que « cet honneur, créé pour un grand écrivain, a été prodigué depuis à des auteurs médiocres. Voltaire se trouvait dans ce moment dans la loge de la maréchale de Villars : celle-ci le présenta au parterre, qui la pria de l'embrasser ; elle fut obligée de céder à l'impérieuse volonté du public, ivre d'admiration et de plaisir »³⁵. Si la pratique est, à ce moment, honorifique, sanctionnant la réussite du spectacle – réussite qui, en cette époque où nulle figure centralisatrice officiellement reconnue n'assure encore l'unité plastique et l'unification sémiotique du spectacle, rejaillit naturellement sur l'auteur –, Voltaire prend garde cependant à ne pas se laisser confondre avec les comédiens. Clément et La Porte soulignent qu'« il 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 loges »³⁶. Refusant l'assimilation histrionique, Voltaire paraît dans les espaces les plus nobles de la salle de spectacle, obligeant le public à déplacer son regard, de la scène fictive vers la scène sociale. Ses successeurs ne prendront pas les mêmes précautions, et bientôt cette pratique, qui s'étend à d'autres dramaturges, en vient à signifier non la célébration de l'auteur mais son humiliation, dans une dégradation du rituel que condamne, en 1769, la *Correspondance littéraire* :

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 *Méropé* ; [...] 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'arrogé 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 tombées³⁷.

La méfiance des philosophes 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

³⁴ Mouhy, *Tablettes*, *op. cit.*, p. 158. Voir aussi Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 547.

³⁵ *Voltaireiana*, *op. cit.*, p. 23.

³⁶ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 346-347.

³⁷ *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, 15 avril 1769, t. VIII, p. 328.

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 et la promotion iconique de l'auctorialité se renverse en théâtralisation parodique. Ce détournement est mis en scène à la Foire Saint-Germain :

Aux marionnettes [...], 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'auteur*³⁸.

Et Collé de 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 ridicule »³⁹. Le rituel vaut pour Voltaire, non pour ses successeurs et ses émules⁴⁰.

Deuxième moment, et deuxième rituel qui souligne la position particulière de Voltaire, qui demeure, aux yeux du public, une figure auctoriale hors du commun : la célébration de l'auteur, de retour à Paris, lors de la représentation d'*Irène* du 30 mars 1778. Serpe relate que Voltaire vit le spectacle s'interrompre et être remplacé par une ovation qui dura une heure⁴¹. L'hommage rendu s'apparente alors à une véritable « apothéose du poète philosophe »⁴², relatée par la *Correspondance littéraire* :

Toute la comédie, avant la toile levée, s'était avancée sur les bords du théâtre. On s'étouffait jusqu'à l'entrée du parterre, où plusieurs femmes étaient descendues, n'ayant pas pu trouver ailleurs des places pour voir quelques instants l'objet de tant d'adoration. J'ai vu le moment où la partie du parterre qui se trouve sous

³⁸ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 548.

³⁹ Collé, *Journal et Mémoires*, op. cit., t. I, p. 126.

⁴⁰ « Cette pièce mérita à Poincnet les mêmes honneurs que la tragédie de *Mélope* 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 Poincnet 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 Poincnet ne jouit qu'un moment de l'éclat de sa gloire » (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 188).

⁴¹ Charles-Thomas 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*, Paris, Kell, 1789, p. 200.

⁴² *Ibid.*, p. 193.

les loges allait se mettre à genoux, désespérant de le voir d'une autre manière. Toute la salle était obscurcie par la poussière qu'excitaient le flux et le reflux de la multitude agitée. Ce transport, cette espèce de délire universel, a duré plus de vingt minutes et ce n'est pas sans peine que les comédiens ont pu parvenir enfin à commencer la pièce. C'était *Irène* qu'on donnait pour la sixième fois. Jamais cette tragédie n'a été mieux jouée, jamais elle n'a été moins écoutée, jamais elle n'a été plus applaudie. La toile baissée, les cris, les applaudissements se sont renouvelés avec plus de vivacité que jamais. L'illustre vieillard s'est levé pour remercier le public, et l'instant après, on a vu sur un piédestal, au milieu du théâtre, le buste de ce grand homme, tous les acteurs et toutes les actrices rangés en cintre autour du buste, des guirlandes et des couronnes à la main, tout le public qui se trouvait dans les coulisses derrière eux et dans l'enfoncement de la scène les gardes qui avaient servi dans la tragédie ; de sorte que le théâtre dans ce moment représentait parfaitement une place publique où l'on venait ériger un monument à la gloire du génie. À ce spectacle sublime et touchant, qui ne se serait cru au milieu de Rome ou d'Athènes ? Le nom de Voltaire a retenti de toutes parts avec des acclamations, des tressaillements, des cris de joie, de reconnaissance et d'admiration. L'envie et la haine, le fanatisme et l'intolérance n'ont osé rugir qu'en secret ; et, pour la première fois peut-être, on a vu l'opinion publique en France jouir avec éclat de tout son empire⁴³.

Serpe raconte : « à peine eut-il pris la place qui lui était destinée qu'il s'est élevé un cri général ; *la couronne !* Un comédien vint la lui mettre sur la tête ; *Ah Dieu !* s'écria-t-il, *vous voulez donc me faire mourir*, en pleurant de joie et se refusant à cet honneur »⁴⁴. S'opère à cet instant un déplacement du spectacle (tous les commentateurs notent d'ailleurs que la pièce représentée est faible) et de la fonction de la séance théâtrale. L'image ici n'appartient plus à la fiction, mais à l'espace social.

Il en va de même d'un certain nombre de célébrations posthumes, où Voltaire figure encore sur le théâtre comme poète-philosophe. En 1790, son image vient, une fois encore, se superposer à l'image scénique, et conférer à celle-ci une autre

⁴³ *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. XII, p. 70-71.

⁴⁴ Serpe, *Analyses...*, *op. cit.*, p. 192-193. Ce rite n'appartient qu'à Voltaire : « Mme Saint-Huberty, devenue la première actrice de notre scène lyrique vient de recevoir de la part du public un hommage d'autant plus précieux que les plus grands talents qui ont honoré ce théâtre n'en ont jamais obtenu de pareil. [...] on a jeté du parterre sur le théâtre une couronne de laurier qui, mal dirigée, est tombée dans l'orchestre ; celui devant qui elle était tombée l'a posée sur le bord du théâtre ; le public, à grands cris, a demandé qu'elle fût placée sur la tête de Didon ; [...] Des gens d'un bon esprit ont vu avec peine décerner à une actrice qu'ils chérissent le même hommage qu'à ce grand homme [Voltaire] ; ils ont cru que cette apothéose, consacrée une fois par l'homme immortel qui en fut l'objet, devait par cela même n'appartenir jamais à personne » (*Correspondance littéraire, op. cit.*, janvier 1784, t. XIII, p. 454-455).

portée. À la deuxième représentation de la reprise de *Brutus*, les comédiens font placer d'un côté de la scène le buste de Voltaire, de l'autre celui de Brutus. À la troisième, « M. Charles, ci-devant marquis de Villette a demandé la parole [...], et il a prononcé le discours suivant : "Messieurs, je demande, au nom de la patrie que le cercueil de Voltaire soit transporté à Paris ; cette translation sera le dernier soupir du fanatisme. [...] Si cette pétition souffre la moindre difficulté, le pèlerinage de l'abbaye de Scellières et le monument de Voltaire, j'offre que tout soit à mes frais". Ce discours a reçu les plus vifs applaudissements et sans doute la municipalité va s'occuper de satisfaire au vœu public »⁴⁵. Encore une scène exceptionnelle qui, hors de toute allégeance au quatrième mur et contre l'autonomie de l'image théâtrale qui tend à se développer au cours du XVIII^e siècle, fait coïncider proposition esthétique, célébration du poète-philosophe et événement civique.

Ce devenir-image de Voltaire apparaît comme parfaitement emblématique du rôle que le dramaturge assigne au théâtre, que ce soit dans la société ou dans la construction de sa figure d'auteur. Ces rites de sacralisation ne sanctionnent pas seulement une œuvre et une carrière exceptionnelles : ils valident la dignité civique de l'homme de lettres, que Voltaire ne cessa de proclamer. Ils apportent également la preuve de la réussite de Voltaire dans sa tentative pour faire du théâtre une tribune publique, le lieu d'un dialogue avec les spectateurs et d'une possible éducation philosophique de ces derniers. Il écrivait, dans l'épître dédicatoire de *Tancrède* : « C'est [...] au théâtre seul que la nation se rassemble, c'est là que l'esprit et le goût de la jeunesse se forment [...] »⁴⁶. Et l'ambition qui avait présidé à son entrée dans le champ théâtral était riche d'implications politiques, liée à la considération de la spécificité du théâtre dans son rapport au public. Si bien que, dans ces moments rituels où le public témoigne à Voltaire sa reconnaissance, dans ces moments exceptionnels où l'auteur se trouve à son tour placé au cœur d'une image, à mi-chemin de la scène artistique et de la scène du monde, on est fondé à lire un sacre de l'homme de théâtre et du théâtre lui-même. Et au soir de sa vie, à l'issue de soixante ans de confrontations tumultueuses, Voltaire sort victorieux de ce qu'il nomme, dans une lettre à d'Argental, « ce jeu dangereux de cinq actes contre quinze cents personnes »⁴⁷. Dans une de ses dernières lettres, il déclare, satisfait : « Après trente ans d'absence et soixante ans de persécutions, j'ai trouvé un public, et même un parterre

45 *Correspondance littéraire, op. cit.*, novembre 1790, t. XVI, p. 115-117. Voir aussi *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, supplément du 19 novembre 1790, p. 3638-3639.

46 Voltaire, épître dédicatoire de *Tancrède*, *OCV*, t. 49B (2009), p. 129.

47 Lettre à d'Argental du 1^{er} septembre 1760 (D9180).

devenu philosophe »⁴⁸, comme si finalement, l'image scénique et l'image de l'auteur n'avaient de sens que rapportées à l'image du public. Plus que tout autre à son époque, Voltaire avait compris que l'art dramatique, en définitive, n'est un art visuel que parce qu'il y a quelqu'un pour le regarder.

48 Lettre à Octavie Durey de Meynières du 31 mars 1778 (D21129).