



**HAL**  
open science

# Faire des "applications" au théâtre sous l'Ancien Régime

Olivier Ferret

► **To cite this version:**

Olivier Ferret. Faire des "applications" au théâtre sous l'Ancien Régime. Renaud Bret-Vitoz; Michel Delon; Sophie Marchand. Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz, Classiques Garnier, pp.249-256, 2022. halshs-04789531

**HAL Id: halshs-04789531**

**<https://shs.hal.science/halshs-04789531v1>**

Submitted on 18 Nov 2024

**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.

### Faire des « applications » au théâtre sous l'Ancien Régime

Une des modalités de la présence de l'actualité au théâtre peut être observée dans le phénomène des « applications ». Dès la première édition de 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française* atteste l'emploi figuré du verbe *appliquer*, « en parlant de comparaisons, de passages, de citations, pour marquer l'usage qu'on en fait par rapport à une personne, à une chose ». L'édition de 1762 précise aussi l'acception du substantif *application*, définie comme « l'adaptation d'une maxime, d'un passage, d'un discours », avec, entre autres exemples : « *Il est si défiant, si soupçonneux, qu'il se fait l'application de tout ce qu'on dit* ».

Le phénomène présente cependant au théâtre des modalités particulières que l'on peut appréhender à deux niveaux, au moins. C'est le cas des pièces dont l'intrigue est étroitement liée à un événement contemporain, dans lesquelles l'intrigue *fait référence* à des situations actuelles, et/ou met en scène des personnages derrière lesquels le public est invité à reconnaître des personnes *rendues identifiables* par un codage transparent. C'est aussi le cas des pièces qui n'ont pas initialement été écrites pour susciter des rapprochements avec des situations et des personnes contemporaines, mais à la représentation desquelles ces rapprochements sont effectués par le public, selon une démarche d'interprétation mettant en jeu un processus d'*actualisation* qui, comme le rappelle Pierre Frantz, relève de « l'essence même du théâtre<sup>1</sup> ».

L'intrusion de l'actualité par le biais de l'« application » ne ressortit pas seulement à un projet d'auteur, esthétique sinon polémique : en prise sur les conditions mêmes de la représentation, elle engage une pratique de réception qui conduit à une réflexion sur le théâtre en tant que lieu et expression d'une parole dans l'espace public. On voudrait [250] ainsi saisir dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle la manifestation de ces phénomènes qui, comme l'a montré P. Frantz, acquièrent une dimension, une ampleur et une portée idéologique inédites au cours du processus révolutionnaire.

La question des « applications » est immédiatement associée à toutes sortes de pièces de circonstance, qui programment, par leur conception même, une série de rapprochements avec des personnes et des événements contemporains. Par exemple, le succès de la comédie des *Philosophes* de Palissot tient en grande partie au scandale provoqué par les « applications » auxquelles elle a donné lieu. Le projet polémique qui sous-tend la pièce est

---

<sup>1</sup> P. Frantz, « Entre journal et épopée : le théâtre d'actualité de la Révolution », *Studi Francesi*, 169 (LVII/1), 2013, p. 18-26.

connu : l'auteur prend pour cibles « ces nouveaux philosophes » qui ont formé une « secte » faisant des émules « dans tous les états de la vie » et « il ne restait, pour abattre ce parti puissant, que de l'attaquer par le ridicule aux yeux mêmes du public assemblé : c'était ramener le théâtre à sa première institution ». Entreprise « courageuse », écrit Palissot, mais dictée par « l'amour du bien public » qui fait surmonter les « obstacles » et les « dangers » :

j'avais prévu les applications malignes que l'on ferait des portraits répandus dans la pièce à des personnes dont je considère les talents et respecte les mœurs, sans adopter leurs systèmes philosophiques<sup>2</sup>.

Dans l'une des nombreuses productions pamphlétaires qui alimentent la querelle des *Philosophes*, l'abbé Coyer accuse au contraire Palissot d'avoir commis une « faute théâtrale aussi bien que morale » : « La malignité du public a fait de tous temps des applications auxquelles les auteurs n'ont pas pensé » et « les auteurs ne sont responsables des applications que lorsqu'ils les ont indiquées eux-mêmes », mais « dans la pièce des *Philosophes* elles sont affichées à chaque scène. Tout est clair, tout est transparent ; les visages sont à découvert<sup>3</sup>. »

On le sait, l'intrigue, largement inspirée des *Femmes savantes* de Molière et du *Méchant* de Gresset, met en scène trois personnages, Valère, Théophraste, Dortidius, qui en imposent à Cydalise, femme savante et victime aveuglée de la séduction des « charlatans ». Peu après la première [251] (2 mai 1760), des noms circulent : dans une lettre à Voltaire du 6 mai (D8894), D'Alembert cite Helvétius, Diderot, Duclos, Mme Geoffrin et Mlle Clairon. Rousseau, déjà mis en scène dans *Le Cercle, ou les Originaux* (1755), a aussi sa part sous les traits de Crispin<sup>4</sup>.

Les partisans de Palissot invoquent le double patronage de Molière et d'Aristophane qui, dans *Les Nuées*, avait, sans déguisement aucun, mis en scène Socrate, livré à l'indignation publique. Le rapprochement conduit à la désignation de l'affrontement entre Palissot et les philosophes comme celui des Aristophane et des Socrate *modernes*. Dans la production théâtrale contemporaine, on en trouverait encore un exemple dans la pièce de Voltaire intitulée *Socrate* (1759), qui présente les principales caractéristiques identifiées dans *Les Philosophes*. Après la représentation de la comédie de Palissot, Voltaire ajoute ainsi, en 1761, une scène (II, 7) où apparaissent de manière fugitive des personnages (Bertillos, Chomos) qui, par leurs noms, appellent l'« application », respectivement au jésuite Berthier,

---

<sup>2</sup> *Lettre du sieur Palissot [...] au public*, dans Palissot, *La comédie des Philosophes et autres textes*, éd. O. Ferret, Saint-Étienne, PUSE, 2002, p. 114-115.

<sup>3</sup> Coyer, *Discours sur la satire contre les philosophes*, *ibid.*, p. 284.

<sup>4</sup> Voir Logan J. Connors, *Dramatic battles in eighteenth-century France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, chap. 3 et 4.

rédacteur des *Mémoires de Trévoux*, et à Abraham Chaumeix, auteur des *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie* (1758-1759), tous deux adversaires résolus des encyclopédistes. Mais ce sont les données générales de l'intrigue autour du personnage de Socrate qui invitent à une « application » : le portrait de Socrate dressé par les autres personnages sur scène réunit les principaux traits du discours de la vulgate antiphilosophique sur les « philosophes », dont il devient en quelque sorte l'emblème ; le grand prêtre Anitus est une figuration d'Omer Joly de Fleury dont le réquisitoire au Parlement, en 1758, a condamné *l'Encyclopédie* et *De l'esprit*. En somme, l'actualisation est rendue d'autant plus aisée que l'intrigue, quoique située dans l'antiquité, s'avère d'autant moins soucieuse de respecter la règle du costume et pratique un anachronisme assumé. Dans cette pièce-pamphlet, jamais représentée, le phénomène liant « application » et actualité repose surtout sur l'identification de clés de lecture. Mais si l'on s'attache à cerner la dimension spécifiquement théâtrale du phénomène, il convient de prendre en compte la manière dont l'« application » s'effectue *dans les circonstances mêmes* de la représentation.

Revenons à la comédie de Palissot, dont la dimension scandaleuse se confirme au moment de sa reprise, une vingtaine d'années après sa [252] création, le 20 juin 1782. Le compte rendu de la représentation, dans la livraison du *Journal de Paris* du 22 juin, évoque, au sein du public, « un mouvement général et subit qui n'a jamais eu d'exemple, et que l'on ne pouvait prévoir » :

L'arrivée de Crispin à quatre pattes [III, 9], excita sur-le-champ une indignation universelle. Les cris du mécontentement furent si prolongés, qu'il ne fut plus possible aux acteurs de se faire entendre ; ils restèrent cependant assez longtemps sur la scène, dans l'espérance sans doute de fléchir la rigueur du public ; mais les cris devinrent si impérieux, que la toile se baissa.

Ce tollé reflète un état de l'opinion relative à Rousseau, mort quatre ans plus tôt, dont les premiers livres des *Confessions* viennent d'être publiés. À l'évidence, les circonstances ont changé et le public ne tolère plus cette atteinte, par le ridicule, à la figure du Citoyen de Genève. Le spectacle peut s'achever que lorsque « la toile se releva » et que « Crispin entra sous le costume d'un philosophe, mais sur ses deux pieds ». Lors de la seconde représentation, Palissot retouche le texte. En III, 4, le philosophe Valère déclarait :

Nous aurons un parti jusque dans les coulisses.  
Ne peut-on pas gagner des acteurs, des actrices ?

Là résidait, en 1760, la « personnalité » désignant Mlle Clairon, qui s'était opposée à la représentation des *Philosophes*. Lors de la reprise de 1782, à la seconde représentation, Palissot ajoute les deux vers suivants, qui font référence à l'« événement singulier » qui s'est produit lors de la première :

Interrompre, étonner, troubler les spectateurs,  
Faire baisser la toile à force de rumeurs.

Le 24 juin, le *Journal de Paris* commente : ces vers ajoutés ont « paru fort heureux relativement à la circonstance de la première représentation. Enfin Crispin ne vient plus à quatre pattes, et le tout a été applaudi jusqu'au dénouement de la pièce exclusivement ».

Dans ses *Observations sur l'art du comédien*, Servandoni fournit d'autres « anecdotes » mettant en question « l'illusion théâtrale » avant d'évoquer d'autres effets d'un autre genre », par exemple à propos de *La Partie de chasse de Henri IV*, « pièce, écrit-il, heureuse à produire les plus grands [253] effets ». Ainsi d'une représentation à Bruxelles, en février 1767, à l'occasion de « la convalescence du prince Charles de Lorraine », qui suscite une « sensation prodigieuse » en raison du « rapport singulier » entre les « deux héros », mais aussi de « l'application continuelle que le public se plaisait à en faire, comme si la pièce effectivement eût été composée exprès » :

Mais l'endroit surtout où les transports, les sanglots, et les autres marques de l'amour de tout un pays pour son prince, commencèrent à éclater, ce fut à ce passage de Michau : *C'est lorsqu'un prince est bien malade qu'on peut connaître à quel point il est aimé de ses sujets*<sup>5</sup> : on eût dit alors que la salle allait se briser. Enthousiasme qui ne fit que redoubler généralement jusqu'à la fin de la pièce<sup>6</sup>.

Est ainsi saisie sur le vif cette « application » spontanée du public : le spectacle tourne à la manifestation publique, qualifiée plus loin de « touchante », de « l'amour » du « public » pour « son prince ». On observe le même phénomène dans un contexte plus polémique avec l'évocation, dans la livraison du 26 mai 1781 des *Mémoires secrets*, d'une représentation du *Misanthrope*, donnée la veille à la Comédie-Française, dans le contexte de la démission du directeur général du Trésor royal : « les partisans de M. Necker ont encore trouvé dans cette pièce de quoi faire des applications à ce qui se passe aujourd'hui relativement aux intrigues de

---

<sup>5</sup> Cf. Collé, *La Partie de chasse de Henri IV*, III, 6, Paris, Veuve Duchesne et Gueffier, 1766, p. 89 : « c'est lorsqu'un Roi est bien malade, qu'on peut connaître jusqu'à quel point il est aimé de ses Sujets. »

<sup>6</sup> *Observations sur l'art du comédien*, nouvelle éd., Paris, veuve Duchesne et Costard, 1775, p. 376.

cour, aux complots des pervers contre les honnêtes gens. » Le rédacteur conclut, de manière évasive : « il y a eu beaucoup de brouhaha<sup>7</sup>. »

Dans d'autres cas, l'« application » est pour ainsi dire *indiquée* par le jeu des comédiennes et comédiens. Ainsi de l'anecdote dramatique rapportée par Clément et La Porte, à propos de la comédie de Rochon de Chabannes intitulée *Heureusement*, représentée en novembre 1762 au Théâtre-Français, au cours de la guerre de Sept Ans, en présence du prince de Condé, « qui venait d'arriver de l'armée » :

On sait qu'il y a dans la pièce une scène de collation entre un militaire et une jeune dame. L'officier Lindor, dit à Marton :

[254] Verse rasade, Hébé ; je veux boire à Cypris.

Mme Lisban, qui est la jeune dame, lui répond : Je vais donc boire à Mars<sup>8</sup>. L'actrice, en prononçant ces derniers mots, se retourna, avec autant de grâce que de respect, vers M. le prince de Condé. Tout le public saisit la vérité de l'application ; les applaudissements furent universels et durèrent longtemps<sup>9</sup>.

Un phénomène comparable se produit lors de la reprise, le 2 décembre 1779, du *Déserteur* de Sedaine à la Comédie-Italienne, évoquée le 5 dans les *Mémoires secrets* :

il y a un endroit où Montauciel dit : *Buvons à la santé de nos guerriers*<sup>10</sup> ; l'acteur a regardé en ce moment le capitaine Royer de Dunkerque, très connu par des expéditions faites depuis la dernière guerre [d'indépendance américaine], dont les gazettes ont retenti et qui lui ont valu des récompenses honorifiques du gouvernement. Le public s'est retourné vers ce corsaire et l'a applaudi : l'acteur voyant que son apostrophe prenait bien, est allé plus loin et a ajouté, *et du capitaine Royer* ; alors les battements de mains n'ont plus fini.

Initiative du comédien, adhésion du public à l'« application », effet de renchérissement par l'ajout d'un texte improvisé : tout concourt à une célébration publique du « corsaire ». L'« anecdote » n'est pourtant pas rapportée dans la presse officielle, poursuit le rédacteur des *Mémoires secrets*, qui suspecte l'intervention du ministre de la Marine, ancien directeur de la Librairie : « l'on présume que M. de Sartine a donné des défenses de le faire par ménagement pour la marine royale, avec laquelle les *auxiliaires* sont de plus en plus mal<sup>11</sup>. »

---

<sup>7</sup> *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, Londres, J. Adamson, 1777-1789, t. XVII, p. 191.

<sup>8</sup> Rochon de Chabannes, *Heureusement*, sc. 7, Paris, S. Jorry, 1763, p. 19. Une note rapporte le jeu de l'actrice, Mlle Hus, évoquée ensuite.

<sup>9</sup> *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 426-427.

<sup>10</sup> Cf. Sedaine, *Le Déserteur*, II, 17, Paris, Hérissant, 1769, p. 49 : « buvons un coup, il [le soldat Alexis, cousin de Bertrand] va revenir. »

<sup>11</sup> *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. XIV, p. 296.

La même pièce, représentée en 1773 devant le Dauphin et la Dauphine, avait déjà « donné lieu à des applications heureuses, que le public a saisies avec avidité », relatent les *Mémoires secrets* le 30 juin :

Dans un récit, il est question des acclamations de l'armée en faveur du monarque, et de *Vive le Roi*, qu'on répète<sup>12</sup>. Les applaudissements ont été rendus avec beaucoup d'intelligence par ceux que la police et les comédiens avaient répandus à cet effet dans le parterre. On a crié *bis*, et Mme la Dauphine, en [255] battant des mains elle-même, a donné son signe d'approbation à l'acteur, qui a recommencé. À cette fois, le parterre a chanté en chorus, *Vive le Roi*. Et ce concert assez discordant a été répété par quelques loges. Le sieur Clairval, qui faisait le rôle de Montauciel, a jeté son bonnet en l'air, en criant à son tour : *Vive le Roi ! et Vivent ses chers enfants !* Et le public d'applaudir de nouveau, et de recommencer à chanter : *Vive le Roi*<sup>13</sup>.

Dans le contexte de la fin du règne de Louis XV, le compte rendu suggère cependant que les applaudissements consécutifs à l'« application » ne sont pas aussi spontanés que ceux évoqués précédemment : est ici avancée l'hypothèse d'une manipulation du « parterre » par « la police et les comédiens ». *Effet de claque* en somme.

Le rapport à l'actualité est ainsi créé par le truchement d'une actualisation, effectuée par le public dans le contexte même de la représentation, à l'origine d'un événement théâtral qui est aussi, en l'occurrence, un événement politique dès lors que c'est un grand qui fait l'objet de l'« application ». Parmi les acceptions de ce terme, cette particularité est du reste tardivement attestée dans le *Dictionnaire de l'Académie* : dans l'édition de 1835 apparaît un nouvel exemple, illustrant ce qui est alors défini comme l'« action d'appliquer un principe, une loi, une maxime, un passage, un discours à quelque chose ou à quelqu'un » : « *Il y a dans cette pièce un vers dont on a fait l'application au prince en sa présence.* » Un tel événement peut alors se voir conférer un retentissement plus ou moins grand selon qu'il est relaté et amplifié dans la presse ou, au contraire, qu'il est tu pour raison de censure.

Au-delà des allusions concertées qui font référence à des événements et des personnages contemporains, le phénomène de l'« application », qui est d'abord un phénomène de réception, invite à considérer aussi l'actualité au théâtre comme un événement qui procède de l'interaction entre la scène et la salle, par-delà un quatrième mur dont l'existence effective demeure très problématique sous l'Ancien Régime. Même si son ampleur est alors sans commune mesure avec ce qu'il deviendra à la Révolution, ce phénomène attire ainsi l'attention sur le fait que le théâtre est un espace de sociabilité où s'exprime, de manière

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, III, 6, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>13</sup> *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. VII, p. 23-24.

spontanée ou orchestrée, une parole publique, occasionnellement politisée et idéologiquement polarisée. Cette parole peut être mise en relation avec [256] les fluctuations de l'opinion telle qu'elle est enregistrée par la presse : les périodiques, étroitement contrôlés par des dispositifs de censure, mais aussi les nouvelles à la main, les correspondances semi-privées et privées. Envisagé dans le rapport qu'il entretient avec les événements contemporains et sous l'angle de la réception actualisante dont il est l'occasion, le théâtre peut alors apparaître comme un lieu d'expression, voire de fabrication de l'opinion.

Olivier FERRET  
Université Lumière Lyon 2,  
UMR 5319 IHRIM