

## Introduction

### Un groupe et une méthode

« À l'œuvre on connaît l'Artisan », dit le fabuliste<sup>1</sup>. Dans le cas du présent volume, il convient toutefois de commencer par présenter l'artisan collectif qui est à son origine.

Créé en 2016 par Catherine Brun, Élisabeth Le Corre et Benoît Barut, le Groupe de recherche interuniversitaire sur les écritures théâtrales (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) s'est constitué selon un idéal de variété : variété des disciplines (littérature française, arts du spectacle, littérature comparée et littérature anglophone), variété des établissements où officient les membres du GRIET XIX-XXI et variété des statuts desdits membres. Le GRIET s'est en effet voulu dès l'abord un espace d'accueil pour les tout jeunes chercheurs ainsi qu'un lieu propice à la collaboration concrète de ces doctorants, jeunes docteurs et postdoctorants avec des enseignants-chercheurs titulaires. Au cours de son premier cycle d'étude (2016-2022), le GRIET a pu compter sur les contributions actives de : Anne-Françoise Benhamou, Marianne Bouchardon, Adeline Chave, Marion Chénétier-Alev, Marjorie Colin, Aurélien Cormier, Agnès Curel, Jérôme Deniaud, Antoine Doré, Florence Fix, Sophie Gaillard, Sabine Gamba, Violaine Heyraud, Céline Hersant, Yannick Hoffert, Yvon Le Scanff, Audrey Lemesle, Stéphanie Loncle, Sophie Lucet, Aline Marchand, Hella Nourri, Marie-Gabrielle Quentin de Gromard, Ève-Marie Rollinat-Levasseur, Clothilde Roullier, Isabelle Schwartz-Gastine, Marie Sorel.

L'idéal de variété caractérise également la méthodologie du groupe. Ayant décidé de faire des auctorialités théâtrales depuis le xix<sup>e</sup> siècle son premier objet d'étude, le GRIET a opté pour une approche mêlant théorie, histoire littéraire et

---

• 1 – LA FONTAINE Jean de, « Les Frelons et les Mouches à miel », *Fables*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 73.

analyse de textes (au stade du texte imprimé comme des manuscrits). Nous avons cherché à penser la notion d'auteur en diachronie – l'exercice de cette notion évoluant au cours du temps, des institutions (création de la SACD), des lois (lois sur la censure, sur la libéralisation des théâtres) et au gré des figures auctoriales – et en synchronie. Nous avons aussi souhaité interroger largement l'institution théâtrale en conduisant des entretiens d'auteurs et d'ayants droit ainsi que de professionnels du théâtre (programmateurs/directeurs et directrices de théâtre, archivistes, éditeurs, etc.).

Pour mener à bien ces travaux, le GRIET a pris le parti de la longue durée. Entamé début 2016, le chantier sur les auctorialités théâtrales a ainsi couru jusqu'en janvier 2022, à raison de quatre ou cinq séances par an. Les séances – qui durent une matinée entière – se sont déroulées selon l'un ou l'autre des trois formats suivants.

Tantôt le temps de séance a été consacré à des entretiens avec des personnalités du monde théâtral – artistes ou non – invitées à présenter la manière dont elles travaillent, dont elles conçoivent leur auctorialité propre ou bien leur effet dans une auctorialité tierce. Publiés ou non, ces entretiens ont profondément alimenté notre réflexion collective et nous tenons à remercier chaleureusement toutes celles et tous ceux qui ont généreusement accepté de répondre à nos très nombreuses questions : Julie André, Hortense Archambault, Pierre Banos, Marianne Clévy, Claire David, Kossi Efoui, Alain Françon, Joël Huthwohl, Jean-Christophe Laurier, Valère Novarina<sup>2</sup>.

Tantôt les séances ont été conçues autour de conférences d'enseignants-chercheurs (membres du groupe ou non) venant explorer tel ou tel aspect de la question des auctorialités théâtrales. Une spécificité du GRIET est de réserver une large place aux questions de l'assistance, posées à la fois au fil de l'exposé et à la fin. Cette méthode vise évidemment un enrichissement bilatéral : que l'assistance se nourrisse des recherches du parleur principal mais, en retour, que le conférencier profite de ces nombreux échanges pour informer/affiner son approche.

Tantôt les séances sont pensées comme des *workshops*, c'est-à-dire des ateliers où l'on retravaille collectivement, à froid et à partir d'un état écrit intermédiaire, les communications prononcées en séance. Ces *workshops* sont pensés pour fournir à

---

• 2 – Le GRIET XIX-XXI a accueilli : Julie André et Jean-Christophe Laurier (membres du collectif In Vitro), le 7 avril 2018 ; Pierre Banos (directeur des Éditions théâtrales) et Claire David (directrice éditoriale chez Actes Sud), le 10 novembre 2018 ; Joël Huthwohl (Directeur du département des Arts du spectacle de la BnF), le 18 janvier 2019 ; Valère Novarina (écrivain), le 19 octobre 2019 ; Alain Françon (metteur en scène), le 14 mars 2020 ; Marianne Clévy (directrice de la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon), le 14 novembre 2020 ; Hortense Archambault (directrice de la MC93), le 9 janvier 2021 ; Kossi Efoui (écrivain), le 29 janvier 2022.

l'auteur ou l'autrice de l'étude – en l'occurrence, toujours un membre du groupe – de nouveaux éclairages pour la version finale de sa contribution.

Tel était aussi le but du GRIET : permettre – empiriquement mais très concrètement – d'approfondir la réflexion en la plaçant sous le signe de la coauctorialité. Si une minorité de textes de ce volume ont été écrits à plusieurs mains, tous ont bénéficié d'une forme ou d'une autre de *collectivisation* intellectuelle. Sans que cela ait été prémédité, cette mise en perspective de la pensée de l'un par l'action critique du multiple a rimé opportunément avec les questionnements sur l'objet transversal qu'on se proposait d'aborder : les auctorialités théâtrales, notion nécessairement plurielle.

## L'auteur est mort, vivent les auctorialités!

L'histoire de la littérature au sens large pourrait être écrite du point de vue des fluctuations dans la valorisation, dévalorisation, revalorisation de la figure, de la fonction, de la posture auctoriale... L'un dans l'autre, c'est déjà ce mouvement de balancier qui préside à ce qui constitue un des bréviaires de la nouvelle critique : l'article de Barthes intitulé « La mort de l'auteur<sup>3</sup> ». Proposant une rapide archéologie de la notion d'auteur, Barthes en situe l'invention au sortir du Moyen Âge (au moment où commence l'époque moderne et s'établit l'empire de l'individu), l'hégémonie au XIX<sup>e</sup> siècle (quand triomphe le positivisme)<sup>4</sup> pour finalement faire du XX<sup>e</sup> siècle le moment de sa mise à mal. Inutile de reprocher à Barthes d'être expéditif : c'est justement sa manière de rapprocher vertigineusement les objets en compressant le temps qui lui permet de donner de la lisibilité à l'histoire. C'est à la fois outré et perspicace, comme une caricature.

Bien évidemment, la notion d'auteur n'est pas une génération spontanée apparaissant magiquement à la Renaissance. Lorsqu'il se plaint d'être plagié par un certain Fidentinus (*Épigrammes*, I-52), Martial se pose déjà en *auteur via* une forme particulière de propriété intellectuelle<sup>5</sup>. Plusieurs siècles plus tard, le

• 3 – BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Ceuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 40-51.

• 4 – « L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la "personne humaine". Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la "personne" de l'auteur » (*ibid.*, p. 40-41).

• 5 – « Dans l'Antiquité, le droit d'auteur ne protégeait que l'élément de création ou de production, même si un droit moral de paternité était reconnu. Ainsi le plagiat était déjà considéré comme une action déshonorante. Le poète romain Martial composa à ce sujet des épigrammes qui restèrent

prologue d'*Érec et Énide* montre encore que la fabrique de l'auctorialité n'est pas qu'une affaire de modernes, loin s'en faut :

« Le proverbe du vilain nous enseigne que souvent chose qu'on dédaigne vaut mieux qu'on ne le pense. Il a donc raison celui qui tourne à bonne fin ses efforts, si modestes soient-ils. Car sa négligence pourrait passer sous silence une chose qui plus tard pourrait plaire. Chrétien de Troyes, lui, nous dit qu'il est louable de s'appliquer à bien dire et à bien enseigner. Il tire d'un conte d'aventures une composition très bien ordonnée par laquelle on peut démontrer et savoir que celui-là n'est pas sage qui ne répand pas la science quand Dieu lui donne la grâce de le faire. C'est le conte d'Érec, fils de Lac, que ceux qui gagnent leur vie à réciter devant les rois et les grands ont pris l'habitude de morceler et de corrompre. Je commence ici mon récit. Chrétien se vante que le souvenir de cet arrangement durera aussi longtemps que la Chrétienté<sup>6</sup>. »

En dépit du divorce entre le JE (qui prend la parole) et le IL (qui est l'auteur du récit), le prologue souligne copieusement la valeur personnelle de Chrétien (notamment concernant l'arrangement narratif) et son ambition didactique, insiste sur sa supériorité de créateur par rapport aux funestes récitants et va jusqu'à indexer sans fausse modestie la postérité de l'œuvre sur la chrétienté elle-même. Selon Jean-Pierre Foucher,

« Dans notre littérature, *Érec et Énide* est la première grande œuvre personnelle, affirmée et revendiquée comme telle par son auteur. En quelques vers, celui-ci tient à se définir comme un écrivain savant en son art et n'ayant rien de commun avec les jongleurs qui font pénible métier de conter des histoires<sup>7</sup>. »

En somme, la chronologie de Barthes est sans doute schématique et son point de départ attaquant. Pourtant le critique voit juste : la « mystique de l'auteur<sup>8</sup> » semble effectivement s'être consolidée au moment où la « personne humaine » commençait à devenir la mesure de toute chose. Significativement, la nomination – l'impor-

---

célèbres. Le principe de diffusion n'apparut que beaucoup plus tard, avec l'invention de l'imprimerie » (LATOURNERIE Anne, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, n° 5, 2001-2, p. 38, [<https://doi.org/10.3917/mult.005.0037>], consulté le 12 décembre 2023).

• 6 – TROYES Chrétien de, *Érec et Énide*, dans *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 3.

• 7 – FOUCHER Jean-Pierre, Préambule à *Érec et Énide*, dans TROYES Chrétien de, *Romans de la Table ronde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, p. 33.

• 8 – FORSYTH Neil, « Authorship from Homer to Wordsworth via Milton », in Guillemette BOLENS et Lukas ERNE (dir.), *Medieval and Early Modern Authorship, SPELL: Swiss papers in English language and literature*, n° 25, 2011, p. 110, [<http://doi.org/10.5169/seals-389632>], consulté le 12 décembre 2023.

tance du nom dans la fabrique de l'auteur n'est plus à démontrer<sup>9</sup> – est l'un des gestes fondamentaux parmi les poètes de la Pléiade : « rarement au xvi<sup>e</sup> siècle, on trouvera une telle “surenchère de l'identité”. Nos écrivains s'apostrophent les uns les autres dans leurs œuvres, s'adressent des sonnets dédicatoires, et Ronsard aime particulièrement répéter son propre nom<sup>10</sup> ». Individuellement et en association, ces « champions arrogants d'une esthétique nouvelle<sup>11</sup> » – une esthétique en partie fondée sur un *moi* jouant à la frontière de la biographie et de la légende... – ont eu l'ambition de revaloriser la figure du poète et le métier d'écrivain :

« il était nécessaire pour les poètes de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle de prétendre faire corps afin de frapper fort les imaginations et de défendre collectivement la notion d'auteur et les privilèges qui devaient lui être rattachés. La notion d'auteur, de paternité et de droit de regard concernant la diffusion, voire de droit d'auteur est encore jeune. [...] Il est peut-être apparu nécessaire aux poètes qui ont succédé à Marot de valoriser le réseau qu'ils forment – sans doute de manière plus appuyée que leurs prédécesseurs – et de suggérer l'idée d'un groupe nombreux exerçant un métier qui prétend être capital : le métier d'auteur et plus encore de poète<sup>12</sup> ».

Ces appels aux compagnons en poésie dessinent une caste aristocratique d'auteurs à l'unisson. Mais l'*imaginaire groupal* ne diminue pas l'individu, du moins quand celui-ci s'appelle Du Bellay ou Ronsard. « [P]renant stîle apart, sens apart, œuvre apart<sup>13</sup> », le poète vendômois se veut aussi un *être à part* même quand

• 9 – « Un auteur, c'est avant tout un nom signant une œuvre : aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature. Elle seule l'engage, l'expose aux sanctions que peut entraîner son texte et lui confère le droit de jouir des profits qu'il peut donner. Toute l'économie de la publication s'ordonne autour de sa valeur, aussi bien l'économie marchande (à qui profite la publication ?) que l'économie symbolique et affective (signer une œuvre publiée, c'est engager une image de soi) » (VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 85). Voir aussi CORNU Marie, « L'œuvre, l'auteur et la signature », *Hypothèses*, vol. 9, 2006-1, p. 385-390, [https://doi.org/10.3917/hyp.051.0385], consulté le 12 décembre 2023.

• 10 – CAUCHOIS Agnès, *Le Micro-milieu de la Pléiade : une novation bibliologique*, rapport de synthèse pour le diplôme supérieur de bibliothécaire, 1976, p. 17, [https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62179-le-micro-milieu-de-la-pleiade-une-novation-bibliologique.pdf], consulté le 12 décembre 2023.

• 11 – LAZARD Madeleine, « Naissance de la Pléiade. 1556 », [https://francearchives.gouv.fr/fr/pages\_histoire/39449], consulté le 12 décembre 2023.

• 12 – BONIFAY Florence, « L'imaginaire groupal autour de la “Pléiade” », *Cahiers du GADGES*, n° 15, 2018, p. 213-214, [https://doi.org/10.3406/gadge.2018.1017], consulté le 12 décembre 2023.

• 13 – RONSARD Pierre de, « Au lecteur », *Les Quatre Premiers Livres des Odes* (1550), *Œuvres complètes*, éd. Gustave Cohen, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966 (1950), p. 972.

il fait sonner son nom parmi celui de ses pairs : un Auteur, au sens moderne et pleinement mélioratif du terme, quand bien même le mot peine à être défini avec exactitude à l'époque moderne<sup>14</sup> comme, du reste, à toutes les époques :

« la notion d'auteur ne comporte pas de définition stable ou déterminée à l'avance, à savoir, une définition instituée avant le contact d'un "auditoire" avec l'œuvre en soi, ou même avec d'autres discours sociaux non littéraires qui peuvent également véhiculer des images auctoriales. En ce qui concerne l'auteur, il faudrait plutôt parler d'une indéfinition, d'une notion changeante : chaque discours social et toute œuvre, en fonction de ses caractéristiques culturelles, historiques et/ou esthétiques, "négocie" avec ses interlocuteurs une conception spécifique de l'auteur<sup>15</sup> ».

La vision historique et socioéconomique de Barthes est encore appuyée si l'on se souvient que la question des droits d'auteur se cristallise au xviii<sup>e</sup> siècle, celui de la raison individuelle et de l'essor de la bourgeoisie comme classe sociale et culturelle. Outre la massification des privilèges obtenus en qualité d'auteur (au lieu de privilèges octroyés aux libraires-imprimeurs)<sup>16</sup>, c'est la bataille juridique pour la reconnaissance de la propriété intellectuelle qui caractérise l'après-Louis XIV<sup>17</sup>. Avec la bascule romantique, le combat juridique s'accélère. Comme le dit Alain Vaillant, parce que l'auteur moderne se sentait « triplement menacé : dans son

---

• 14 – Étudiant l'auctorialité de Gherardi, acteur et compilateur du xvii<sup>e</sup> siècle, Louise Moulin fait état du flou définitionnel qui caractérise la notion. Après avoir cité les dictionnaires de l'Académie, de Furetière et de Richelet, elle conclut : « Seule la première définition, celle de l'Académie, faisait de l'*inventio* un facteur décisif quant à l'attribution du statut d'auteur. La définition de Furetière, plus accommodante, reconnaissait comme auteur toute personne associée à la circulation publique d'un livre imprimé. Celle de Richelet enfin intégrait toute la polysémie du verbe "composer", c'est-à-dire, d'après le même dictionnaire, "faire des ouvrages d'esprit soit en vers, ou en prose". Ainsi planait un flou définitionnel sur la notion [...] Une incertitude réelle quant aux droits des comédiens, du compilateur et des auteurs procédait des définitions encore flottantes de l'auctorialité moderne » (MOULIN Louise, « L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans *Le Théâtre italien, Pratiques et formes littéraires*, n° 17, 2020, §19, [<https://doi.org/10.35562/pfl.225>], consulté le 12 décembre 2023).

• 15 – MENDES GALLINARI Melliandro, « La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, § 11, [<https://doi.org/10.4000/aad.663>], consulté le 12 décembre 2023.

• 16 – « Assez rare au xvi<sup>e</sup> siècle, cette pratique devint fréquente au xviii<sup>e</sup> siècle. Alors qu'aucune loi ne reconnaît explicitement que l'auteur est propriétaire de son texte, les usages et les textes réglementaires prouvent que la pratique de la propriété littéraire a existé dès que l'imprimé s'est répandu, et qu'il commençait à passer dans le droit objectif [...] » (LATOURNERIE Anne, *op. cit.*, p. 39-40).

• 17 – « La question du droit de l'auteur a été omniprésente depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, lorsque le principe de la philosophie naturelle commença à battre en brèche la procédure du privilège royal » (VAILLANT Alain, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne », in Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET [dir.], *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, § 21, [<https://doi.org/10.4000/books.puc.9888>], consulté le 12 décembre 2023).

unité, sa légitimité, sa réalité », son attitude « a été, logiquement, de s'affirmer comme personne de plein droit, sur le plan juridique et social<sup>18</sup> ». La bataille a eu lieu dans les prétoires – et sa chronologie est désormais bien connue – mais elle s'est jouée aussi sur le plan des représentations et de l'autorité symbolique.

« [C]e n'est qu'avec la révolution romantique que le régime de l'auctorialité change profondément : de l'autorité classique basée sur la légitimité intellectuelle et institutionnelle des précurseurs, on passe à l'*authorship* moderne, qui met en avant le mythe du poète démiurge et valorise sa singularité<sup>19</sup>. »

Avec le romantisme, de vieilles lunes refont surface (l'inspiration) et des scénographies auctoriales s'imposent dans l'imaginaire, qu'il s'agisse de postures valorisantes (prophète, mage) ou *a priori* non valorisantes (poète maudit, bohème) mais fonctionnant par chleuisme, par élection négative. Dans tous les cas, le romantisme a sacré l'écrivain et consacré l'auteur<sup>20</sup>, non sans théâtralisation : « L'avènement du champ littéraire moderne contribue à faire de l'auteur un personnage public engagé dans un processus de théâtralisation. Comme l'a montré José-Luis Diaz, l'écrivain romantique acquiert le statut d'un personnage, "dont la vraie œuvre est la propre vie"<sup>21</sup>. »

Sans cesser d'être hypertrophié, le moi s'est ensuite fissuré : onirisé chez Nerval, vaporisé chez Baudelaire, altéré chez Rimbaud... Avec Mallarmé, le moi tend à s'effacer. Selon Barthes, « toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture<sup>22</sup> ». Valéry, Proust et les surréalistes sont les trois autres exemples convoqués par Barthes pour démontrer la remise en cause contemporaine de l'*empire subjectif* et, partant, de l'*empire auctorial*. On pourrait aussi citer Ponge ou l'OuLiPo.

• 18 – *Ibid.*, § 20.

• 19 – DHONDT Reindert et VANACKER Beatrijs, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », in Reindert DHONDT, Katrien HOREMANS, Beatrijs VANACKER et Karen VANDEMEULEBROUCKE, *L'Ethos en question. Effets, contours et perspectives*, *CONTEXTES*, n° 13, 2013, § 9, [<https://doi.org/10.4000/contextes.5685>], consulté le 12 décembre 2023.

• 20 – Voir les études devenues classiques de Paul Bénichou : *Le Sacre de l'écrivain* (1973), *Le Temps des prophètes* (1977), *Les Mages romantiques* (1988) et *L'École du désenchantement* (1992). (BÉNICHOU Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2 t., 2004).

• 21 – DHONDT Reindert et VANACKER Beatrijs, art. cité, § 9 ; citation de DIAZ José-Luis, « Le Poète comme roman », in Nathalie LAVIALLE et Jean-Benoît PUECH (dir.), *L'Auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000, p. 55.

• 22 – BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 41. Barthes dit encore : « pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, "performe" et non "moi" [...] » (*ibid.*).

Nonobstant, pour avoir été violemment attaqué au xx<sup>e</sup> siècle, l'auteur n'est pas mort<sup>23</sup>. Le *retour à l'auteur* à la suite de la fièvre structuraliste est un fait connu, tout comme ses « nombreux indices : le succès du biographique, le développement des enquêtes généticiennes, l'analyse des stratégies professionnelles et des institutions littéraires<sup>24</sup> ». En somme, le « qu'importe qui parle ? » – par lequel Foucault ouvre et clôt sa fameuse conférence « Qu'est-ce qu'un auteur<sup>25</sup> ? » – n'a sans doute jamais été pris au pied de la lettre. Foucault lui-même notait que « ce serait pur romantisme d'imaginer une culture où la fiction circulerait à l'état absolument libre, à la disposition de chacun, se développerait sans attribution à une figure nécessaire ou contraignante<sup>26</sup> ». Après l'auteur, la « fonction-auteur »... Cinq ans après avoir proclamé sa mort, Barthes souligne quant à lui l'espace vertigineux du *désir de l'auteur* :

« Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à “babiller”)<sup>27</sup>. »

On tue l'auteur – comme on tue le père – pour libérer le texte et le pôle herméneutique de la réception<sup>28</sup> mais on est irrémédiablement hanté par son spectre. Forsyth, s'appuyant sur Burke, va plus loin : « *Burke's argument about those famous theorists is that “the principle of the author most powerfully reasserts itself when it is thought absent”, and further that “the concept of the author is never more alive than when thought dead”<sup>29</sup>*. »

• 23 – Barthes lui-même parle volontiers d'« éloignement » dans le corps de son article, réservant la formule tonitruante de « mort de l'auteur » pour les seuils : titre, exorde, péroraison (*ibid.*, *passim*.)

• 24 – VAILLANT Alain, *op. cit.*, § 41.

• 25 – FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63<sup>e</sup> année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104 ; repris dans *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, t. I (1954-1975), p. 789-821.

• 26 – *Ibid.*, p. 811.

• 27 – BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 45-46.

• 28 – L'équation est exactement celle posée par Barthes : « nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45).

• 29 – « l'argument de Burke à propos de ces célèbres théoriciens est que “le principe de l'auteur se réaffirme avec le plus de force lorsqu'on le croit absent” et que “le concept d'auteur n'est jamais plus vivant que lorsqu'on le croit mort” » (FORSYTH Neil, « Authorship from Homer to Wordsworth via Milton », *op. cit.*, p. 120 ; citant BURKE Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism*

La notion d'auctorialité est une saisissante illustration du désir de l'auteur, désir à la fois inextinguible et chargé de méfiance ; elle fait état de la fécondité de l'idée d'*auteur* dès lors que l'on cesse de considérer cette figure comme un totem, comme une entité originelle une et indivisible. De la même façon que la tragédie est morte mais s'est hypostasiée en un *tragique* à la fois diffus et enrichi, l'auteur est mort mais il a trouvé à renaître autrement *via* l'auctorialité, notion éminemment *fragile, incertaine, brouillée* ou *souple*<sup>30</sup>, ce qui en fait son prix.

« Utiliser la notion d'auctorialité consiste donc à envisager l'auteur comme une instance de régulation du texte, en dehors de toute prétention à déterminer le sens. Là où l'autorité tend en effet toujours à imposer une figure d'auteur capable de rendre compte d'un vrai sens du texte (et c'est évidemment cette utopie du vrai qui importe alors), parler de l'auctorialité d'un auteur permet de maintenir la présence de celui-ci au moment où la croyance en son utilité herméneutique disparaît<sup>31</sup>. »

L'auctorialité semble ainsi découler d'un deuil – celui de l'auteur comme entité localisée, stable, identifiée, unique – et manifester une persistance : persistance d'un principe auctorial qui arrime d'abord la création à son acte de naissance.

Le nuage notionnel dérivant de la notion rhétorique d'*ethos* rend compte de la résilience de la figure auctoriale :

« L'attitude du public en mal d'auteur [trouve] sa justification dans une certaine conception de la production textuelle. Celle-ci est ancrée dans l'approche de la communication dont se soutient la notion rhétorique d'*ethos*. Dans cette perspective, la parole est rapportée à celui qui en est la source et qui lui confère en grande partie son autorité et sa légitimité. Ainsi, dans toute énonciation, un locuteur s'adresse à un allocutaire et ce faisant, projette une image de soi à travers les modalités de son dire. Dans cette perspective, le sentiment que l'*ethos* produit par l'ensemble du texte se rapporte à une instance-source dont le nom figure sur la couverture continue à s'imposer : quelqu'un nous parle *in absentia* et son écriture – dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style – atteste de sa personne

---

*and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1998, p. 74 ; nous traduisons).

- 30 – « Le néologisme français "auctorialité", d'un usage encore fragile, est accompagné des mêmes incertitudes [que le terme *authorship*]. Pour des historiens ou des sociologues, il renvoie à la difficile constitution d'un statut ; pour des littéraires ou des linguistes, il est une condition de possibilité essentielle mais problématique des textes et de leurs lectures. C'est ce brouillage, ou si l'on veut cette souplesse notionnelle qui a retenu notre attention » (BOUHAÏK-GIRONÈS Marie et DOUDET Estelle, « L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, § 1, [<https://doi.org/10.4000/peme.4142>], consulté le 12 décembre 2023).
- 31 – BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, GF-Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2001, p. 211-212.

même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte. Il y aurait ainsi un *ethos* auctorial que la polyphonie du texte (la voix du narrateur recouvrant éventuellement la sienne propre) ne parviendrait pas à éradiquer<sup>32</sup>. »

L'analyse discursive traque l'énonciateur dans son texte. Auteur implicite (Booth), image d'auteur (Maingueneau, Amossy), voix (Jouve) voire *persona* (Cantillon), « autant de concepts qui s'inscrivent dans des approches qui revendiquent en quelque sorte la résurrection de l'auteur (ne fût-ce qu'en tant qu'inférence du lecteur) et redécouvrent en même temps l'*ethos* classique<sup>33</sup> ». L'extratextuel est aussi mis à contribution dans l'espoir de cerner une figure d'auteur désormais contingente, conditionnée par le contexte de production et d'énonciation : lieu, moment, genre, etc. Les concepts de scénographie (Maingueneau puis Diaz<sup>34</sup>) et de posture (Viala et Meizoz<sup>35</sup>) – termes prouvant une forme larvée ou tangible de théâtralisation – rendent particulièrement compte d'une réalité transactionnelle. La multiplication des concepts théoriques montre la fécondité de l'approche de *l'auteur après l'Auteur*.

La notion d'auctorialité est d'autant plus ductile qu'elle se laisse volontiers mettre au pluriel. De fait, outre le pôle de production (l'auteur dans tous ses états) et le pôle de réception (la part du lecteur comme récepteur ultime), on inclut désormais dans les auctorialités ce qui relève d'une zone intermédiaire correspondant au travail des agents accompagnant la production de l'œuvre et permettant sa diffusion voire sa conservation. Toute approche des auctorialités doit ménager une place aux *enablers* de toutes sortes<sup>36</sup>, aux relais institutionnels : éditeurs, censeurs, archivistes... Si ces relais existent dans toutes les branches de la littérature, la spécificité théâtrale est indéniable.

---

• 32 – AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, § 16, [https://doi.org/10.4000/aad.662], consulté le 12 décembre 2023.

• 33 – DHONDT Reindert et VANACKER Beatrijs, art. cité, § 10.

• 34 – Voir, entre autres références, MAINGUENEAU Dominique, « Scénographie épistolaire et débat public », in Jürgen SIESS (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998, p. 55-71 ; MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, notamment les p. 190-212 ; MAINGUENEAU Dominique, « Argumentation et scénographie », in Carmen PINEIRA-TRESMONTANT (dir.), *Discours et effets de sens : Argumenter, manipuler, traduire*, Atras, Artois Presses Université, 2015, p. 71-85 ; DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

• 35 – Voir notamment VIALA Alain, « Éléments de sociopoétique », in Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 137-220, et MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

• 36 – *To enable* signifie « permettre », « favoriser », « autoriser », « rendre possible »... Le mot « *enabler* » offre donc un scope plus large et potentiellement plus riche que « facilitateur », « médiateur », « intermédiaire ».

## Auctorialités théâtrales : complexifications

Plus que tout autre genre, le théâtre invite à penser l'auctorialité au(x) pluriel(s), du fait même de sa double nature – genre littéraire et art de la scène, texte et spectacle, table et plateau – et des tensions qui en découlent : le théâtre est à la fois éphémère et pérenne, partagé entre l'ultra-visible (le livre, le plateau, la scène) et l'invisible (les manuscrits, la table, les coulisses).

Débusquer l'auteur dramatique en son texte relève du jeu de pistes autant que de masques. Son caractère diffus, insaisissable tient à la nature mimétique et pluri-énonciative du théâtre, texte hétérogène, double encore une fois – didascalies et dialogues – et polyphonique. Pauline Bouchet souligne que « [l']auteur dramatique, par le fait même qu'il délègue une parole à des personnages et qu'il ne construit pas *a priori* de double de lui-même, sous la figure d'un narrateur, a toujours dû s'inventer une place paradoxale entre présence et absence », et ajoute que « c'est cette présence-absence qui fait de l'entité-auteur au théâtre une entité mouvante et polymorphe<sup>37</sup> ». Privé de ce principe unifiant qu'est le narrateur ou l'auteur implicite, l'auteur se diffracte en plusieurs lieux et en diverses instances : « La théorie théâtrale tend à le remplacer par un sujet global, un collectif d'énonciation, sorte d'équivalent du narrateur pour le texte du roman. Ce sujet "auctorial" est toutefois difficilement repérable<sup>38</sup> », constate Patrice Pavis. L'écrivain peut bien ménager des points d'échange et des zones de contact privilégiées avec ses personnages, à travers des doubles méta-dramatiques<sup>39</sup> et/ou « biographiques » : c'est souvent pour mieux se cacher ou se mettre en scène. Depuis quelques années,

• 37 – BOUCHET Pauline, « Liminaire », *Tangence*, n° 121 : « Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines », 2019, p. 7.

• 38 – PAVIS Patrice, « Auteur dramatique », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015 (1996), p. 31.

• 39 – Les liens entre l'écrivain/l'auteur et les figures du dramaturge sur scène sont complexes et variés : « Les personnages de dramaturge se distribuent selon deux axes qui correspondent aux quatre polarités suivantes : ou bien le dramaturge fait l'objet d'une distanciation comique et se présente comme une figure éloignée de l'auteur réel, ou bien il fonctionne plutôt comme son avatar, par exemple pour réaffirmer son autorité sur la création théâtrale (ce qui est le cas dans le théâtre contemporain) ; ou bien le personnage intervient en tant qu'auteur, ou bien il est présent plutôt comme l'homme dont on représente une séquence autobiographique » (THOURET Clotilde, « Avant-propos. Des dramaturges sur la scène : médiations auctoriales et constructions fictionnelles », in Clotilde THOURET [dir.], *Le Dramaturge sur un plateau. Quand l'auteur dramatique devient personnage*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, p. 4). Notre volume n'abordera pas ces représentations théâtrales du dramaturge dans les pièces de théâtre, déjà étudiées dans le volume que nous venons de mentionner et, pour le xx<sup>e</sup> siècle, dans les travaux de Nathalie Macé. Voir par exemple MACÉ Nathalie, *La Plume et le miroir. La représentation de l'écrivain dans le théâtre français du xx<sup>e</sup> siècle*, inédit pour le dossier d'HDR soutenue à l'université Sorbonne Nouvelle, en 2014, avec Jeanvès Guérin comme garant.

la tentation autobiographique connaît une forte expansion au théâtre, comme le montre Benoît Barut<sup>40</sup>, mais l'auteur y conserve toujours une distance avec son personnage. Le dernier Lagarce fausse, crypte et littérarise son autoportrait (*Le Pays lointain*), Ionesco projette ses rêves en un « moi profond », celui de la *psychè*, dans ses dernières pièces – *Voyage chez les morts* ou *L'Homme aux valises*; et Yasmina Reza appelle l'approche autobiographique autant qu'elle s'y dérobe dans *Comment vous racontez la partie*, construisant un moi « épouvantail ». Autant de reflets déformés, qui invitent à contempler non pas l'auteur, mais sa propre mise en scène.

L'auteur peut donc être un autre, et même plusieurs autres, qui se complètent, s'émulent, parfois s'affrontent, si bien que « [p]our un seul et même signataire, et même parfois pour un même texte, coexistent plusieurs auteurs<sup>41</sup> ». Cette pluralité se manifeste, à un premier niveau, dans les manuscrits d'une œuvre, qui mobilisent autant d'*ethè*. Aux yeux de la critique génétique, « l'auteur n'est pas mort, ils sont vivants », selon la formule d'Audrey Lemesle<sup>42</sup>. Celle-ci repère comment, au fil des campagnes d'écriture de Ionesco, plusieurs postures actoriales se succèdent et se confrontent : certaines s'affirmeront, tandis que d'autres resteront dans « l'ombre rassurante des manuscrits ». L'écrivain devient son propre censeur, et met à distance, afin d'anticiper les critiques ou de se prémunir de l'échec, les déclarations d'un « moi » trop intime, sérieux ou philosophe. L'altérité vient également des multiples voix, écrivains, langues qui ont nourri l'auteur. Grand lecteur de poésie, Kossi Efoui<sup>43</sup> évoque ces « vibrations du verbe » qui « traverse le corps, le cœur ». Il puise à ces « sources », s'enracine dans ce « domaine des esprits », circule et voyage librement dans les territoires littéraires. L'œuvre résonne des échos lointains, marche dans les traces de ceux qui l'ont habité, hanté. L'auteur peut encore expérimenter son altérité à travers sa polygraphie, en passant d'un genre ou d'un média à l'autre : tel Ionesco, qui réécrit ses nouvelles en pièces, ou Hélène Cixous, qui adapte son essai-roman poétique *Portrait du Soleil* en pièce *Portrait de Dora* (1976), retravaillant son ethos de romancière et essayiste. Le recours à un nom d'emprunt souligne parfois, de manière ludique, le dédoublement des rôles, entre l'écrivain et l'auteur : sur l'invitation d'Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous se fait passer pour le poète chinois « Hsi-Xou » afin de renforcer sa liberté

• 40 – BARUT Benoît, « *Je suis moi-même la matière de ma pièce* : théâtre, autobiographie, auctorialité (repérages) », *infra*, p. 87-104.

• 41 – BARUT Benoît, BRUN Catherine et LE CORRE Élisabeth, « Auctorialités théâtrales : un chantier du GRIET XIX-XXI », *Tangence*, n° 121, *op. cit.*, p. 22, [<https://doi.org/10.7202/1070450ar>], consulté le 12 décembre 2023.

• 42 – LEMESLE Audrey, « L'auctorialité à l'aune de la critique génétique : l'exemple d'Eugène Ionesco, auteur *in progress* », *infra*, p. 118.

• 43 – « La ruse comme principe poétique et stratégie auctoriale », entretien avec Kossi Efoui et Pénélope Dechaufour, *infra*, p. 447.

créatrice<sup>44</sup>. Chaque auteur pourrait ainsi faire sien la formule de Novarina : « Je suis devenu *plusieurs*, à la longue<sup>45</sup>. »

Plurielle, l'écriture devient collaborative lorsque l'auteur partage la plume et, parfois, sa signature avec un autre. Acteurs, directeurs de salle, censeurs peuvent influencer la rédaction d'une pièce, imposer des modifications au titre ou au texte, peser sur la distribution, pour en assurer une meilleure réception, un plus beau succès, un plus grand profit. Déjà pratiquée au xvii<sup>e</sup> siècle à travers les genres musicaux, puis le théâtre de foire, l'écriture en collaboration se développe au xix<sup>e</sup> siècle dans les genres dramatiques « légers », encouragée par la concurrence entre les théâtres et les auteurs, la diversité des tâches et la nécessité de produire « beaucoup et vite » pour satisfaire les attentes du public. À rebours de la figure de génie romantique, créatif et solitaire, les attelages d'auteurs, souvent dénigrés par la critique, témoignent des impératifs de rentabilité, aux dépens de la valeur littéraire et de la légitimation, comme le montre Violaine Heyraud<sup>46</sup>. La traduction<sup>47</sup> engage une coauctorialité différente. Pascale Roux et Aline Marchand repèrent « deux postures [...] concomitantes et divergentes : le traducteur en relation co-auctoriale et l'auteur écrivant aussi en son nom propre<sup>48</sup> ». Pour ses mises en scène, Alain Françon se réclame de la première posture ; il s'entoure de traducteurs qui reviennent à l'édition originale, retrouvant le rythme et jusqu'à la ponctuation du texte-source : Michel Vittoz, André Markowicz<sup>49</sup> ou Françoise Morvan<sup>50</sup>. À l'inverse, lorsqu'elle publie la traduction de *Roméo et Juliette* par Olivier Py, Claire David semble œuvrer à une « politique d'auteur » et renforcer la position d'Olivier Py dans sa maison d'édition<sup>51</sup>. De même, lorsqu'Hélène Cixous traduit *Les Euménides* d'Eschyle, elle relègue Pierre Judet de la Combe au statut

• 44 – MARCHAND Aline, « Hélène Cixous à l'auberge du Soleil : une auctorialité relationnelle », *infra*, p. 274-275.

• 45 – NOVARINA Valère, *L'Animal imaginaire*, Paris, P.O.L., 2019, p. 212.

• 46 – HEYRAUD Violaine, « Vaudevillistes en collaboration au xix<sup>e</sup> siècle : constructions d'auctorialités dans un genre léger », *infra*, p. 193.

• 47 – L'auctorialité du traducteur est reconnue depuis une quarantaine d'années : « Son auctorialité, certes partagée, semble pourtant indéniable et les théories de la traduction, depuis les années 1980, lui reconnaissent un véritable rôle de créateur » (MARCHAND Aline et ROUX Pascale, « La signature en partage – introduction », in Aline MARCHAND et Pascale ROUX [dir.], *La Signature en partage. Être écrivain-traducteur aux xx<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles. Revue des sciences humaines*, n° 338, avril-juin 2020, p. 9).

• 48 – *Ibid.*, p. 10.

• 49 – Sur la pratique de la re-traduction par André Markowicz, voir GACOIN LABLANCHY Pauline et BASTIEN-THIRY Adèle, « André Markowicz et les enjeux de la retraduction », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 40, n° 2, 2014, p. 83-94.

• 50 – « Descendre au fond du cratère », entretien avec Alain Françon, *infra*, p. 317-318.

• 51 – « Éditorialiser », entretien avec Pierre Banos, directeur des Éditions théâtrales, et Claire David, directrice éditoriale chez Actes Sud, *infra*, p. 367.

de conseiller littéraire et impose son auctorialité. De façon plus évidente encore, l'adaptation littéraire et scénique tient à la fois de l'hommage et de l'émulation. Elle s'affiche comme un dialogue ludique ou provocateur avec le texte-source, qu'il s'agit soit de re-monter (les acteurs-auteurs du collectif *In Vitro* doivent, avec leurs mots, retrouver le « chemin » qui les mènent aux auteurs joués : Tchekhov, Lagarce, etc.<sup>52</sup>) soit, à l'inverse, de défaire (Jan Lauwers ou Romeo Castellucci mettent en pièces les œuvres de Shakespeare et d'Eschyle pour mieux les recréer, dans un mélange de provocation et d'admiration à l'égard des textes fondateurs<sup>53</sup>). L'auctorialité est alors déplacée du texte initial vers le processus de création.

Les auctorialités se multiplient encore lorsqu'on prend en considération la dimension spectaculaire de l'œuvre. Violaine Heyraud rappelle que dès 1866, la SACD inclut dans l'« acte de collaboration » « le concours prêté [...] dans l'ensemble des travaux nécessaires pour livrer l'œuvre à la représentation théâtrale<sup>54</sup> ». On peut considérer comme coauteurs ceux qui imposent au spectacle leur empreinte esthétique/artistique personnelle et originale : acteurs, metteurs en scène, scénographes, costumiers, compositeurs, éclairagistes, mais aussi, dans une perspective intermédiaire et interartistique toujours plus prononcée, musiciens, inventeurs d'effets visuels, vidéastes, danseurs, peintres, photographes... L'importance de ces collaborateurs se confirme aux xx<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, à la faveur des deux révolutions mises en lumière par Bernard Dort et rappelées par Yvon Le Scanff<sup>55</sup>. La première, copernicienne, est marquée par le primat de la représentation sur le texte et entraîne l'avènement du metteur en scène comme écrivain scénique. La seconde révolution, einsteinienne – et en partie post-moderne – invite à une « relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale », conduisant l'auteur à « se dessaisir de son texte<sup>56</sup> ». Non seulement le théâtre n'est plus – s'il l'a jamais été –

---

• 52 – BERTRAND Michel, « Coauctorialités : le collectif au service de la famille (*In Vitro*) », *infra*, p. 283-290 et BARUT Benoît, CHAVE Adeline, LEMESLE Audrey et SOREL Marie, « L'auctorialité à l'épreuve du collectif (ou l'inverse). Étude de cas : collectif *In Vitro* », *infra*, p. 291-307.

• 53 – HENNAUT Benoît, « Spectacle postdramatique et auctorialité : confronter le texte et le récit de la tradition », *infra*, p. 149-164.

• 54 – HEYRAUD Violaine, « Vaudevillistes en collaboration au XIX<sup>e</sup> siècle : constructions d'auctorialités dans un genre léger », *infra*, p. 222.

• 55 – LE SCANFF Yvon, « Le théâtre d'exposition : l'auteur-esthète (Angélica Liddell, Tiago Rodrigues) », *infra*, p. 167-168.

• 56 – DORT Bernard, « Le texte et la scène, pour une nouvelle alliance » (1984), dans *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 252-253. Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor appellent de leurs vœux un approfondissement de cette nouvelle révolution, qui réfute la différenciation cloisonnante entre le textuel et le scénique : « Pour les spécialistes de théâtre, à partir du moment où la mise en scène devient un art spécifique, la réalisation du spectacle acquiert une véritable autonomie esthétique par rapport à la production du répertoire dramatique et le terme d'«œuvre théâtrale» désigne l'ensemble du travail original d'un créateur scénique

un art « à deux temps » successifs – texte puis spectacle ou l'inverse, les deux parties devant être pensées ensemble – mais chaque spectacle est une nouvelle œuvre, qui n'est pas nécessairement arrimée à un texte, en amont ou en aval. La place de l'auteur dramatique s'en trouve profondément relativisée et modifiée, au profit de celle du metteur en scène. Le xx<sup>e</sup> siècle est « son siècle<sup>57</sup> », celui de son « sacre<sup>58</sup> », l'« âge de tous [s]es pouvoirs<sup>59</sup> » : « démiurge<sup>60</sup> » à partir de 1945, il exerce son empire de façon plus ou moins verticale et d'autant plus hégémonique qu'il peut également être directeur de salle. Sophie Gaillard montre comment la constitution du répertoire par les animateurs du Cartel et leurs héritiers d'après-guerre leur permet d'assurer une auctorialité plurielle : celle, commerciale, de l'exploitant (il s'assure la propriété intellectuelle d'une œuvre, parfois aux dépens de l'auteur), celle, artistique, du protecteur désintéressé servant la gloire du théâtre, dont la personnalité s'affirme progressivement à travers des choix de répertoire propres<sup>61</sup>. Depuis les années 1980, l'auteur semble retrouver une place importante ; mais les écritures de plateau ont modifié ses contours : « les figures d'auteur et de metteur en scène finissent par se superposer<sup>62</sup> », remarque Marion Cousin, qui recense les désignations rendant compte de cette érosion (ou de cette fusion) des fonctions : auteur-metteur en scène, écrivain scénique, auteur scénique, écrivain de plateau, auteur en scène.

Porté par ces coauctorialités, le théâtre se pense et s'affiche dès lors comme un art collectif. Au xix<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle Marianne Bouchardon, les artistes et la critique en sont conscients<sup>63</sup>. Le constat vaut au-delà de cette période :

---

(Giorgio Strehler, Peter Brook, Robert Wilson, etc.) » (GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique, « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux », in Almuth GRÉSILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX et Dominique BUDOR [dir.], *Genèses théâtrales*, Paris, CRNS Éditions, 2010, p. 19).

• 57 – PICON-VALLIN Béatrice, « Le siècle du metteur en scène », in Robert ABIRACHED (dir.), *Le Théâtre français du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, coll. « Anthologie de l'Avant-scène théâtre », 2011, p. 535 sq.

• 58 – GUÉRIN Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2007, p. 76.

• 59 – BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 656.

• 60 – CORVIN Michel, « Metteur en scène », in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 914.

• 61 – GAILLARD Sophie, « Les directeurs-metteurs en scène et leur répertoire (1913-1984) : vers des pratiques d'auteur? », *infra*, p. 249-267.

• 62 – COUSIN Marion, *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat en études théâtrales, dir. Jean-Pierre Rynngaert, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 14.

• 63 – « [...] l'idée émerge chez les chroniqueurs de la décoration ou de la toilette que le spectacle est une œuvre collective, que le succès d'une pièce est le résultat d'une collaboration entre plusieurs

« Dans toute production ou performance artistique, ne faut-il pas prendre en compte un “collectif artistique”, “cette trame d’interdépendances et de confrontations, tissée par un certain nombre d’artisans dans la vue d’inventer chaque fois un artiste collectif singulier”? Ces artistes et ces artisans (peu importe leur désignation), auxquels il faudrait ajouter les techniciens, les employés, le personnel administratif, etc., contribuent tous à la production du spectacle, sans qu’on puisse toujours mesurer exactement l’impact de chacun ni faire la distinction entre les différentes fonctions<sup>64</sup>. »

Le numéro de la revue *Tangence* consacré aux « Questions d’auctorialité sur les scènes contemporaines » lui donne raison, en consacrant trois articles au « partage » d’auctorialité<sup>65</sup>, un autre à son aspect « collaboratif<sup>66</sup> ». De fait, les artistes eux-mêmes expriment le sentiment d’appartenir à un espace communautaire, où il s’agit de faire ensemble, de faire « avec » : « Exercice de dépossession et [...] mise en commun des biens<sup>67</sup> » pour le scénographe Yannis Kokkos, « œuvre collective » qui « donne la mesure de l’importance du “nous” plutôt que de celle du “je” » pour l’éclairagiste Dominique Bruguère<sup>68</sup>, le théâtre est le lieu d’un « partage ». Mais ce partage n’est pas toujours égalitaire, et l’utopie d’un théâtre communautaire n’exclut pas la spécialisation, ni la hiérarchisation ou les transferts d’auctorialité vers une instance organisatrice. Les collectifs d’artistes étudiés dans ce volume – Théâtre éclaté, le Théâtre du Soleil, collectif In Vitro – illustrent bien qu’à chaque fois, un regard surplombant garantit l’unité d’une « collection d’egos simultanés<sup>69</sup> » et lui donne une direction.

Ainsi, l’auteur de théâtre n’est jamais seul, pris dans un réseau de collaborations et d’influences qui le modèlent, le façonnent, le construisent. « On ne devient

---

artistes, qui ont tous leur part dans les applaudissements du public » (BOUCHARDON Marianne, « Rivalités auctoriales : le poète dramatique et le metteur en scène [1870-1914] », *infra*, p. 245).

• 64 – PAVIS Patrice, « Collectif artistique », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 67. La citation renvoie à CORMANN Enzo, in [SANS CIBLE], *L’Assemblée théâtrale*, Paris, Éditions de l’Amandier, 2002, p. 118.

• 65 – HAMIDI-KIM Bérénice, « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l’auctorialité dans le théâtre public français », *Tangence*, n° 121, *op. cit.*, p. 61-79; GUAY Hervé, « Le partage de l’auctorialité avec le spectateur dans le théâtre québécois contemporain au temps du numérique », *ibid.*, p. 103-124; LAFRANCE Maude B., « Auctorialité en partage : réappropriation de la *pop culture* chez Olivier Choinière et le Wooster Group », *ibid.*, p. 125-140.

• 66 – RUSET Séverine, « Les auteurs dramatiques anglais contemporains à l’angle des pratiques collaboratives », *ibid.*, p. 81-102.

• 67 – KOKKOS Yannis, *Le Scénographe et le héron*, Arles, Actes sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2004 (1989), p. 23-24.

• 68 – BRUGUIÈRE Dominique (en collaboration avec Chantal Hurault), *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2017, p. 127.

• 69 – MARCHAND Aline, « Hélène Cixous à l’auberge du Soleil : une auctorialité relationnelle », *infra*, p. 271 et 282.

artiste que par le public et ses médiateurs<sup>70</sup> », note Pierre Banos, directeur des éditions Théâtrales; et Margherita Romengo va dans le même sens : « [L]’écrivain devient auteur au terme d’un processus d’auctorialisation qui engage des médiateurs et des médiations divers et variés au fil du temps<sup>71</sup>. » L’importance de ces agents d’auctorialité est identifiée dès l’âge classique par Ève-Marie Rollinat-Levasseur :

« l’auteur dramatique doit composer avec ceux qui assurent la naissance spectaculaire de son œuvre et avec ceux qui en permettent la reconnaissance mondaine : le travail du dramaturge est guidé par les comédiens qui vont jouer son œuvre; il est aussi dirigé par ses mécènes, par les autorités qu’il sollicite, par le cercle auquel il appartient et qu’il ne manque pas de consulter, ou encore par les premiers lecteurs qu’il peut sonder. Ainsi la genèse du texte dramatique est-elle en partie une hétéro-genèse, ce qui infléchit notablement la notion même d’auteur ou celle de propriété sur l’œuvre théâtrale<sup>72</sup> ».

Dans leurs entretiens ici réunis, les éditeurs (Pierre Banos, Claire David), les directeurs de théâtre ou de structures théâtrales (Hortense Archambault, Marianne Clévy) se définissent à la fois comme des instances de légitimation auctoriales (ils reconnaissent l’écrivain, l’accompagnent, lui donnent les moyens d’être joué et lu) et des passeurs vers le public (à travers des dispositifs de médiation, ils suscitent une réception active, à la fois collective et personnelle) : « on *autorise* un auteur [...] on *impose* au lectorat », résume l’éditrice Claire David<sup>73</sup>. Mais ils sont aussi les garants d’une cohérence/d’une cohésion : « Je pense qu’il faut une responsabilité, une signature, une cohérence<sup>74</sup> » reconnaît Hortense Archambault, revendiquant une forme d’auctorialité artistique – au-delà de la fonction administrative et financière du programmateur/directeur de théâtre.

La multiplicité auctoriale, intrinsèque au genre, est encore exacerbée par plusieurs facteurs. La prise en considération de conditions de possibilité extra-artistiques est d’autant plus délicate que les acteurs de l’auctorialité sont nombreux et

• 70 – BANOS Pierre, « L’édition théâtrale dans tous ses états », *L’Humanité*, 9 mai 2009.

• 71 – ROMENGO Margherita, « Lit-on jamais l’œuvre d’une reine tout à fait comme une œuvre quelconque? Image d’auteur et péritexte éditorial; l’exemple de Marguerite de Navarre », in Jérôme MEIZOZ, Jean-Claude MÜHLETHALER et Delphine BURGHGRAEVE (dir.), *Posture d’auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, Fabula/Les colloques, [https://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php], consulté le 12 décembre 2023.

• 72 – ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie, « L’écriture dramatique à l’Âge Classique : une création collective », *Studi di letteratura francese*, vol. 26 : *Théâtre et société au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2001, p. 105.

• 73 – « Éditorialiser », entretien avec Pierre Banos, directeur des éditions Théâtrales, et Claire David, directrice éditoriale chez Actes Sud, *infra*, p. 353.

• 74 – « D’une reconnaissance l’autre : ce qu’accompagner veut dire », entretien avec Hortense Archambault, directrice de la MC93, *infra*, p. 419.

variés – juridiques, économiques, institutionnels – et que l’auteur y est défini selon des critères complexes. Ainsi, la notion de « droit d’auteur » varie en fonction des pays, des époques et des situations : l’examen des articles du Code de la propriété intellectuelle, dont le cadre général est présenté par Julie Boireau<sup>75</sup> et dont maintes applications sont examinées dans les articles, témoigne de la complexité des cas. Enfin, les auctorialités s’appréhendent en des lieux si variés – archives, manuscrits, versions imprimées du texte, enregistrements audio et vidéo, mais aussi documents péri-textuels et péri-spectaculaires (affiches, programmes, etc.) – qu’elles incitent à multiplier les prismes et les approches.

## Repenser les auctorialités théâtrales

On le voit : on ne saurait ici concevoir l’auctorialité, à l’instar d’Alain Brunn, comme une simple « *fonction* » qui circonscrirait « ce qui fait d’un auteur un auteur<sup>76</sup> ». Les auctorialités théâtrales que nous avons observées et analysées ne se présentent pas comme autant d’« instance[s] de régulation du texte en dehors de toute prétention à déterminer le sens<sup>77</sup> ». Elles ne sont pas construites, sinon par les œuvres, du moins « par tel ou tel texte<sup>78</sup> ». Elles se donnent moins comme des essences ou des condensés que comme des rémanences ou des espérances. Alain Brunn rappelle opportunément ce que la mobilisation de la notion d’auctorialité doit à la déliquescence de la majesté auctoriale<sup>79</sup>. Quand l’auteur n’apparaît plus comme le garant du sens, quand son autorité défaille, les auctorialités permettent de maintenir une vectorisation, de signaler une aimantation, de conserver une empreinte auctoriale, sans imposer d’univocité...

Le droit, lui, ne semble pas avoir encore tenu compte de ces mutations. Il continue à fonctionner pour l’essentiel, sinon selon un principe d’identification d’une œuvre à un auteur, du moins selon un principe de régulation. Ainsi, le droit moral français, dans l’ensemble des dimensions qu’en analyse Julie Boireau<sup>80</sup> (droit de divulgation, droit de paternité, droit au respect et droit de repentir), est arrimé à la figure d’une autrice ou d’un auteur d’abord, à celles de leurs héritiers ensuite<sup>81</sup>. Sarah Noviant, dans la thèse qu’elle a consacrée à *La Protection par le droit d’auteur*

• 75 – BOIREAU Julie, « Les droits de l’auteur dramatique sur son œuvre (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) », *infra*, p. 41-52.

• 76 – BRUNN Alain, *op. cit.*, p. 211.

• 77 – *Ibid.*, p. 212.

• 78 – *Ibid.*, p. 14.

• 79 – *Ibid.*, p. 212.

• 80 – BOIREAU Julie, « Les droits de l’auteur dramatique sur son œuvre (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) », *infra*, p. 41-52.

• 81 – Sur le sujet, voir aussi *Études théâtrales*, n° 62 : « Droit et théâtre », dir. Ariane Joachimowicz, 2015/1.

de l'œuvre de spectacle vivant<sup>82</sup>, précise que, grâce à ce droit moral, « [l']auteur bénéficie [...] d'une protection efficace, bien qu'il ne s'agisse pas d'une protection de l'auteur pour lui-même, mais de celui-ci à travers son œuvre, c'est-à-dire, en réalité, d'une protection de l'œuvre, dont la valeur est fonction de la personnalité de son auteur<sup>83</sup> ». D'ailleurs, ce droit peut être regardé comme exclusif en ce qu'il « permet à l'auteur d'exclure les tiers de son œuvre<sup>84</sup> ». Si l'art contemporain, par les pratiques performées qu'il propose, tend à brouiller les lignes, les hiérarchies sont tenaces : « dans la majorité des cas d'improvisation, conclut Sarah Noviant, [les personnes qui réalisent ces improvisations] sont des artistes-interprètes, au service d'une œuvre de l'esprit, placée sous l'autorité de l'auteur<sup>85</sup> ». Et lorsque l'œuvre relève d'une création plurale, il faut que la reconnaissance du rôle prépondérant d'un « maître d'œuvre » soit impossible pour que la création soit reconnue comme véritablement collaborative – encore, en ce cas, la loi interdit-elle « de considérer les personnes morales comme coauteurs d'une œuvre de collaboration », celle-ci ne pouvant « être le fait que de personnes physiques qui, selon la jurisprudence, agissent de concert<sup>86</sup> ». Au Royaume-Uni, Luke McDonagh le montre<sup>87</sup>, le déphasage est le même : l'état des lois sur le droit d'auteur ne rend pas justice à la nature des coauctorialités (*joint authorship*), et quand les juges ont eu à trancher, ils se sont davantage attachés à maintenir la cohérence juridique et la continuité des droits qu'à analyser en fonction de leur contexte spécifique des pratiques créatives mouvantes<sup>88</sup>.

Or les auctorialités théâtrales relèvent davantage d'un jeu de montrer/cacher, souvent à plusieurs fonds, que d'un exercice d'identification et d'arrimage... C'est l'une des leçons du théâtre antipersonnel de Valère Novarina<sup>89</sup> : contrairement à une idée reçue, la vocation théâtrale de ceux que l'on appelle les acteurs, bien plus que la passion de se montrer, de s'exhiber, est à la fois « la passion de disparaître » et celle de « devenir plusieurs », de revenir « en autrui », voire « en autrui ». Quant aux auteurs eux-mêmes, lorsqu'ils affectent, comme cela est de plus en plus fréquent dans le théâtre contemporain, de *se dire* au théâtre, au lieu simplement de laisser *un autre* parler à leur place, selon la formule bien connue d'Anne

• 82 – NOVIANT Sarah, *La Protection par le droit d'auteur de l'œuvre de spectacle vivant. Contribution à l'étude de la notion de forme*, thèse de doctorat en droit privé, dir. Emmanuel Tricoire, université Toulouse 1 Capitole, 2013.

• 83 – *Ibid.*, p. 353-354.

• 84 – *Ibid.*, p. 354.

• 85 – *Ibid.*, p. 380.

• 86 – *Ibid.*, p. 457.

• 87 – McDONAGH Luke, *Performing Copyright: Law, Theatre and Authorship*, Londres, Hart Publishing, 2021.

• 88 – *Ibid.*, p. 184.

• 89 – « Écrivain pratiquant », entretien avec Valère Novarina, *infra*, p. 193-194.

Ubersfeld<sup>90</sup>, Benoît Barut<sup>91</sup> montre que c'est toujours sinon de manière cryptée ou oblique, du moins trouble. Le principe de non-contradiction est dépassé. C'est toujours un autre-moi qui apparaît et se dérobe, successivement ou dans le même mouvement, au singulier ou au pluriel. L'étude des avant-textes ionesciens menée par Audrey Lemesle<sup>92</sup> entérine le constat : l'auteur ne cesse de s'y dérober et de s'y révéler, en quête d'une place impossible à arrêter.

Les auctorialités théâtrales ne sauraient donc être univoquement saisies ni désignées. Tout au plus peut-on faire émerger les questions qui aident à penser la complexité de leurs contours et quelques-uns des enjeux qui les sous-tendent ou qu'elles soulèvent : qui peut être regardé comme porteur d'une (ou de plusieurs) auctorialité(s) ? selon quels critères ? comment ? pour quelles vectorisations et quelles temporalités ?

Il ne s'agit plus de revenir sur la multiplicité des partenaires de la création ni d'énumérer la longue liste de ceux qui entrent peu ou prou dans la conception d'un texte ou d'un spectacle – dramaturge, metteur en scène, acteurs, scénographes, musiciens, etc. – que de postuler ce que les auctorialités impliquent d'agentivité. Il ne saurait en effet y avoir d'auctorialité théâtrale qui ne soit revendiquée, c'est-à-dire à la fois désirée et assumée, reconnue. On n'est pas porteur d'auctorialité sans le savoir ni sans le vouloir. Selon Caroline Mackenzie<sup>93</sup>, trois éléments doivent d'ailleurs être réunis pour qu'un *agent* puisse être regardé comme tel : la capacité (les compétences) d'agir, le fait de pouvoir agir eu égard aux circonstances dans lesquelles il ou elle se trouve, la volonté d'agir. On ne naît pas porteur d'auctorialité : on le devient à travers une *performance*. Comme le relève Monique Haicault, « [e]n tant que capacité à performer, *agency* produit donc à la fois la norme et le sujet, celui-ci devenant lui-même sa propre causalité. Dans ce mouvement, l'agent peut trouver une marge d'agir en performant autrement. Performer c'est donc aussi agir en changeant, trouver la liberté dans une marge de manœuvre à déployer face aux prescriptions<sup>94</sup> ». La performativité des auctorialités engage ainsi « le processus réflexif de la pensée<sup>95</sup> », une *self-agency* qui « ne se

---

• 90 – UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre* (1977), Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, p. 18.

• 91 – BARUT Benoît, « *Je suis moi-même la matière de ma pièce* : théâtre, autobiographie, auctorialité (repérages) », *infra*, p. 96-104.

• 92 – LEMESLE Audrey, « L'auctorialité à l'aune de la critique génétique : l'exemple d'Eugène Ionesco, auteur *in progress* », *infra*, p. 117-130.

• 93 – MACKENZIE Caroline, « *Agency* : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, n° 41 : « *Agency* : un concept opératoire dans les études de genre ? », dir. Anne Montenach, 2012, p. 35-37, [<https://doi.org/10.4000/rives.4139>], consulté le 12 décembre 2023.

• 94 – HAICAULT Monique, « Autour d'*agency*. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », *Rives méditerranéennes*, n° 41, *op. cit.*, p. 14, [<https://doi.org/10.4000/rives.4105>], consulté le 12 décembre 2023.

• 95 – *Ibid.*, p. 15.

réduit pas à la conception psychologique de l'intentionnalité<sup>96</sup> » et non seulement mobilise « plusieurs niveaux de conscience », mais se joue dans une « temporalité étirée » qui déborde le strict moment de la performance elle-même. Il y a un *advenir* auctorial, un *agir* auctorial, un *demeurer* (ou pas) auctorial. *Performer* l'auctorialité est un processus par définition évolutif, mouvant, protéiforme, dynamique. Éminemment plastique. On pourrait d'ailleurs regarder la *plasticité* comme l'une des caractéristiques remarquables des auctorialités théâtrales. Cette plasticité, les transferts auctoriaux qu'analyse dans ce volume Aline Marchand à partir de l'exemple de l'attelage créatif qui a réuni Hélène Cixous et le Théâtre du Soleil<sup>97</sup> l'illustrent autant qu'ils l'exacerbent. Au fond, les écritures théâtrales sont toujours à concevoir au pluriel de leurs auctorialités, même lorsqu'elles ne sont ni collaboratives (pluri-auctoriales) ni collectives (coauctoriales sous la houlette d'un maître d'œuvre), car au théâtre plus qu'ailleurs encore sans doute, « je » n'existe qu'avec, par et pour les autres, dans un jeu permanent de dissimulation/manifestation/ recouvrement/superposition/non coïncidence. « Je » y est toujours « autre(s) ».

Quels marqueurs d'auctorialité pourraient alors être dégagés ? Quels seraient les attributs qui permettraient d'identifier un auteur ? Selon Alain Brunn, « c'est l'acquisition d'un statut juridique » et « la reconnaissance d'un droit d'auteur (qui rétribue l'auteur à proportion des ventes de son texte) » qui permettent à l'auteur de voir « son rôle véritablement défini dans la société<sup>98</sup> ». Or en droit, on le sait, l'*originalité* est exigée pour prétendre au droit d'auteur, ce qui implique, Frédéric Lejeune le rappelle<sup>99</sup>, que l'auteur ait « pu exprimer son esprit créateur et ses capacités créatives en posant des choix libres et créatifs » ; que l'œuvre ne soit pas « *exclusivement* » le résultat d'une contrainte (technique, par exemple) ; qu'elle ne soit pas banale dans son ensemble – ce qui n'exclut pas de mobiliser un *déjà-là*. Reste que la perception de l'originalité est historiquement mouvante et datée. À la valorisation classique du canon comme jeu de proportions désirable seul capable de permettre à l'œuvre de traverser le temps a succédé, à l'époque moderne, la faveur concédée aux créations perçues comme se signalant par leur singularité et leur nouveauté<sup>100</sup>.

• 96 – *Ibid.*

• 97 – MARCHAND Aline, « Hélène Cixous à l'auberge du Soleil : une auctorialité relationnelle », *infra*, p. 269-282.

• 98 – BRUNN Alain, *op. cit.*, p. 23.

• 99 – LEJEUNE Frédéric, « Quand une œuvre est-elle originale au sens du droit d'auteur ? », 12 juin 2018, [<https://www.fredericlejeune.be/quand-une-oeuvre-est-elle-originale-au-sens-du-droit-dauteur/>], consulté le 12 décembre 2023.

• 100 – Voir sur ce point SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, n° 64 : « La création », 1997, p. 89-115 ; notamment les p. 90-91.

La postmodernité, elle, Benoît Hennaut le montre<sup>101</sup>, s'est émancipée de « l'idéal moderne et romantique de l'innovation originale à tout prix », sans pour autant renoncer à innover, de sorte que la revendication d'originalité perdue, fût-ce de manière oblique.

Quant à l'*intentionnalité*, elle n'entre que partiellement dans la définition des auctorialités. Si, selon Elizabeth Anscombe, peuvent être considérées comme intentionnelles les actions auxquelles s'applique la question « pourquoi? », celle-ci doit s'entendre en deux sens : « donner une interprétation de l'action ou mentionner quelque chose de futur<sup>102</sup> ». Ne relève des auctorialités, pour parler avec Claude Romano<sup>103</sup>, que « l'intention pour le futur qui trouve son expression dans la déclaration d'intention » (« je vais faire X »), c'est-à-dire la part de l'intentionnalité qu'implique l'agentivité. Au contraire, « l'intention dans laquelle (*with which*) quelque chose est fait, que l'on pourrait appeler aussi l'intention ultérieure » (« j'accomplis A *pour* faire B ») n'est pas nécessaire à la construction auctoriale. Que certains auteurs revendiquent la propriété non seulement de leur œuvre et de ses déclinaisons – tel Sacha Guitry, dont Florence Fix<sup>104</sup> analyse l'auctorialité de faiseur –, mais également de ses significations ne doit pas incliner à considérer l'interprétation auctoriale comme garante de l'auctorialité. Les stratégies auctoriales, les manipulations, revendiquées ou niées, participent aux auctorialités mais n'en sont pas le fin mot. Car à ce jeu du montrer/cacher des auctorialités, tel est pris qui croyait prendre – et *vice versa*... Quand Valère Novarina dit se reconnaître dans l'écriture à l'aveugle d'une Jeanne-Marie Guyon, dans sa « façon de travailler *sans intention* », il n'endosse pas moins l'« action passive » et la « passion agie » de l'acteur, y voyant même « tout le *paradoxe profond* du théâtre<sup>105</sup> ».

Sans nous attarder ici sur la question de l'*autorité* et de ses mises en crise contemporaines, réelles ou supposées<sup>106</sup>, rappelons que la prudence en la matière s'impose,

---

• 101 – HENNAUT Benoît, « Spectacle postdramatique et auctorialité : confronter le texte et le récit de la tradition », *infra*, p. 149-164.

• 102 – ROMANO Claude, « Compréhension d'un texte et intention d'auteur », in Mélina OUELBANI (dir.), *L'Intention*, Tunis, université de Tunis, faculté des sciences humaines et sociales, 2010, p. 57-84, [<https://la-philosophie.com/phenomenologie-intentionnalite>], consulté le 12 décembre 2023.

• 103 – ROMANO Claude, « Anscombe et la philosophie herméneutique de l'intention », *Philosophie*, n° 80, 2004-1, p. 65-66, [<https://doi.org/10.3917/philo.080.0060>], consulté le 12 décembre 2023.

• 104 – FIX Florence, « Sacha Guitry, auteur de lui-même : une auctorialité de faiseur », *infra*, p. 105-115.

• 105 – « Écrivain pratiquant », entretien avec Valère Novarina, *infra*, p. 181.

• 106 – Rappelons qu'Emmanuel Bouju a fait de la « crise de l'autorité – crise des autorités et crise de l'auctorialité », le point de départ de la réflexion collective qu'il a dirigée sur *L'Autorité en littérature*. Il n'en établit pas moins que « [l]a faillite pluri-séculaire de l'autorité comme tradition, et la critique moderne et contemporaine de l'auctorialité comme garantie du sens, promeuvent des

puisque, plus que sa défaite ou sa dissolution, il faudrait concevoir les déplacements et les métamorphoses de l'autorité autoritaire comme de l'autorité autorisante<sup>107</sup>. L'attachement bien connu de certains dramaturges (Beckett, Genet, entre autres...) à la maîtrise des modalités de représentation de leurs pièces, dont témoignent aussi bien le paratexte que leurs échanges, souvent tendus, avec les metteurs en scène, suffit à manifester ce qui de l'autorité résiste. Parfois, comme dans le cas d'Alain Françon, l'autorité est littéralement élective : elle procède d'une élection ; ce sont les membres du collectif qui délèguent à l'un d'entre eux le rôle de mettre en scène, et le légitiment dans cette fonction<sup>108</sup>. D'autres fois, ainsi que l'établit Aline Marchand à propos du Théâtre du Soleil, « l'absence proclamée d'autorité dans une création collective n'indique pas la dilution de l'auctorialité, mais son transfert de l'écrivain à la troupe... et de la troupe à l'écrivain<sup>109</sup>... » D'autres fois encore – c'est ce qu'illustre l'exemple du collectif In Vitro – l'autorité se voit diffractée : assumée de manière polyphonique par des acteurs devenus auteurs-créateurs et incités à rencontrer une œuvre préexistante dans le cadre du processus de création<sup>110</sup>. Mais l'autorité auctoriale peut aussi selon Novarina être reconnue au texte même, supposé *advenir* et s'écrire « presque de lui-même » au point d'apparaître comme le « véritable metteur en scène, le véritable *directeur d'acteur* », celui que le comédien doit « suivre », qu'il lui « faut entendre » – texte auquel il arrive même d'aller « en trouver un autre, le varier, le décliner, le retravailler par toutes sortes de *retouches*<sup>111</sup> ». De sorte qu'il s'agirait moins, alors, de penser la mort ou le dépassement de l'*autorité* que ses avatars et ses redistributions auctoriales.

L'identité auctoriale, Michel Foucault l'a établi dès 1969 hors contexte théâtral, ne tient pourtant pas seulement au rapport d'*appropriation* que l'auteur entretient (ou pas) avec ses textes. Il résulte aussi du processus d'*attribution* sociale « par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne » et par suite « on conjure la prolifération du sens<sup>112</sup> ». Ce faisant, Foucault le rappelle, « la critique moderne use de schémas fort voisins de l'exégèse chrétienne » : « un certain niveau

---

formes singulières de *fonction-autorité* ou d'*effet-autorité* en littérature, en suscitant les modalités originales de leur reconnaissance ou de leur contestation » (BOUJU Emmanuel, « Quoi? L'autorité », Avant-propos à BOUJU Emmanuel [dir.], *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, [https://doi.org/10.4000/books.pur.40517], consulté le 12 décembre 2023).

• 107 – *Ibid.*

• 108 – « Descendre au fond du cratère », entretien avec Alain Françon, *infra*, p. 310.

• 109 – MARCHAND Aline, « Hélène Cixous à l'auberge du Soleil : une auctorialité relationnelle », *infra*, p. 276.

• 110 – BARUT Benoît, CHAVE Adeline, LEMESLE Audrey et SOREL Marie, « L'auctorialité à l'épreuve du collectif (ou l'inverse). Étude de cas : collectif In Vitro », *infra*, p. 291-307.

• 111 – « Écrivain pratiquant », entretien avec Valère Novarina, *infra*, p. 182.

• 112 – FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 789 et 811.

constant de valeur », « un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique », une « unité stylistique », un « moment historique défini<sup>113</sup> ». Ce principe de stabilisation, qui correspond à une demande sociétale et politique de contrôle, se voit toutefois souvent malmené. Il en est ainsi, par exemple, Benoît Barut, Adeline Chave, Audrey Lemesle et Marie Sorel en font la démonstration, lorsqu'un collectif comme In Vitro, « auteur *avec* les mots des autres », fait glisser l'auctorialité « du produit fini – la représentation n'est qu'une étape du processus – aux gestes de (re)création : geste de lecture, geste de découpage, geste d'échantillonnage, geste de compression, geste de mémorisation, geste de transmission<sup>114</sup>... » De telles entreprises transformatrices, qui empruntent à une ou plusieurs œuvres premières dans le cadre d'un projet original, brouillent les processus d'attribution.

Il est donc crucial de distinguer nettement entre auctorialités revendiquées (celles qui relèvent du rapport d'appropriation et relèvent d'une dimension subjective<sup>115</sup>) et auctorialités reconnues (celles qui sont attribuées au terme d'opérations complexes par divers agents de la sphère théâtrale). La question de la *reconnaissance* des auctorialités par des tiers est majeure. Ce n'est que quand « un régime de propriété<sup>116</sup> » a été instauré pour les œuvres, quand une auctorialité est reconnue, qu'elle implique tout à la fois une responsabilité (l'auteur peut être puni<sup>117</sup>), et des « droits d'auteur », moraux et patrimoniaux. Si l'on dépasse le cadre forcément étroit de la reconnaissance par les pairs – ce cadre rassurant mais illusoire qui confond entre-soi et audience publique – il faut d'abord, pour qu'une auctorialité théâtrale soit établie, qu'on nous pardonne le truisme, qu'elle soit *visible*. Et qu'elle soit visible exige qu'elle n'ait pas été invisibilisée comme ont pu l'être les auctorialités des femmes artistes qu'évoque Raphaëlle Doyon<sup>118</sup>. Rappelons que les rapports successivement remis par Reine Prat<sup>119</sup> dans le cadre de la mission

---

• 113 – *Ibid.*, p. 802.

• 114 – BARUT Benoît, CHAVE Adeline, LEMESLE Audrey et SOREL Marie, « L'auctorialité à l'épreuve du collectif (ou l'inverse). Étude de cas : collectif In Vitro », *infra*, p. 306.

• 115 – SAPIRO Gisèle, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 48, 2014, p. 111, [<https://doi.org/10.4000/rh19.4660>], consulté le 12 décembre 2023.

• 116 – FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 799.

• 117 – *Ibid.*

• 118 – DOYON Raphaëlle, « Les auctorialités des femmes artistes au théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) », *infra*, p. 53-84.

• 119 – PRAT Reine, *Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, ministère de la Culture et de la Communication, mai 2009, direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Mission pour l'égalité et contre les exclusions, mai 2006, [<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Mission-EgaliteS>], consulté le 12 décembre 2023 et PRAT Reine, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision*,

« ÉgalitéS » mise en place par le ministère de la Culture et de la Communication, en 2006 puis en 2009, s'ils ont révélé à l'opinion publique combien « la maîtrise de la représentation continu[ait] d'échapper largement aux femmes, en tant qu'auteurs ou metteuses en scène, et que le nombre de rôles de femmes rest[ait] inférieur, y compris dans le répertoire contemporain, au nombre de rôles d'hommes<sup>120</sup> », n'ont pas suffi à bouleverser la donne. Reine Prat continuait à regretter en 2015 que le « dénigrement [soit] institué dans la représentation<sup>121</sup> ». C'est d'un dénigrement et d'un déficit de visibilité similaires que fait état Marie Sorel à propos des autrices et des auteurs spécialisés dans le théâtre à destination de la jeunesse dans l'étude qu'elle leur consacre<sup>122</sup>, tout en faisant apparaître comment nombre d'entre eux, en jouant avec les cadres imposés à une création *a priori* conditionnée et justifiée par sa destination (l'enfance), parviennent à déjouer « l'intentionnalité et l'unidirectionnalité du *pour la jeunesse* » pour faire advenir une « auctorialité débordante ».

La légitimation auctoriale est plurifactorielle. Ses ressorts excèdent la seule sphère artistique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Violaine Heyraud le rappelle<sup>123</sup>, les auteurs de vaudeville, déjà fragilisés en termes de reconnaissance par la réputation de légèreté du genre, le sont encore davantage par leur propension à œuvrer à plusieurs. La critique de l'époque tend à associer succès populaire, collaboration et médiocrité artistique... Il est ainsi décisif de lire ce que les critiques dramatiques écrivent des différents collaborateurs de l'événement théâtral pour prendre la mesure des attributions et des reconnaissances auctoriales. Marianne Bouchardon le montre pour la période 1870-1914<sup>124</sup> : le dramaturge cesse d'être « tenu pour seul responsable de la signification de sa pièce, et pour seul comptable du succès ou de l'échec qu'elle rencontre » à partir du moment où, dans les journaux, s'ajoute au reportage qui rend compte de la pièce, une nouvelle rubrique, la « soirée », qui se focalise sur les éléments de décor, les costumes, le maquillage, la mise en scène, et où se

---

*aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. De l'interdit à l'empêchement*, ministère de la Culture et de la Communication, direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Mission pour l'égalité h/f et contre les exclusions, mai 2009, p. 6, [<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Acces-des-femmes-et-des-hommes-aux-postes-de-responsabilite-n-2-De-l-interdit-a-l-empêchement>], consulté le 12 décembre 2023.

- 120 – PRAT Reine, *Mission EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, op. cit., p. 17.
- 121 – PRAT Reine, « Arts et culture... Et que rien ne change! », *Travail, genre et sociétés*, n° 34, 2015-2, p. 191, [<https://doi.org/10.3917/tgs.034.0187>], consulté le 12 décembre 2023.
- 122 – SOREL Marie, « L'auctorialité dans le théâtre jeunes publics ou comment composer avec le(s) cadre(s) », *infra*, p. 131-148.
- 123 – HEYRAUD Violaine, « Vaudevillistes en collaboration au XIX<sup>e</sup> siècle : constructions d'auctorialités dans un genre léger », *infra*, p. 215-232.
- 124 – BOUCHARDON Marianne, « Rivalités auctoriales : le poète dramatique et le metteur en scène (1870-1914) », *infra*, p. 233-247.

développe l'illustration par la photographie. C'est dire ce que la reconnaissance des auctorialités théâtrales doit à des facteurs *a priori* aussi éloignés de l'écriture des pièces ou de la conception de la mise en scène que l'histoire des médias et l'état des techniques illustratives... Contribuent à la fabrique des auctorialités, non seulement les *agents* auctoriaux, mais tout ce et tous ceux qui participent à leur visibilité et à leur reconnaissance – ceux que l'on pourrait désigner comme des *adjuvants* auctoriaux (éditeurs, directeurs d'institutions, etc.).

Or admettre des auctorialités féminines, rendre perceptible l'auctorialité des metteurs en scène ou celle des autrices et auteurs pour le théâtre destiné à la jeunesse, c'est leur permettre de se déployer, de s'imposer, voire de *faire école*. De sorte que les phénomènes de reconnaissance tendent à cumuler leurs effets comme ceux d'invisibilisation cumulent les leurs. En matière d'auctorialité théâtrale aussi, on tend à prêter prioritairement aux riches... L'histoire littéraire, les manuels, les prescripteurs pédagogiques, le plus souvent, font valoir celles et ceux qui ont déjà droit de cité. Ils n'en contribuent pas moins à forger une certaine image de ce que sont – et par suite doivent être – les auteurs. Ainsi, Jean-Claude Yon le souligne, « l'histoire du théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle [était] jusqu'à il y a peu conçue comme une suite de biographies d'auteurs<sup>125</sup> », méconnaissant les divers partages d'auctorialité pourtant à l'œuvre : écritures en collaboration, jeu avec la censure, rivalité et/ou coopération avec les directeurs de théâtre, poids et influence des comédiennes et des comédiens en vue...

L'auctorialité a donc partie liée avec le *pouvoir*. Reconnaître une auctorialité implique le pouvoir de la puissance légitimante, et corrobore celui de l'instance légitimée. « Pouvoir sans pouvoir<sup>126</sup> » aurait dit Blanchot. Voire. Est-il possible de nier les pouvoirs que confère le succès public? Un triomphe comme celui qu'a connu la pièce phare de Yasmina Reza, « *Art* », traduite depuis sa création (1994) en près de quarante langues, lauréate de deux Molières (meilleur auteur et meilleur spectacle privé), distinguée aux États-Unis par le *Tony Award* de la meilleure pièce (pour la première fois décerné à une pièce française depuis *Becket ou L'honneur de Dieu* d'Anouilh, en 1961), et au Royaume-Uni par le *Laurence Olivier Award* de la meilleure comédie, signalée comme « l'œuvre dramatique française contemporaine la plus jouée dans le monde<sup>127</sup> », génère forcément des retombées économiques et médiatiques. Or ces retombées contribuent à renforcer l'auctorialité de l'autrice,

---

• 125 – YON Jean-Claude, « Une auctorialité partagée : être auteur dramatique en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *infra*, p. 201.

• 126 – BLANCHOT Maurice, lettre à Jean-Paul Sartre, 2 décembre 1960 (fonds Mascolo/IMEC).

• 127 – « “*Art*, c'est une guerre de mâles dominants”. Charles Berling, Jean-Pierre Darroussin et Alain Fromager, formidable trio pour servir la pièce de Yasmina Reza », propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, 20 février 2018, p. 16.

dont le nom fonctionne à la fois comme un « sésame publicitaire » et comme un « label de qualité<sup>128</sup> ». Nous sommes alors au cœur du paradoxe mis au jour par Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona : « la marque-auteur, liée à l'émergence d'une société de consommation, d'une culture de masse et à l'affirmation du paradigme dominant de la sérialité, est aussi le garant de la visibilité, de la singularité, voire de l'exceptionnalité de l'écrivain<sup>129</sup> ». Dans le cas de « *Art* », sont ainsi venues s'ajouter au succès commercial des légitimations académiques et institutionnelles. L'autrice a reçu le Grand Prix du théâtre de l'Académie française ; l'œuvre, publiée en poche (« Folio ») et en édition scolaire (Magnard, « Classiques & Contemporains »), est étudiée et commentée au lycée (le titre est recommandé pour les classes de seconde et de première) comme à l'université. S'il semble patent que tout le succès de la pièce ne saurait être imputé à sa seule autrice, comment démêler ces reconnaissances en chaîne et faire la part des unes et des autres dans une telle spirale de bonnes fortunes ?

Mais il ne suffit pas de dégager les dynamiques de *performance* et de *reconnaissance* qui président à l'émergence des auctorialités. Il faut aussi observer les *modalités* de leur exercice. De manière assez traditionnelle<sup>130</sup>, l'auctorialité se conçoit d'abord selon un schéma directeur vertical : un artiste (unique) – écrivain ou autre créateur – impose/propose sa vision singulière au collectif pour lequel il écrit ou avec lequel il travaille. Il y a collaboration – on est toujours au théâtre, art collectif – mais celle-ci se conçoit dans une succession temporelle et selon une hiérarchie créative : la tête *puis* les membres, fussent-ils doués d'une certaine autonomie. Dans cette optique, l'auteur est l'animateur, au sens premier et plein du terme, de l'entreprise théâtrale. Il en est la source et le moteur. Il l'assume, c'est-à-dire, pour parler avec Hortense Archambault, qu'il en endosse la responsabilité, y associe sa signature, propose une cohérence<sup>131</sup>. En quête de valeurs qui lui permettent d'acquérir une légitimité institutionnelle, il se veut le responsable ultime de l'œuvre produite et le garant du sens, jusqu'à la rencontre avec le public. On range volontiers et non sans raison Ionesco dans cette catégorie de créateurs se voulant omniscients et omnipotents, pensant et construisant leur auctorialité « en plongée ». Pourtant, les stratégies d'auctorialisation qu'il emploie se révèlent

• 128 – THÉRENTY Marie-Ève et WRONA Adeline, « Introduction », in Marie-Ève THÉRENTY et Adeline WRONA (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne université Presses, coll. « Lettres françaises », 2020, p. 21.

• 129 – *Ibid.*, p. 22. Ce qui est dit ici de l'écrivain vaudrait tout aussi bien pour un metteur en scène, par exemple, comme pour une actrice ou un acteur.

• 130 – Dans les cinq paragraphes qui suivent, nous reprenons de larges pans de notre bilan d'étape : BARUT Benoît, BRUN Catherine et LE CORRE Élisabeth, art. cité, p. 28-30 et 34-38.

• 131 – « D'une reconnaissance l'autre : ce qu'accompagner veut dire », entretien avec Hortense Archambault, *infra*, p. 419.

complexes. Les brouillons montrent une auctorialité qui se construit à tâtons, entre effacement, cryptage, et auto-censure<sup>132</sup>, et ses attelages avec les metteurs en scène, fondés sur le compagnonnage, l'amènent à redécouvrir les vertus de rapports horizontaux, de pair à pair. Quant à Jan Lauwers et Romeo Castellucci<sup>133</sup>, qui misent également sur une auctorialisation d'ordre vertical, ils font jouer cet axe aussi bien en plongée qu'en contre-plongée. Passer *Macbeth* et *L'Orestie* dans la machine postdramatique, imposer sa volonté créative à l'autorité originelle et la détourner à son profit, c'est s'en montrer héritier. De sorte qu'une auctorialité purement descendante (« en plongée ») s'avère une illusion d'optique ou une facilité de pensée, nullement une réalité soutenable dans le domaine théâtral. La posture en surplomb n'est jamais possible que grâce à des étais latéraux et une force contraire venant d'en bas. Comme dans une voûte, les poussées multidirectionnelles (vers le bas, vers le haut, vers les côtés) se combinent et se contrebalancent pour assurer la tenue de l'édifice.

Il est à l'inverse des artistes qui affichent un parti pris d'auctorialité partagée<sup>134</sup>. Le théâtre, selon eux, est un art qui se conçoit, se fabrique, se joue à plusieurs, un art collectif et du collectif qui doit se revendiquer tel. C'est le cas aussi bien des attelages créatifs impulsés par Hélène Cixous, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil<sup>135</sup>, que des créations théâtrales initiées par le collectif In Vitro et la metteuse en scène Julie Deliquet<sup>136</sup>. Et de fait, hors les déclarations d'intention et les pétitions de principe, il est des marqueurs d'une coauctorialité en actes qui

---

• 132 – LEMESLE Audrey, « L'auctorialité à l'aune de la critique génétique : l'exemple d'Eugène Ionesco, auteur *in progress* », *infra*, p. 117-130.

• 133 – HENNAUT Benoît, « Spectacle postdramatique et auctorialité : confronter le texte et le récit de la tradition », *infra*, p. 149-164.

• 134 – Il est une forme particulière de coauctorialité que ce volume n'interrogera pas de front, celle du couple d'artistes. La question du couple littéraire a été récemment posée par Esther Demoulin dans sa thèse *Écrire côte à côte. Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, un couple littéraire* (dir. Jean-François Louette, Sorbonne université, 2021) ; y sont étudiées par le menu les stratégies de construction à deux d'une légitimité auctoriale propre. Potentiellement, la question du couple d'artistes dans les arts du spectacle offre un champ d'exploration encore plus vaste que celle du couple littéraire – troupes et familles s'entremêlant volontiers dans l'histoire du théâtre – et un champ que l'on commence tout juste à défricher. On citera notamment à cet égard l'article de Raphaëlle Doyon intitulé « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral » (*Les Cahiers du LabEx CAP*, n° 1, juin 2015, p. 10-64) et les deux journées d'études organisées sous la direction de Giulia Filacanapa et Erica Magris : « Couples en création dans les arts de la scène et au-delà (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) » (2 et 3 juin 2016, université Paris 8).

• 135 – MARCHAND Aline, « Hélène Cixous à l'auberge du Soleil : une auctorialité relationnelle », *infra*, p. 269-282.

• 136 – BERTRAND Michel, « Coauctorialités : le collectif au service de la famille (In Vitro) » *infra*, p. 283-290 et BARUT Benoît, CHAVE Adeline, LEMESLE Audrey et SOREL Marie, « L'auctorialité à l'épreuve du collectif (ou l'inverse). Étude de cas : collectif In Vitro », *infra*, p. 291-307.

peuvent le vérifier aisément, avant même que soient observés les processus créatifs. D'emblée (1964), on le sait, le Théâtre du Soleil a été fondé en société coopérative et participative (SCOP) et a prévu l'égalité salariale de ses membres et la répartition égale des droits de reproduction.

Reste que là encore, toute systématisation serait réductrice. Il n'est pas rare en effet que les régimes auctoriaux se superposent : le programme de l'une des dernières créations du collectif In Vitro, *Mélancolie(s)*, postule par exemple un fonctionnement collégial pour ce qui concerne la « création » et l'« adaptation », « à partir des *Trois sœurs* et d'*Ivanov* d'Anton Tchekhov », mais attribue la mise en scène à la seule Julie Deliquet. De même, *Tambours sur la digue* est édité sous le double patronage du Théâtre du Soleil et d'Hélène Cixous et les programmes des spectacles manifestent la coexistence de régimes auctoriaux : *Et soudain des nuits d'éveil* est présenté comme une « Création collective en harmonie avec Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, peintures de Danièle Heusslein-Gire, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet », tandis que *Les Naufragés du Fol espoir* apparaît comme une « Création collective du Théâtre du Soleil mi-écrite par Hélène Cixous sur une proposition d'Ariane Mnouchkine librement inspirée d'un mystérieux roman de Jules Verne ». C'est dire que le collectif (Théâtre du Soleil), le collaboratif (« en harmonie avec », « mi-écrite par ») et le composite (Jules Verne) cohabitent alors.

Mais les coauctorialités économiquement, juridiquement ou péritextuellement repérables se complexifient encore pour peu que l'on observe les processus créatifs, que l'on s'attache aux créations qui s'appuient sur un texte ou à celles qui refusent toute perspective de publication. Le travail du collectif In Vitro est de ce point de vue exemplaire. Bien qu'y soit défendue « l'idée d'un geste théâtral collectif », qui « tend à une démythification de la place de chacun<sup>137</sup> », et fait des répétitions le moment d'« une prise de pouvoir des acteurs et de l'équipe », le collectif tel que le conçoivent In Vitro et Julie Deliquet n'exclut ni les textes et leurs auteurs, ni l'horizon d'une pièce, ni le maintien d'un regard sinon surplombant, du moins galvanisant, stratège et organisateur : celui de la metteuse en scène. Elle lance et fait advenir la création, l'accompagne et la valide. « Il y a quelqu'un à la baguette », concluait Éric Ruf après avoir assisté au triptyque, reconnaissant à l'œuvre, « entre écriture collective et répertoire », « la présence d'une direction ferme et singulière<sup>138</sup> ».

• 137 – DELIQUET Julie, « J'insiste sur une porosité entre la fiction et l'instant présent », entretien avec Chantal Hurault, juin 2016, [<https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/entretien-avec-julie-deliquet#>], consulté le 12 décembre 2023.

• 138 – RUF Éric, « Édito », *Vania – Dossier de Presse*, Comédie-Française/Vieux Colombier, 2016, [<https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-vania1617.pdf>], consulté le 12 décembre 2023.

Des auctorialités théâtrales, il faudrait aussi repérer le foyer : s'exercent-elles depuis un texte vers une scène ? Depuis la scène en direction d'une trace textuelle ? Depuis le seul plateau, conçu comme un espace fait « d'objets, de paroles, de musiques, de sons, d'éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme des ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale<sup>139</sup> » ?

Avec quelles porosités, quels brouillages, quels glissements, quelles tensions, quelles résistances ?

Il convient pour finir de ne pas omettre de *situer* les auctorialités temporellement, à la fois pour tenter de cerner le ou les moments de leur émergence au cours du processus créatif, et pour s'interroger sur leur devenir. Il n'est pas un, mais des moments pour devenir auteur. Cela se joue successivement dans les avant-textes et les archives, au cours de la genèse des spectacles, avant même l'acte de naissance de l'auteur par édition ou création, et une fois que l'auteur existe publiquement comme personne sociale identifiée, dans l'après-coup de la création, quand se pose, par exemple, l'épineuse question de la signature d'un spectacle collectivement conçu<sup>140</sup>. L'auctorialité ou les auctorialités advenues (*performées*) et confirmées (*reconnues*), quelle est leur durée de validité ? Existe-t-il pour elles une date de péremption ? Une obsolescence, sinon programmée, du moins prévisible ? Ce que rappelle Jeanyves Guérin au sujet de l'espérance de (sur)vie des auteurs et de leurs œuvres en ouverture de son récent ouvrage sur *La Constitution du répertoire théâtral en France du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle* semble pouvoir s'appliquer aux auctorialités :

« L'histoire des arts est faite de classicisations et de déclassements, de majorations et de minorations. [...] Les auteurs peuvent mourir deux fois. [...] Leurs œuvres disparaissent avec eux. Il arrive qu'elles vieillissent même de leur vivant. [...] Les pièces [...] naissent, vivent, meurent et parfois renaissent. Leur survivance éditoriale et/ou scénique est le résultat de processus historiques et anthropologiques<sup>141</sup>. »

À ces processus extra-artistiques qu'il demeure malaisé d'anticiper s'ajoutent, en matière d'auctorialités théâtrales, les effets cumulés de divers facteurs (para-)artistiques. Ainsi, la longévité des auctorialités va pouvoir dépendre, pour

• 139 – HÉBERT Chantal et PERELLI-CONTOS Irène, *La Face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 9, citées par COUSIN Marion, *op. cit.*, p. 22.

• 140 – Voir HAMIDI-KIM Béatrice, « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français », *Tangence*, n° 121, *op. cit.*, p. 61-79, [<https://doi.org/10.7202/1070452ar>], consulté le 12 décembre 2023.

• 141 – GUÉRIN Jeanyves, *La Constitution du répertoire théâtral en France du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2022, p. 11.

une part, de l'abondance, de la nature et de la gestion des traces de la création. La présence d'archives auctoriales ou de témoignages sur la création va inévitablement modifier la nature du regard porté sur l'œuvre<sup>142</sup>. Le traitement et la valorisation de telles archives également. Leur absence livre les œuvres à elles-mêmes, pour le meilleur (le refus de la fossilisation) ou le pire (la réduction de l'œuvre à un état rendu public par le livre ou la scène). Mais à ces incertitudes quant au devenir des auctorialités en général, s'ajoutent, pour ce qui regarde le théâtre, la multiplicité des instances et des relais auctoriaux. Certes, il y a des attelages électifs entre une autrice ou un auteur d'une part et une ou un metteur en scène de l'autre, et ce que la reconnaissance de l'auctorialité koltésienne doit à Chéreau, ou celle de Bond à Françon ne saurait être minoré. Le théâtre, toutefois, se distingue par la largesse de l'éventail des partenaires de la création. Non seulement en effet les agents du théâtre sont nombreux (dramaturge, acteur, metteur en scène, décorateur, traducteur, éditeur, directeur d'institution, etc.), mais chaque œuvre appelle une diversité d'actualisations spectaculaires (combien de mises en scène des pièces de Sophocle ou de Shakespeare dans le monde depuis leur création?) et nourrit des réappropriations artistiques (Sophocle revisité par Castellucci, par exemple, ou Tchekhov par In Vitro). Si nous ne sommes pas au nombre des esprits chagrins qui considèrent que de telles réappropriations dénaturent l'auctorialité première, puisqu'elles viennent plutôt ajouter une ou plusieurs auctorialités nouvelles à celles qui préexistaient, sont-elles pourtant de nature à les prolonger? Sans doute faudrait-il admettre qu'en la matière aussi, « le temps *fait œuvre*<sup>143</sup> » et doit être regardé comme un *agent* auctorial.



Après avoir rappelé dans quels cadres (juridiques, genrés), se concevaient les auctorialités théâtrales depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, l'ouvrage s'ouvre sur l'examen de différentes actualisations de « Figures de l'auteur », avant de s'attacher à des auctorialités qui mobilisent une pluralité d'acteurs et se conçoivent comme collaboratives, collectives, relationnelles. Au sein de chacune de ces deux premières sections, les chapitres s'enchaînent diachroniquement. C'est ensuite l'aval des créations qui est abordé pour tenter de saisir ce qui des auctorialités se joue à travers les traces des œuvres comme à travers les gestes d'accompagnement de celles et ceux qui aident à leur advenue, leur édition, leur circulation. Tout au long de ce parcours,

• 142 – BRUN Catherine, GAILLARD Sophie, GAMBA Sabine, LE CORRE Élisabeth, MARCHAND Aline, ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie et ROULLIER Clothilde, « L'auctorialité au prisme des archives. Inventer un héritage », *infra*, p. 337-351.

• 143 – BARUT Benoît, CHAVE Adeline, LEMESLE Audrey et SOREL Marie, « L'auctorialité à l'épreuve du collectif (ou l'inverse). Étude de cas : collectif In Vitro », *infra*, p. 306.

alternent travaux académiques et paroles d'artistes (Kossi Efoui, Alain Françon, Valère Novarina), ou de professionnels de la vaste sphère théâtrale (les éditeurs Pierre Banos et Claire David; Marianne Clévy, directrice de la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon, Centre national des écritures du spectacle; Hortense Archambault, directrice de la MC93). À ces entretiens développés s'ajoutent encore ceux réalisés dans le cadre de l'enquête consacrée à l'auctorialité au prisme des archives, menée auprès d'auteurs (Hélène Cixous, Nassuf Djailani, Charlotte Escamez, Alain Françon, Jean-Claude Grumberg, Fabrice Melquiot, Alexis Michalik, Philippe Minyana, Guillaume Poix, Noëlle Renaude), d'ayants droit (François Berreur pour Jean-Luc Lagarce, Jean-Jacques Hocquard pour Armand Gatti, Marie-France Ionesco pour Eugène Ionesco, Maria Machado pour Roland Dubillard), de responsables d'institutions (Céline Hersant pour la Théâtrothèque Gaston Baty, Patricia Laroussarie pour la Bibliothèque francophone multimédia, Pauline Girard pour la Bibliothèque historique de la ville de Paris, Isabelle Diu pour la Bibliothèque Jacques Doucet, Joël Huthwohl pour la BnF, Albert Dichy pour l'IMEC). On ne saurait mieux manifester sur pièces les pluralités mobilisées par les auctorialités théâtrales.