



La Scène  
en Version  
Originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

# La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de  
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015  
isbn : 979-10-231-0242-0

Couverture : Michaël Bosquier  
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60  
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

[pups@paris-sorbonne.fr](mailto:pups@paris-sorbonne.fr)  
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

## AVANT-PROPOS

*Julie Vatain-Corfdir*

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédictte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX<sup>e</sup> siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.



## PRATIQUE ET RÉCEPTION DU JEU ITALIEN À PARIS AU COMMENCEMENT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (1716-1718)

*Alessia Gennari*

Dans le cadre d'une étude sur le théâtre en version originale, l'histoire des comédiens italiens à Paris constitue sans doute l'un des terrains d'étude les plus riches et les moins exploités. Dans cette perspective, il s'avère fructueux d'interroger la réception du jeu des comédiens italiens qui arrivèrent à Paris en 1716 sous la direction du *capocomico* Luigi Riccoboni. Je ferai principalement référence ici à deux sources historiques : le *Mercur galant* et les trois *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne* de Nicolas Boindin, écrites entre 1717 et 1718, car ces sources représentent un témoignage direct des impressions du public et de la presse au moment de la réouverture de la Comédie-Italienne. En outre, si le *Mercur galant* est initialement très enthousiaste au sujet des représentations données à l'Hôtel de Bourgogne, Boindin reste en revanche très critique à l'endroit des acteurs et du théâtre italiens, ce qui permet de comparer des points de vue divergents sur la question de la réception.

Cet article se concentre sur la première période de l'histoire de la nouvelle troupe italienne à Paris, c'est-à-dire sur les années 1716-1718. Plus précisément, du 18 mai 1716, date des débuts des Italiens dans la salle de l'Opéra, au 25 avril 1718, date de la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne de la première comédie écrite en français, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, de Jaques Autreau. Il s'agit là de la seule période dans l'histoire de la Comédie-Italienne où elle soit restée un théâtre principalement en version originale. En effet, les Italiens, après un commencement heureux, sont obligés, pour arrêter l'hémorragie du public, d'entreprendre un processus de francisation, non seulement du répertoire, mais aussi de la tradition de la comédie à l'impromptu tout entière – processus qui concerne aussi bien la structure de la troupe, que les techniques de jeu.

Les Italiens débute à l'Opéra le 18 mai 1716 avec la pièce à canevas *L'Heureuse Surprise*, réintroduisant le théâtre à l'impromptu à Paris après une absence de dix-neuf ans – depuis 1697, date de l'expulsion de l'ancienne troupe italienne. L'attente est très grande et l'accueil du public est très positif pendant toute la première saison, à tel point que la Comédie-Italienne commence progressivement à entrer en concurrence avec les autres théâtres officiels. Le *Mercur galant*, qui avait annoncé la réouverture du théâtre dans le numéro d'avril 1716, soutient la troupe et, dans le numéro de mai

1716, rassure les spectateurs qui n'entendent pas la langue italienne et craignent de ne pas comprendre le contenu des pièces représentées :

Pour ceux qui ne l'entendent pas encore, et à qui il sera facile d'apprendre l'italien en peu de leçons reçues par des semblables maîtres, ils auront la satisfaction, en attendant que leurs oreilles et leur mémoire se familiarisent avec ces sons étrangers, de voir dans toute leur pièce un jeu continuel de mouvements, d'attitudes, et d'actions si variées, si justes et si naturelles, qu'elles les occuperont toujours agréablement et leur faciliteront l'intelligence des choses qu'ils représentent<sup>1</sup>.

Le mérite du succès de la nouvelle troupe italienne à son arrivée à Paris revient principalement aux acteurs, représentants de la tradition italienne *dell'arte*. La compagnie créée par Riccoboni est une compagnie traditionnelle, avec onze

32 acteurs : quatre amoureux (Luigi Riccoboni, Elena Balletti Riccoboni, Antonio Giuseppe Balletti, Zanetta Benozzi), le Scapin Jean Bissoni, l'Arlequin Tommaso Visentini, le Scaramouche Giacomo Raguzini, le Pantalon Pietro Alborghetti, le Docteur Francesco Materazzi, la Soubrette Margherita Rusca et la *cantarina* Orsula Astori. Le répertoire est en italien, mais l'obstacle linguistique est dépassé par le jeu de la troupe, qui constitue le véritable instrument de leur succès<sup>2</sup>.

En effet si, en Italie, la tradition des troupes *dell'arte* est liée à un répertoire littéraire et dramatique, à l'étranger le théâtre italien est perçu principalement comme un théâtre du corps et de l'action physique. Depuis l'époque de l'ancienne troupe italienne et de Molière, dans l'imaginaire collectif du public parisien, le jeu des Italiens est lié à des stéréotypes qui sont confirmés aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Boindin écrit, dans ses lettres, que l'Arlequin Tommaso Visentini et le Pantalon Pietro Alborghetti sont d'excellents pantomimes, comme, avant eux, le Scaramouche Tiberio Fiorilli, connu pour avoir privilégié dans son jeu les mimiques et l'acrobatie, typiques des masques de la tradition *dell'arte*. En particulier, au sujet du Pantalon Alborghetti, Boindin écrit, dans sa première lettre, qu'« il parle un jargon Vénitien, qu'il est presque impossible d'entendre<sup>4</sup> », pour préciser après, dans sa troisième lettre que « c'est un excellent

1 *Mercur galant*, mai 1716, p. 290-291. Au sujet de ce périodique, voir le projet en cours d'édition des articles sur la musique et le théâtre du *Labex Obvul de Sorbonne Universités*.

2 Sur cette troupe et son répertoire, voir Emanuele de Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011.

3 Sur l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à Paris, voir Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697): Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol. et Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002.

4 Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, première lettre*, Paris, P. Prault, 1717, p. 13.

Pantomime, et bien lui en prend ; car si son geste ne suppléait pas au défaut de son jargon, il serait tout-à-fait inintelligible à ceux qui ne possèdent pas parfaitement l'italien, j'entends même le Vénitien<sup>5</sup> ».

L'obstacle de la compréhension linguistique est donc, au début, dépassé par l'habileté des acteurs au mime et par un jeu qui préfère l'action à la parole, dans le contexte théâtral parisien, où le public est davantage habitué à la prédominance de la parole sur le corps et sur les mouvements scéniques. Les témoignages de l'époque, parmi lesquels le *Mercur galant* et Boindin, trouvent à redire à la valeur littéraire des pièces italiennes, qui ne sont pas à la hauteur de la dramaturgie française, mais considèrent comme excellentes les performances des acteurs de la troupe italienne. En effet, ces qualités de jeu suggèrent des modèles positifs pour une réforme de la scène française, en particulier la scène tragique<sup>6</sup>. Boindin, dans sa troisième lettre, écrit :

Revenons à nos Comédiens, il faut convenir que ce Gens-là jouent en général, parfaitement bien la Comédie ; car soit qu'ils parlent ou ne parlent pas, tant qu'on les voit sur la Scène, ils sont toujours en action, sans s'abandonner à des distractions qui n'ont aucun rapport à ce qu'on dit & à ce qu'ils doivent penser ; défaut de plusieurs Acteurs et Actrices qu'on regarde comme excellents, à qui il arrive souvent qu'après qu'ils ont cessé de parler, ils ne prennent plus de part à ce qui se passe devant eux, et n'écourent tout au plus que les derniers mots qui leur doivent servir de réplique : conduite qui produit un très mauvais effet et qu'on ne peut reprocher à nos Comédiens Italiens<sup>7</sup>.

Boindin souligne dans ce passage un élément fondamental pour l'art de l'acteur : l'écoute du dialogue sur scène, aspect constitutif de la technique de l'impromptu, où le comédien joue en fonction des actions et des répliques de son partenaire. En effet, l'observation de Boindin fait comprendre que cet aspect du jeu n'est pas encore assimilé sur d'autres scènes. Beaucoup de théoriciens français, de Saint-Albine à Diderot, réfléchissent, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la notion d'écoute et de pantomime dramatique, en prenant fréquemment les acteurs italiens comme modèles à opposer aux mauvais comédiens. L'utilisation du corps comme instrument principal de communication éloigne donc les Italiens de la pratique du théâtre français, essentiellement théâtre de parole, du moins avant la réforme de la scène tragique initiée

5 Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, troisième lettre*, Paris, P. Prault, 1718, p. 14.

6 Sur cette question, voir Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, op. cit. et l'introduction de Valentina Gallo à Elena Virginia Balletti Riccoboni, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, Paris, IRPMF, 2006.

7 *Ibid.*, p. 5.

par Baron et la Lecouvreur. Le jeu naturel et physique des Italiens devient un modèle même pour les comédiens français, si l'on en croit ce qu'Elena Balletti, Flaminia, femme de Riccoboni, écrit dans sa lettre à l'abbé Conti. Pour l'actrice, Baron lui-même aurait décidé de revenir sur la scène en 1720 afin de réformer le théâtre français, après avoir vu jouer la troupe des Italiens<sup>8</sup>.

Un article du *Mercure galant* du mois de janvier 1717 synthétise ainsi les raisons du succès des acteurs italiens :

Si leur langue était plus communément entendue, ils ne manqueraient pas d'auditeurs, car pour leur rendre justice, on ne peut rien désirer en eux du côté de l'action, du naturel, de la présence d'esprit ; ils sont au qui va là toujours à propos ; il ont l'art d'animer, de passionner tellement ce qu'ils jouent, qu'ils se rendent maîtres des sentiments, & saisissent l'attention malgré le voile des paroles & renvoient les auditeurs presque aussi contents que s'ils sortaient d'une comédie française où l'on a tout compris<sup>9</sup>.

34

L'auteur de cet article utilise tous les mots clés de la tradition du jeu à l'impromptu : action, naturel, présence scénique, passions et sentiments. L'article contient des éloges mais souligne en même temps la question de la compréhension de la langue. Il s'agit du même périodique qui, seulement huit mois auparavant, en avril 1716, rassurait le public sur la facilité d'apprendre et comprendre la langue italienne :

Quel plaisir, dit-on, pourront prendre à la Comédie-Italienne ceux qui n'entendent pas la langue ? Je réponds à cela premièrement qu'elle est très facile pour tout le monde, qu'elle a, en second lieu, beaucoup de rapport avec la langue latine, ce qui est un grand secours pour ceux qui la savent, de plus j'ajoute qu'elle a beaucoup de conformité avec la française, ce qui en facilitera l'intelligence aux dames. Enfin ce sera pour tous ceux qui ignorent l'italien, qui est la plus galante et la plus délicate langue du monde, une école où ils l'apprendront en très peu de temps, et un plaisir réglé et toujours nouveau pour ceux qui la savent<sup>10</sup>.

Boindin, dans sa première lettre, confirme l'attention que le public parisien prête au retour des acteurs italiens à Paris. Il écrit que tout le monde désire maintenant apprendre l'italien, en prenant d'assaut les librairies et les maîtres de langue de la ville<sup>11</sup>.

8 Elena Virginia Balletti Riccoboni, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti, op. cit.*, p. 9 : « Monsieur Baron m'avait dit, la première et seule fois qu'on a parlé ensemble, qu'il avait appris la déclamation naturelle après avoir entendu les Italiens, qui sont à Paris depuis quatre ans ».

9 *Mercure galant*, janvier 1717, p. 250-251.

10 *Mercure galant*, avril 1716, p. 270-273.

11 Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, première lettre, op. cit.*,

C'est encore Boindin qui témoigne d'une pratique nouvelle : la présence dans les loges de théâtre de traducteurs simultanés<sup>12</sup>. Le public commence donc à s'organiser pour surmonter l'obstacle de la langue qui, à la longue, deviendrait problématique. Même le *Mercur galant*, en janvier 1718, choisit de publier chaque mois des sommaires des pièces italiennes – fournis en toute probabilité par la direction de la troupe italienne – afin d'aider ceux qui n'entendent pas la langue.

La question de la langue et de sa compréhension n'est pas seulement centrale pour le public, elle l'est aussi pour les acteurs. Boindin critique très durement les acteurs qui n'ont aucune pratique de la langue française, comme Elena Balletti, qui parle trop vite, et l'Arlequin Visentini, qu'il exhorte à « ne pas hasarder de longues phrases Françaises, ou du moins [à] attendre que cette langue lui soit familière » pour ne pas que « son attention [soit] toute entière à ses paroles, & son corps perdant beaucoup par cette attention, on ne [voie] plus ses petits gestes gracieux, sa démarche balourde »<sup>13</sup>. De Luigi Riccoboni, il dira en outre qu'« il lui manque des grâces Françaises<sup>14</sup> » ; tandis qu'il écrira, au sujet d'Antonio Balletti qu'il « est un joli Comédien, la langue & les manières Françaises lui sont assez familières, ce qui ne contribue pas peu à le rendre agréable aux spectateurs<sup>15</sup> ». La barrière linguistique constitue, dès lors, un problème auquel les Italiens se doivent de chercher des solutions. Le *Mercur galant* relate, dans le numéro de février 1717, une expérimentation linguistique assez particulière, conduite par Arlequin :

Dernièrement, après la représentation du Bouffon à la Cour [*Arlequin bouffon de cour*], il s'avança sur le but du Théâtre et se servant d'un jargon moitié français et moitié italien qui fait plaisir dans sa bouche : Messieurs, dit-il, je veux vous dire une piciole fable que j'ai lue ce matin, car il me prend quelque fois envie de devenir Savante. Mais la

p. 31 : « Depuis la nouvelle Comédie, presque tout le monde projette d'apprendre l'Italien ; aussi les maîtres de cette langue s'attendent-ils de se mettre sur le bon pied. Les Libraires remuent leurs magasins pour en tirer bien des Livres Italiens [...] Les Dictionnaires et les Méthodes restent si peu dans leurs Boutiques que à peine les relieurs peuvent ils les en fournir ».

- 12 *Ibid.*, p. 36-37 : « Une chose que je vais ajouter, [...] c'est que je remarquais dans les premières Loges, des gens d'une condition distinguée, s'entretenant familièrement avec d'autres qui assurément n'étaient pas en état de faire la dépense des places qu'ils occupaient ; je jugeai bien d'abord qu'il y avait du mystère la dessus. Je voulus le pénétrer & j'en vins à bout. J'appris donc que ces gens n'étaient dans ces places que parce qu'ils avaient assez d'intelligence de la Langue Italienne, pour expliquer aux autres ce qu'ils n'entendaient pas. »
- 13 Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, deuxième lettre*, Paris, P. Prault, 1717, p. 14.
- 14 Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, première lettre*, op. cit., p. 10.
- 15 Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, troisième lettre*, op. cit., p. 13.

dirò en italien ; et ceux qui l'entenderanno, l'expliqueranno à ceux qui ne l'entendent. Alors il conta fort comiquement la fable du Meunier, de son fils et de l'Âne. [...] après son récit, il ajouta en français; venons Messieurs à l'application; je suis le bon homme et je suis son fils, je suis encore l'Âne. Plusieurs personnes me disent Arlequin faut parler français, les dames ne vous entendent point, et bien des hommes ne vous entendent guères, lorsque je les ai remerciés de leur avis, je me portais d'un autre côté, ou des seigneurs me dirent, Arlequin, vous ne devez pas parler français, vous ruinerez votre feu. Je suis bien embarrassé, parlerais-je italien, parlerais-je français? Je vous le demande, Messieurs, alors un homme du parterre qui avait apparemment recueilli les voix, répondit, parlez comme il vous plaira, vous ferez toujours plaisir; Arlequin fit une grande révérence, avec un serviteur très humble, Messieurs. On battit des mains, et chacun s'en alla content.<sup>16</sup>

36

L'introduction de quelques mots ou des petites phrases en français n'est cependant pas suffisante pour fidéliser le public, qui se lasse de fréquenter un théâtre où il ne comprend pas les paroles prononcées. Les Italiens cherchent donc une autre solution, et accueillent dans la troupe un nouveau membre, Pierre-François Biancolelli, acteur de la Foire et de province, fils de l'Arlequin Dominique Biancolelli, de l'ancienne troupe italienne. Il fait sa première apparition le 12 octobre 1717, dans le costume de Pierrot. Boindin, qui dans sa deuxième lettre anticipait, plein d'espérance, les débuts du comédien, lui suggère dans sa troisième : « s'il veut réussir, non seulement de choisir un autre caractère, mais encore de ne jouer que des Rôles étudiés, et non à l'impromptu<sup>17</sup> ». Après les débuts de Biancolelli fils, les Italiens s'acheminent progressivement vers un processus de francisation, qui commence par l'évolution du répertoire, avant d'engager rapidement la structure entière de la troupe. *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, première pièce écrite presque entièrement en français et montée le 25 avril 1718, constitue la première mise à l'épreuve fondamentale de cette transformation. À compter de ce moment, le répertoire français sera présent à côté du répertoire italien<sup>18</sup>.

En conclusion, rappelons donc que le jeu des acteurs italiens passionne initialement le public parisien, et influence à la fois la réforme de la scène tragique française et la réflexion théorique sur l'art de l'acteur qui naît dans les années 1730. Cependant, le jeu physique, le naturel, la présence scénique, l'énergie et la passion des acteurs italiens ne suffisent pas à assurer à la Comédie-Italienne un succès durable. L'intérêt que le

<sup>16</sup> *Mercur galant*, février 1717, p. 179.

<sup>17</sup> Boindin, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, troisième lettre*, op. cit., p. 10-11.

<sup>18</sup> Voir Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, op. cit.

public manifeste pour le théâtre en italien est de nature épisodique ; ce théâtre en version originale constitue une expérience dotée d'une date d'expiration. Pour survivre jusqu'en 1779, année de la suppression du répertoire italien, la Comédie-Italienne doit mettre de côté la caractéristique distinctive que constituait sa langue, et mettre ses comédiens au service d'un théâtre qui transforme sa tradition au contact du pays étranger qui l'accueille.

## BIBLIOGRAPHIE

BALLETTI RICCOBONI, Elena Virginia, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, Paris, IRPMF, 2006.

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, première lettre*, Paris, P. Prault, 1717.

—, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, deuxième lettre*, Paris, P. Prault, 1717.

—, *Lettres historiques à Mr D\*\*\* sur la nouvelle Comédie italienne, troisième lettre*, Paris, P. Prault, 1718.

DE LUCA, Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011.

GUARDENTI, Renzo. *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697): Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol.

MAZOUER, Charles. *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002.

*Mercurio galant*, avril 1716-février 1717.

## ALESSIA GENNARI

Alessia Gennari est docteur de recherche en Logos et représentation à l'Università degli Studi di Siena, où elle a soutenu une thèse sur le jeu des acteurs de la Comédie-Italienne à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle a publié un certain nombre d'articles sur l'esthétique de l'acteur et du jeu. Elle est aussi metteur en scène pour le théâtre dramatique et lyrique.

**Résumé :** À la réouverture de la Comédie-Italienne en 1716, l'Hôtel de Bourgogne devient, pour Paris, la scène du théâtre en langue étrangère (italienne). Ce théâtre en version originale éveille, d'abord, l'enthousiasme du public, comme en témoignent les sources contemporaines. Les spectateurs sont attirés non pas par la valeur littéraire

des pièces, mais par la musicalité de la langue et surtout par l'habileté extraordinaire des acteurs, représentants de la tradition de la *commedia dell'arte*. Au fil des deux premières années d'activité, cependant, la barrière linguistique laissera progressivement le public et mettra fin à cette expérience de théâtre en version originale, laissant place à un processus de francisation du répertoire de la troupe, qui commencera en 1718, avec la mise en scène de la première comédie entièrement écrite en langue française, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*.

**Mots-clés :** Comédie-Italienne ; XVIII<sup>e</sup> siècle ; jeu d'acteur ; *commedia dell'arte* ; francisation

**38** **Abstract:** When the Comédie-Italienne reopened in 1716, the Hôtel de Bourgogne became the main stage for foreign-language theatre in Paris. At first, these performances in Italian roused the spectators' curiosity, as contemporary sources attest. The audience was attracted, not by the literary quality of the plays, but by the musicality of the language and, most of all, by the extraordinary skill displayed by the actors, in the *commedia dell'arte* tradition. In the space of two years, however, the language barrier seems to have gradually worn down the audience's interest, leading to the end of this foreign-language theatre experiment, as the repertoire for the company grew more and more French – its first comedy written entirely in French, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, was staged in 1718.

**Keywords:** Comédie-Italienne; 18<sup>th</sup> century; acting; *commedia dell'arte*; gallicizing

# TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir .....	5
---	---

## PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi <sup>e</sup> -xvii <sup>e</sup> siècles)	
Charles Mazouer .....	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622	
Sandrine Blondet .....	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii <sup>e</sup> siècle (1716-1718)	
Alessia Gennari .....	31

## DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii <sup>e</sup> -xviii <sup>e</sup> siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i>	
Bénédicte Louvat-Molozay .....	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962	
Amanda Wrigley .....	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950)	
Shih-Lung Lo .....	67

### TROISIÈME PARTIE

#### LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

<i>Théâtre de l'Hermitage</i> : des proverbes dramatiques en français pour la cour de Catherine II de Russie Valentina Ponzetto .....	81
La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX <sup>e</sup> siècle Pascale Melani .....	101
Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917 Mechele Leon .....	115

170

### QUATRIÈME PARTIE

#### PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques Béatrice Bottin .....	127
La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone Anaïs Bonnier .....	139
<i>Le Silence</i> et <i>La Menzogna</i> . Réflexion sur la réception française des spectacles de Pippo Delbono Suzanne Fernandez .....	155
Table des matières .....	169

## E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

