



# L'apothéose d'Arlequin

La Comédie-Italienne de Paris :  
un théâtre de l'expérimentation  
dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle



Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

ISBN: 979-10-231-2549-8

L'apothéose d'Arlequin - Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.) - PDF complet

Fondée par des comédiens italiens sous le règne de Louis XIV et réouverte en 1716, sous la Régence, après une absence de dix-neuf ans, la Comédie-Italienne de Paris représente un cas unique dans le système rigide des théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Par rapport à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique, la Comédie-Italienne est un théâtre officiel, subventionné et protégé par le roi, mais dépourvu d'un privilège théâtral. Cette ambiguïté, loin de la contraindre, lui donne au contraire une liberté inattendue, liberté de sortir des règles classiques et d'occuper les espaces dramaturgiques laissés vides par les autres salles, prisonnières du cadre des monopoles. La Comédie-Italienne devient ainsi, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout au cours du XVIII<sup>e</sup>, le lieu le plus important de l'expérimentation théâtrale à Paris. À côté du répertoire italien à canevas, les Italiens proposent aussi des comédies françaises, de nouveaux genres et de nouvelles formes dramatiques, tels que la parodie, la comédie en vaudevilles, le ballet pantomime et la comédie mêlée d'ariettes. La Comédie-Italienne s'ouvre ainsi à la musique, à la danse, au chant, tout en gardant l'improvisation comme méthode de composition du répertoire italien et en privilégiant l'aspect visuel et spectaculaire de la production théâtrale. Elle propose, par ailleurs, un véritable terrain de discussion sur les théories du jeu d'acteur émergentes, celles qui se libèrent enfin des mailles de l'oratoire et de la poétique théâtrale et qui transposent sur un plan théorique les caractéristiques propres du jeu italien vis-à-vis du jeu français.

Le présent volume est l'aboutissement d'un long parcours de recherche pluriannuel sur la présence des Italiens à Paris. L'approche interdisciplinaire et pluridisciplinaire des contributions permet de mieux appréhender les éléments administratifs du théâtre, les liens avec la politique culturelle française et l'apport des comédiens, des dramaturges et des musiciens italiens et français de la Comédie-Italienne. Celle-ci est envisagée ainsi dans son ensemble, en tant que théâtre binational pluri-spectaculaire, redevable d'un système précis de fonctionnement artistique, corporatif et artisanal : la *commedia dell'arte* comme production spectaculaire propre au théâtre professionnel italien qui englobe des champs performatifs extrêmement variés en suivant le goût du public pour les nouveautés et en dialoguant avec la tradition théâtrale française. De Riccoboni à Veronese, de Marivaux à Goldoni, de Favart à Piis, de Duni à Grétry, de Lelio le fils à Diderot, le volume trace le cheminement unique de la Comédie-Italienne dans le paysage de la création théâtrale d'Ancien Régime.

Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.)

# L'apothéose d'Arlequin

La Comédie-Italienne de Paris :  
un théâtre de l'expérimentation  
dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'Initiative Théâtre de l'Alliance Sorbonne  
Université, du Priteps et de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général  
de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2023

Couverture : Michaël BOSQUIER  
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)/3 d2s (Paris)

**SUP**

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

tél. : +33 (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>



## LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS : UN THÉÂTRE DE L'EXPÉRIMENTATION DRAMATIQUE

*Emanuele De Luca & Andrea Fabiano*

Travailler sur la Comédie-Italienne de Paris dans sa complétude dramaturgique signifie prendre en compte un arc temporel qui se déploie de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1780. Une première période s'étend de 1660, lorsqu'une troupe de comédiens italiens guidée par Tiberio Fiorilli s'installe à Paris, jusqu'en 1697, date à laquelle Louis XIV décide de renvoyer la troupe. Le second moment va de 1716, lorsqu'une nouvelle troupe est appelée en France par le régent Philippe d'Orléans, jusqu'à la saison théâtrale de 1779-1780, à l'issue de laquelle les comédiens italiens de la troupe sont congédiés. Le théâtre gardera toutefois le nom de Comédie-Italienne jusqu'en 1792, malgré l'absence d'un véritable répertoire italien et la présence du seul répertoire français d'opéra-comique, de vaudeville et de comédie.

L'activité de la Comédie-Italienne s'insère, par ailleurs, dans le système rigidement institutionnalisé des théâtres parisiens sous l'Ancien Régime, réglementé par les privilèges royaux. Face à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique, la Comédie-Italienne représente un cas particulier : un théâtre officiel, subventionné et protégé par le roi, mais non privilégié. Cette ambiguïté, loin de contraindre la troupe, lui donne au contraire une liberté inattendue, liberté de sortir des règles classiques et d'occuper les espaces dramaturgiques laissés vides, dans les autres salles, par le cadre des monopoles. La Comédie-Italienne devient ainsi, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout au cours du XVIII<sup>e</sup>, le lieu le plus important de l'expérimentation théâtrale à Paris. Ainsi, à côté du répertoire italien, de nouveaux genres se développent, tels que la parodie (qui trouve même sa justification poétique au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle), la comédie en vaudevilles, le ballet pantomime et la comédie mêlée d'ariettes, pour ne citer que les plus importants. La Comédie-Italienne partage cette particularité avec les théâtres privés des foires, mais ces derniers restent, néanmoins, saisonniers et fragiles du point de vue de la certitude d'exploitation.

Ce caractère de lieu d'expérimentation, de véritable laboratoire de nouvelles instances poétiques et esthétiques, ressort clairement des contributions issues du colloque

international et interdisciplinaire qui a eu lieu en Sorbonne en décembre 2016, à l'occasion du tricentenaire de la réouverture de la Comédie-Italienne en 1716, colloque organisé par l'Équipe Littérature et culture italiennes (ELCI-UR 1496) de Sorbonne Université, dans le cadre du projet ANR CIRESFI (Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime). Les contributions réunies dans le présent volume représentent également l'aboutissement d'un long parcours de recherche pluriannuel, tout en proposant de nouvelles pistes de réflexion sur la présence des comédiens italiens à Paris. L'approche interdisciplinaire qui a guidé le colloque a permis de mieux définir les éléments administratifs du théâtre et les liens avec la politique culturelle française, l'apport des comédiens italiens et français de l'Hôtel de Bourgogne à la formulation de nouvelles formes dramatiques, ainsi que leur contribution à la maturation d'une nouvelle théorie du jeu théâtral et de l'acteur. La Comédie-Italienne est envisagée ainsi dans son ensemble, en tant que théâtre binational pluri-spectaculaire. Dans ce cadre, la *commedia dell'arte* assume toute la dimension d'un système de fonctionnement artistique, corporatif et artisanal, relevant de la production spectaculaire propre au théâtre professionnel italien qui englobe des champs performatifs variés, et pas seulement comique et bouffonesque. Ces compétences diverses permettent à la troupe italienne du roi de s'ouvrir, à Paris, aux expérimentations, en suivant le goût du public et en dialoguant avec la tradition théâtrale française.

## L'HÉRITAGE DISPERSÉ ET LA MÉMOIRE CONSOLIDÉE

La transition entre l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, renvoyée en 1697, et la nouvelle, qui arrive à Paris en 1716, est garantie par la circulation d'acteurs italiens ou de comédiens liés à l'ancienne troupe, par le rayonnement de modèles dramaturgiques et par la diffusion d'images liées à la théâtralité des Italiens. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva illustre le premier cas par le parcours de certaines troupes itinérantes à travers la province française et au sein des foires parisiennes de Saint-Germain et de Saint-Laurent, comme celles de Cadet, Giuseppe Tortoriti ou Pierre-François Biancolelli, mais aussi Pierre Paghetti et Hamoche. Ces troupes diffusent en France les personnages italiens et le répertoire italo-français qui s'était façonné durant les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle et dont *Le Théâtre italien* d'Evaristo Gherardi (six volumes dans l'édition Cusson et Witte de 1700) est à la fois la source et le modèle dramaturgique. Ouvrage très particulier, ce recueil est dépositaire de la rencontre, à partir des années 1680, entre les Comédiens-Italiens et des auteurs français. Il témoigne de l'évolution du répertoire de la Comédie-Italienne avant le renvoi de 1697, de l'usage de la langue française,

adoptée par les masques italiens, de l'utilisation de thèmes satiriques et, surtout à partir des années 1690, de l'existence de moments musicaux, en forme d'accompagnement, de vaudevilles et de divertissements chantés et dansés. Charles Du Fresny est l'un des fournisseurs principaux de ce répertoire, avec douze textes entre 1692 et 1697, et l'un des auteurs les plus représentatifs en ce qui concerne la construction de ce modèle. Stéphane Miglierina, en analysant particulièrement *Les Chinois* et *Les Fées ou les Contes de ma mère l'oie*, démontre les enjeux de la satire, de la métathéâtralité et du spectaculaire dans les pièces de cet auteur, dans le contexte des rivalités entre la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne, aussi bien que des osmose poétiques et esthétiques qui apparaissent sous Louis XIV, tant sous l'aspect de débats que de migrations et de circulations de thèmes et de formes dramatiques. Le modèle de Gherardi sera également repris à partir de 1718, lorsque Luigi Riccoboni rouvre les pages du *Théâtre italien* et que de nouveaux auteurs français écrivent pour les Comédiens-Italiens, tels Marivaux et, plus loin dans le siècle, Louis de Boissy.

Un exemple du processus d'osmose et d'échanges entre les différents théâtres parisiens est la circulation de thèmes et de personnages. Camilla Cederna étudie cet aspect en analysant la trajectoire du personnage de la coquette dans les pièces jouées à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle décline ainsi les enjeux et les qualités satiriques et métathéâtrales d'une dramaturgie qui va jusqu'à toucher des thèmes sensibles comme le statut des femmes dans la société.

La circulation des modèles italo-français s'articule également à un niveau supplémentaire qui alimente l'imaginaire lié aux Italiens et à leur absence de Paris après 1697. Renzo Guardenti s'intéresse à la diffusion de tableaux, gravures, dessins, qui s'inspirent des acteurs italiens, de leurs masques et des situations comiques. À partir des peintres Gillot et Watteau, ces images se répandent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, par la comparaison des frontispices de l'édition du *Théâtre de la Foire* d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval et de ceux du *Théâtre italien* de Gherardi (1700), Guardenti illustre également la production iconographique des théâtres des foires parisiennes qui se constituent comme le terrain d'accueil et de réélaboration de ces masques et des modèles dramaturgiques italo-français, pendant l'absence des Italiens et après leur retour.

## LE RETOUR DES ITALIENS

En 1716, après la mort de Louis XIV, une nouvelle troupe de comédiens italiens est appelée en France par le régent Philippe d'Orléans. La troupe est dirigée par Luigi Riccoboni, acteur-auteur, *capocomico* et théoricien du théâtre. Riccoboni souhaite

proposer un théâtre italien réformé, distant de celui qui s'était imposé auprès de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Il présente un répertoire en italien composé d'anciens canevas, mais également d'œuvres plus régulières qu'il contribue lui-même à écrire. Dans son élan d'anoblissement du théâtre italien, Riccoboni publie ses textes et les accompagne de discours théoriques. Ainsi dans la préface au *Libéral malgré lui* – pièce parue en cette même année 1716 et plusieurs fois rééditée –, analysée par Beatrice Alfonzetti, Riccoboni discute de la comédie, du comique et plus généralement des règles théâtrales à l'aune de sa propre expérience de comédien aussi bien que de sa connaissance du théâtre européen. La préface figure comme le début d'une réflexion qui accompagnera l'auteur tout au long de sa carrière et de sa vie, centrée tantôt sur des questions poétiques, tantôt sur la théorie du jeu d'acteur.

8 Dans cette même préface, Riccoboni souligne également la difficulté du public français à comprendre la langue italienne. La solution qui s'impose à partir de 1718 est l'ouverture du répertoire à canevas aux pièces mêlées de français. Si Jacques Autreau, avec son *Naufrage du Port-à-l'Anglais* (25 avril 1718), est le premier auteur à fournir une pièce entièrement rédigée, il faudra attendre la collaboration de Marivaux pour qu'un nouveau répertoire en français destiné aux Comédiens-Italiens s'installe de manière féconde et novatrice à l'Hôtel de Bourgogne. Christophe Martin note comment Marivaux emprunte aux masques des situations topiques et, tout en s'appuyant sur un *naturel* propre au jeu des Italiens, manie aussi bien l'artifice théâtral. De ce point de vue, la surprise de l'amour et l'analyse marivaudienne du sentiment s'accompagnent d'une réflexion plus ample sur le théâtre que la notion de métathéâtralité aide à développer, en s'appuyant sur des dispositifs propres aux Comédiens-Italiens. Ainsi, la tâche de *concertatore* intra-diégétique que Marivaux déploie dans des pièces comme *Arlequin poli par l'amour* ou *La Double Inconstance* reprendrait de manière emblématique la fonction du *concertatore* typique des compagnies italiennes. D'autre part, le métathéâtre dévoile davantage le positionnement de la Comédie-Italienne au sein de la concurrence des salles officielles et des foires. C'est le signe d'une parodie non explicite, mais intégrée dans l'écriture et reflétant la querelle des théâtres qui s'enflamme à la fin des années 1710.

Le métathéâtre est précisément l'arme de confrontation dramaturgique de la Comédie-Italienne avec les théâtres rivaux. Judith le Blanc démêle la trame des rivalités et des concurrences qui opposent les Italiens et les Forains au sein de cette querelle dramatique particulièrement vive entre 1718 et le début des années 1720. Les Forains et les Italiens proposent des piécettes polémiques d'actualité, animées par la personnalisation des différents théâtres parisiens qui dramatisent leur rivalité, mais qui révèlent également la proximité de leur répertoire. Cette proximité est redevable



de la matrice commune aux deux théâtralités, à savoir le répertoire de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne que les uns s'approprient, après la fermeture de 1697, et dont les autres, grâce à l'arrivée de Pierre-François Biancolelli, se considèrent désormais les héritiers légitimes, malgré l'opposition initiale de Luigi Riccoboni. Cette proximité produit une promiscuité et des échanges continuels qui perdurent tout au long du siècle et qui, au-delà de formes dramaturgiques similaires, permettent une circulation d'auteurs entre les théâtres de Saint-Germain et de Saint-Laurent et la Comédie-Italienne : il suffit de penser à Louis Fuzelier et, plus tard, à Louis Anseaume et Charles-Simon Favart.

En ce qui concerne la rivalité avec la Comédie-Française et l'Opéra, la parodie est le résultat peut-être le plus frappant des rapports concurrentiels et intertextuels. C'est un genre qui trouve sa consécration au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et une légitimation théorique au sein des différentes piécettes critiques de Fuzelier jouées à la Comédie-Italienne pendant les années 1720. Comme l'écrit Isabelle Ligier-Degauque, le questionnement sur le genre commence sur les planches, avant de trouver une place dans les différents discours apologétiques de Fuzelier et des deux Riccoboni. Dans ce cadre, il faut aussi dissocier les parodies de tragédies des parodies d'opéras et questionner l'intégration des vaudevilles ainsi que le développement de l'utilisation de la musique chez les Italiens. Ce développement nécessite par ailleurs d'être justifié et légitimé, puisque dans le système des privilèges d'Ancien Régime, le répertoire chanté appartient à l'Académie royale de musique et, par concession contractuelle, au théâtre de l'Opéra-Comique. La justification des vaudevilles et des chants à la Comédie-Italienne passe alors, selon Pauline Beaucé, par la légitimation de la parodie dramatique d'opéra comme genre qui existe déjà dans le répertoire de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne ; de cette manière, les parodies du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont que le fruit d'une filiation directe avec une tradition spécifique au théâtre. La parodie d'opéra est à défendre également pour les possibilités spectaculaires, musicales et choreutiques qu'elle permet, en imitant les hypotextes de l'Académie royale de musique, des tragédies lyriques aussi bien que des opéras-ballets. Par rapport aux théâtres forains, la Comédie-Italienne a exploité le genre parodique sur une plus longue période, de 1716 à 1760. Grâce à cet intérêt, la parodie se pérennise par le biais de la reprise des pièces tout au long du siècle et de la publication des recueils des *Parodies du nouveau Théâtre italien* (1731, 1738) et du *Supplément* (1765).

## LA STRATÉGIE MUSICALE...

Les parodies d'opéras participent à l'expansion de la place de la musique dans le répertoire de la Comédie-Italienne. En effet, ces pièces à la structure d'opéras-comiques sont composées en vaudevilles ou par des dialogues alternant avec des passages chantés. La pratique musicale, qui faisait déjà partie du répertoire de la Comédie-Italienne au XVII<sup>e</sup> siècle, est liée non seulement aux genres mixtes de musique qui s'imposent au fil du temps (comme en témoigne le *Théâtre italien* de Gherardi), mais aussi au savoir-faire des comédiens capables de chanter, de danser et de jouer d'un ou de plusieurs instruments. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les Italiens avaient en outre embauché une chanteuse professionnelle pour les pièces d'agrément : Élisabeth Daneret, épouse d'Evaristo Gherardi. De même, lors de son arrivée à Paris, la troupe de Luigi Riccoboni engage une chanteuse : Ursula Astori, interprète d'opéras dans les plus importants théâtres italiens. Elle chantera avec son mari Fabio Sticcotti, recruté à gages à la Comédie-Italienne, dans les divertissements. Les carrières des deux cantatrices sont retracées par Barbara Nestola, qui montre non seulement la place du chant à la Comédie-Italienne, mais également que le choix d'adopter le chant italien, avec sa tessiture ample et son écriture vocalisante ornée, a été rendu possible par leurs capacités vocales. La volonté de se rapprocher du champ de l'opéra est ici évidemment implicite et s'affirmera, dans le domaine comique, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce également à l'augmentation progressive du nombre d'instrumentistes, de chanteurs et de danseurs.

David Charlton, quant à lui, concentre son attention sur le parcours des cantatrices et des chanteurs qui contribuent à donner vie au répertoire musical de la Comédie-Italienne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. De Silvia Balletti à Mme Moulinghen, de Caterina Vicentini à Mme Favart, de Fabio Sticcotti à Théveneau, de Bornet à Jean-Antoine Bérard, de François Riccoboni à Rochard, Charlton analyse les rôles musicaux et les traces de la qualité performative des solistes qui ont fasciné les spectateurs de la Comédie-Italienne ainsi que leur carrière, menée entre les théâtres de la Foire, de la Comédie-Italienne et de l'Académie royale de musique, témoignage d'une porosité et d'une circulation constante entre les théâtres parisiens.

Si les voix des interprètes de la Comédie-Italienne étaient exercées au chant, leurs corps l'étaient aussi à la danse et à la pantomime. Bertrand Porot retrace l'évolution de la danse à la Comédie-Italienne pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier à partir de 1718 dans les divertissements de Jean-Joseph Mouret. La place donnée à la danse nécessite l'embauche de danseurs externes à la troupe en tant que spécialistes, en contournant ainsi le privilège de l'Académie royale de musique et en concurrençant le théâtre de l'Opéra-Comique. Aux danseurs spécialisés s'ajoutent les maîtres de ballet,

tels Voisin, François Riccoboni et Jean-Baptiste-François Dehesse, qui initient au sein de la danse une évolution esthétique vers le ballet pantomime. Cette évolution est scrutée par Paola Martinuzzi, qui étudie la pantomime au théâtre des Italiens depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début des années 1750. Elle met en lumière la communion des ressources techniques entre les comédiens de l'ancienne troupe italienne et ceux de la nouvelle, en passant par les acteurs forains, et dessine un fil rouge reliant le jeu italien à la pantomime, puis au ballet-pantomime.

Emanuele De Luca examine précisément l'émergence du ballet-pantomime à Paris, et à la Comédie-Italienne en particulier, ainsi que l'apport fondamental de Dehesse à la construction du nouveau genre. La prédilection du maître de ballet pour les cadres champêtres et pastoraux est liée par De Luca à l'attention que Dehesse porte à l'imaginaire iconographique du public, sédimenté par la diffusion importante de gravures et de tapisseries tirées de l'œuvre du peintre hollandais David Téniers le Jeune. Dehesse, en effet, utilise le même agencement thématique et spatial topique que l'iconographie pittoresque du peintre flamand pour construire un rappel mémoratif partagé par les spectateurs, dans le contexte de la nouvelle esthétique du tableau théâtral du milieu du siècle.

### ... ET LA CONSTRUCTION D'UNE DRAMATURGIE VISUELLE

Cette attention pour la composante visuelle du spectacle accompagne la dramaturgie de la Comédie-Italienne dès sa fondation, comme en témoignent les vignettes du *Théâtre italien* de Gherardi, mais semble s'intensifier dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le retour d'une dramaturgie spectaculaire fondée sur des sujets magiques. Giovanna Sparacello explore les stratégies dramaturgiques qui accompagnent les pièces magiques de Carlo Antonio Veronese et Carlo Goldoni, représentées à la Comédie-Italienne de 1744 à 1770, à partir de la métamorphose, dispositif qui non seulement entraîne la fascination – face à la prouesse technique du changement à vue du décor – et démontre l'habileté de jeu des comédiens, mais permet aussi la construction des rôles à contre-emploi capables de dessiner une caractérisation nouvelle des masques traditionnels.

Andrea Fabiano, dans son étude, définit la notion de *répertoire italien* à la Comédie-Italienne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et la pratique d'une écriture collaborative à la base de l'auctorialité partagée, qui est propre au système de création des comédiens professionnels italiens. Il met également l'accent sur l'apport innovant de la dramaturgie italienne aux notions d'espace scénique, de scènes parallèles et de tableaux. Fabiano examine dans *L'Éventail* de Goldoni (1763) la construction d'un décor multiple,

imaginé pour le déploiement de la pantomime muette des interprètes. Il analyse aussi l'expérimentation d'une *ekphrasis performée* dans la pièce d'Antonio Collalto *Les Noces d'Arlequin* (1761), où les comédiens composent un tableau vivant de la peinture de Greuze *L'Accordée de village*, exposée en 1761 au Salon. Il s'agit d'exemples qui révèlent non seulement l'attention portée à la dimension visuelle du spectacle, mais également l'émergence d'une complexification de la dramaturgie et du jeu des Italiens.

## L'HÉRITAGE ET LA RÉAPPROPRIATION DE LA DRAMATURGIE ITALIENNE

12 Dans la dynamique d'hybridation entre dramaturgie française et dramaturgie italienne propre au répertoire de la Comédie-Italienne émergent, au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, des stratégies nouvelles qui marquent le progressif abandon du répertoire italien en faveur de l'intégration de la théâtralité italienne dans le répertoire français, parlé et chanté. Ce cheminement aura pour conséquence la décision administrative de licencier les comédiens italiens de la troupe à la fin de la saison théâtrale 1779-1780. Lucie Comparini examine, dans son étude, de quelle manière la traduction en français de pièces goldoniennes s'insère dans ce processus, avant et après l'arrivée à Paris en 1762 du dramaturge vénitien. Elle analyse, en particulier, *Les Caquets*, traduction-adaptation des *Pettegolezzi delle donne* de Goldoni, réalisée par Mme Riccoboni et son époux François, et représentée avec un très grand succès à la Comédie-Italienne à partir de 1761. Selon Comparini, Goldoni lui-même, dans ses pièces bilingues pour la Comédie-Italienne, imprime à la dramaturgie italienne cette trajectoire vers la dramaturgie française.

De même, Patrick Taiëb utilise *Le Tableau parlant* d'Anseume et Grétry, comédie-parade avec ariettes représentée à la Comédie-Italienne en 1769, pour montrer l'appropriation, de la part de la dramaturgie de l'opéra-comique, d'une théâtralité comique italienne fondée sur les personnages types, la bouffonnerie, le jeu pantomime et l'impromptu, mais capable de contenir également une dose insoupçonnée de pathétisme selon le modèle dramatique goldonien.

Silvia Spanu Fremder, quant à elle, explore la dramaturgie italienne de Jean-François Cailhava d'Estandoux qui dialogue avec le savoir-faire des Comédiens-Italiens pour écrire des pièces hybrides où le pathétisme sincère et parodique se mêle aux *lazzis* comiques des masques italiens, qui ridiculisent les situations topiques du drame sérieux. Silvia Spanu Fremder souligne également comment le rôle d'Arlequin est construit par Cailhava afin de permettre l'expression de tout le potentiel de jeu du comédien Carlo Bertinazzi, sans se soucier du risque de fragmentation de l'intrigue.



Le retour des pièces à vaudevilles de Piis, Barré et Radet s'explique par cette ligne de réappropriation de la théâtralité italienne au moment même où les comédiens italiens sont congédiés. Stéphanie Fournier signale cet aspect dans sa lecture de *Cassandre astrologue* (1780) et des *Docteurs modernes* (1784), deux comédies-parades en vaudevilles jouées à la Comédie-Italienne. Elles s'inscrivent dans cette stratégie qui mélange la parodie de l'actualité théâtrale ou de l'actualité tout court – tel l'engouement pour le *magnétisme animal* de Mesmer – aux ressorts de la dramaturgie italienne des *lazzis* et du papillotage, avec une attention toute particulière donnée à la performance du comédien et une insouciance déclarée vis-à-vis de la rigueur de la construction dramatique. Le rayonnement du répertoire de la Comédie-Italienne dans les théâtres de province, étudié par Philippe Bourdin, participe aussi de cette domestication de la théâtralité italienne.

## LES THÉORIES DU JEU DE L'ACTEUR ET LES RÈGLES D'UNE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

La Comédie-Italienne de Paris est aussi le cadre d'une réflexion théorique sur le jeu d'acteur et sur l'esthétique théâtrale, au sein d'une confrontation serrée entre les écoles de jeu italienne et française. Une telle réflexion est nourrie par les traités de Luigi Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*, 1728, et *Pensées sur la déclamation*, 1738) et de François Riccoboni (*L'Art du théâtre, à Madame*<sup>\*\*\*</sup>, 1750) et leur dialogue avec le contexte théorique franco-italien et européen (principalement Pierre Rémond de Sainte-Albine et Denis Diderot). Cette réflexion, fondée sur les savoirs pratiques des deux théoriciens-comédiens, se développe parallèlement à la production poétique et dramatique de la Comédie-Italienne, ainsi qu'aux expérimentations actoriales, choreutiques et musicales. Il s'agit, d'une part, de définir l'art du théâtre comme un art à part entière, ayant ses propres règles, et complètement affranchi de l'art oratoire. D'autre part, la théorisation implique la confrontation entre un jeu guidé par l'émotion et un jeu construit par la technique. Les résultats d'un tel questionnement et d'une telle confrontation définissent la centralité du corps de l'acteur au siècle des Lumières et ouvrent l'approche théorique à la modernité, jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle.

Claudio Vicentini analyse la polémique qui s'amorce au début du xviii<sup>e</sup> siècle entre les partisans de l'engagement intérieur dans le jeu de l'acteur (redevable de convictions et théorisations anciennes, migrées dans le contexte de l'oratoire) et les partisans d'un jeu fondé sur la technique extérieure, sans recours aux émotions. Si, jusqu'au début du xviii<sup>e</sup> siècle, l'art de l'acteur était plus ou moins absorbé dans les préceptes rhétoriques, c'est avec Luigi Riccoboni et son *Dell'arte rappresentativa* qu'est

mise en lumière l'opposition entre l'engagement intérieur et la technique extérieure et que s'ouvre également une autre problématique, à savoir la confrontation entre le jeu à l'impromptu des Italiens (perçu comme plus naturel et spontané) et celui fondé sur un texte entièrement rédigé et ensuite débité, chez les Français. Si Pierre Rémond de Sainte-Albine, dans *Le Comédien*, développe plus largement la théorie de l'engagement intérieur des émotions, où la réalité du sentiment éprouvé par l'acteur guide son jeu, François Riccoboni, en revanche, renverse la théorie de son père (et notamment celle qui est exposée dans les *Pensées sur la déclamation*) et de Rémond de Sainte-Albine. Il remplace le sentiment par la technique dans la création des gestes et des expressions. Le sentiment du cœur laisse la place au sentiment du corps qui va garantir la spontanéité des actions, en détruisant définitivement la doctrine oratoire appliquée à l'acteur.

14 En approfondissant le travail de Luigi Riccoboni, Sarah Di Bella explore la tentative de conciliation entre les connaissances doctrinaires du *capocomico*, relevant des enseignements des Pères et des Docteurs de l'Église, des *auctoritates*, et sa pratique théâtrale à la lumière d'une conception moderne du jeu d'acteur. Si avec les *Pensées sur la déclamation* toute possibilité technique est niée au comédien, le petit traité de 1738 n'est pas la référence la plus apte à faire comprendre la totalité de la pensée de l'auteur et son évolution. Le poème didactique *Dell'arte rappresentativa* révèle, de sa part, la centralité du corps chez Riccoboni ainsi que le principe selon lequel, si l'âme est engagée dans l'art du comédien pour permettre l'expression de l'intérieur vers l'extérieur, la technique se doit d'être tout aussi rigoureuse, afin de permettre, dans des cas particuliers, de prendre en charge les passions de l'extérieur par un *artifice externe*.

De la manière dont un acteur doit jouer son rôle, Emanuele De Luca élargit la question à la prise en compte de la relation entre les acteurs sur scène afin de créer un ensemble harmonieux et coordonné, qui renforce la vraisemblance scénique et l'illusion théâtrale. En opposant le jeu impromptu des Italiens à celui des Français, De Luca éclaire tout d'abord les enjeux de l'improvisation en termes de spontanéité, d'écoute et d'action-réaction. Il examine ensuite les règles de l'ensemble élucidées dans *l'Art du théâtre* de François Riccoboni, pour dévoiler les moyens d'atteindre à l'harmonie entre acteurs. François Riccoboni fait appel à la musique, fondement d'une conception moderne de la théorie du jeu, où l'art oratoire est désormais définitivement remplacé par les arts musicaux.

Si Diderot, dans son *Paradoxe sur le comédien*, n'est pas étranger aux réflexions des Riccoboni et particulièrement à celles de Riccoboni fils, le philosophe évoque également un autre Italien sans en citer explicitement le nom : Domenico Barone. Homme de cour, le Napolitain Barone devient dans les pages de Piermario Vescovo le

véritable référent diderotien des *Entretiens* (1757) et de *De la poésie dramatique* (1758), en ce qui concerne le travail de répétitions pour les acteurs, l'orchestration préalable des spectacles, la construction novatrice de la scène composée ou scène multiple, une *méthode* de travail, en somme, qui, entre théorie et travail scénique, éclaircit et élargit davantage le sens de la discussion théâtrale entre la France et l'Italie dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Carlo Goldoni, arrivé à la Comédie-Italienne de Paris en 1762, n'est pas moins impliqué.

Enfin, la question du jeu d'acteur ne s'épuise pas à la fin des années 1760. Elle est abordée encore dans les années 1770, au sein du débat autour du comique, par Jean-François Cailhava d'Estandoux, dans *De l'art de la comédie* (1772) aussi bien que dans *l'Essai sur la tradition théâtrale* (1798). Comme le souligne Paola Luciani, de façon moins détaillée par rapport aux questions poétiques portant sur l'opposition entre comique de caractère et drame sérieux, Cailhava revient sur l'importance de la sensibilité comme don le plus précieux pour le comédien. Absorbé par la défense de la pièce de caractère moliéresque et influencé par les *Observations sur la comédie* de Luigi Riccoboni, Cailhava pense que la question du caractère n'investit pas seulement la composition dramaturgique. Elle implique également la nécessité de grands interprètes qui tiennent compte de la logique des pièces, tout en respectant les emplois, ce qui constitue l'intérêt du traité *De l'art de la comédie* de Cailhava pour ce qui touche le jeu d'acteur.

## LES ANNEXES

L'étude des archives de la Comédie-Italienne était l'un des objectifs prioritaires du projet scientifique CIRESEFI, afin de permettre une compréhension plus large des modalités de fonctionnement administratif du théâtre. Silvia Spanu Fremder présente, dans les annexes, les résultats de ses recherches dans les archives dispersées et lacunaires de la Comédie-Italienne et publie d'importants documents inédits qui concernent les budgets, la composition de la troupe, la rémunération des comédiens et de l'ensemble du personnel du théâtre entre 1762 – date de l'achat du répertoire et du privilège du théâtre de l'Opéra-Comique – et 1780, date de la fin de la dernière saison théâtrale avec un répertoire italien. Parmi les documents, l'« État des pièces grandes et petites concernant le genre italien », document manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, permet de mieux comprendre l'ampleur du répertoire italien du théâtre et la stratégie d'archivage des manuscrits des pièces italiennes que l'administration de la Comédie-Italienne réalise à partir des années 1760. Malheureusement, les cartons des archives de la Comédie-Italienne, qui conservaient les canevas listés dans l'« État des pièces », ont disparu, probablement à jamais.

## L'APOTHÉOSE D'ARLEQUIN

La *commedia dell'arte* assume, dans l'expérience de la Comédie-Italienne de Paris, toute la dimension d'un dispositif artistique qui englobe des champs performatifs variés, comme nous l'évoquions plus haut. Les masques italiens, la dramaturgie italienne, les pièces françaises et ensuite les divertissements, les ballets-pantomimes, les comédies en vaudevilles et à ariettes, les parodies, représentent l'articulation de l'art italien dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle et au sein d'un paysage spectaculaire fortement réglé. Arlequin en est le symbole et l'incarnation. Maria Ines Aliverti étudie le tableau qui a constitué le visuel du colloque sur la Comédie-Italienne, dans le contexte productif des *Arlequinades* du peintre Giovanni Domenico Ferretti, auquel l'œuvre, récemment découverte, est attribuée. Aliverti l'insère dans la Toscane du milieu du siècle aussi bien que dans le contexte d'autres créations européennes du baroque tardif ou du rococo qui utilisent l'imagerie théâtrale, inspirée par le théâtre ou organisée comme un théâtre, pour raconter des histoires en peinture, peindre les mœurs du temps ou donner libre cours à la fantaisie.

16

Quoique éloigné de l'expérience historique de la Comédie-Italienne de Paris, ce tableau n'en incarne pas moins sa dimension propre, dans l'allégorie d'un théâtre italien (et de son comique spécifique) personnifié par Arlequin, son masque le plus représentatif, accompagné au Parnasse par les muses de la comédie – Thalie – et de la danse – Terpsichore. C'est un théâtre qui a profondément marqué la culture spectaculaire d'Ancien Régime, en Europe et surtout en France où, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, sera édifié le mythe d'un véritable genre théâtral, le genre de la *commedia dell'arte*. Comme le souligne Aliverti, Ferretti, en célébrant son Arlequin en 1746, était probablement conscient que la mission de l'ancien théâtre italien était achevée et que la dernière génération de *comici dell'arte* méritait bien des adieux mémorables. La Renommée représentée dans le tableau incarne précisément une valeur universalisée ainsi que la mémoire impérissable d'une expérience féconde. Après les adieux, il ne restait qu'à glorifier ce théâtre, son comique, ses comédiens, leur apothéose dans le Parnasse des arts, ce qui a inspiré le titre que Maria Ines Aliverti a attribué à ce tableau et que nous avons choisi également pour ce volume d'études : *L'Apothéose d'Arlequin*<sup>1</sup>.

---

1 Nous remercions le propriétaire actuel du tableau, qui veut rester anonyme, pour sa disponibilité à nous céder les droits de l'image à l'occasion du colloque et de la publication des actes.



# DE L'ANCIENNE TROUPE DE LA COMÉDIE-ITALIENNE À LA NOUVELLE : UNE PARENTHÈSE PROVINCIALE ET FORAINE

*Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva*

*Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne (CETHEFI),  
Nantes Université*

Le mardi 14 mai 1697, sur ordre du roi, les portes de l'Hôtel de Bourgogne se ferment devant les acteurs de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Les Parisiens devront attendre dix-neuf ans très exactement pour voir la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne investir la scène du Palais-Royal, le 18 mai 1716, et, un peu plus tard, celle de leur habituel Hôtel de Bourgogne, resté inoccupé depuis 1697.

Dans les années qui suivirent la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe italienne fit d'inutiles efforts pour obtenir la réouverture de son théâtre. Quelques bruits sur un rétablissement possible coururent puis s'évanouirent. Quelques démarches furent entreprises – dont la publication du *Théâtre italien* d'Évariste Gherardi<sup>1</sup> –, mais se révélèrent infructueuses. Les acteurs de la troupe en prirent leur parti.

Les acteurs plus âgés – Giuseppe Geratoni, Marc-Antoine Romagnesi – disparurent de la sphère publique. Certains comédiens partirent exercer leur métier à l'étranger, d'autres décidèrent de continuer une carrière théâtrale dans le royaume de France :

[...] le Roi permit à Joseph Tortoriti dit Pasquariel et au machiniste Cadet de former deux troupes qui furent autorisées à aller donner des représentations en province, pourvu toutefois que ce fût au moins à trente lieues de la capitale, et dans lesquelles entrèrent quelques-uns des anciens comédiens du Roi de la troupe italienne<sup>2</sup>.

- 1 Voir la présentation du recueil dans le cadre du projet ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano) : Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venise, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n°6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>; Emanuele De Luca, « Il Théâtre Italien (a cura di Evaristo Gherardi) », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.
- 2 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, t. I, p. xxv.

Qui, parmi les anciens Comédiens-Italiens, fit partie de ces deux troupes qui s'en allèrent par les routes du royaume ? Quels furent les itinéraires de ces troupes<sup>3</sup> ? À quel moment leurs acteurs, formés sur le répertoire de la Comédie-Italienne, ont-ils rejoint la Foire ?

En ce qui concerne la troupe de Cadet, aucun acteur ni enfant d'acteur de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne ne semble en avoir fait partie. Cadet lui-même remplissait plusieurs fonctions : directeur, sans doute machiniste et décorateur, mais aussi Arlequin<sup>4</sup>. Son fils, futur acteur forain, Arlequin puis Scaramouche, partit avec la troupe, mais sa date de naissance étant inconnue, on ne peut affirmer qu'il y jouait dès le début. Quant à l'itinéraire de la troupe, nous en sommes réduits à une vague indication des *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* : « Le début de la bande comique se fit à Saint-Denis, à deux lieues de Paris ; ensuite se promenant de ville en ville, elle arriva à Angers [...]»<sup>5</sup>.

18

- 3 Plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'activité de ces troupes en province. Pour l'itinéraire de Pierre-François Biancolelli, voir Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986, p. 108-111 ; Margherita Orsino, « Les errances d'Arlequin. Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127 ; et Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de La Tronche* (1711) », *Recherches et Travaux*, n° 67, 2005, en ligne : <http://recherchestravaux.revues.org/index284.html>. Voir également la présentation de Charles Mazouer qui accompagne son édition de la comédie *Les Salinières ou la Promenade des fossés* (dans son recueil d'articles *Le Théâtre d'Arlequin*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002, p. 309-323). Sur la troupe de Tortoriti, voir Renzo Guardenti, « Per le vie della provincia. I comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca teatrale*, n° 25, 1992, p. 1-36, et Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans Gerardo Guccini (dir.), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 244-246. Voir aussi l'article d'Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254.
- 4 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. II, p. 333 (référence abrégée *Dictionnaire* dans les notes suivantes de cet article).
- 5 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 34 (référence désormais abrégée *Mémoires* dans les notes suivantes de cet article). La troupe aurait-elle contrevenu à l'ordre royal dès le début ?

Dès la foire Saint-Laurent de 1704, une partie de la troupe de Cadet s'engage auprès d'un entrepreneur forain, Alexandre Bertrand<sup>6</sup>. Parmi les acteurs principaux, les frères Parfait citent Charles Dolet qui deviendra l'un des comédiens et entrepreneurs forains les plus actifs. Charles Dolet commença par les rôles d'amoureux avant d'interpréter ceux d'Arlequin. Mlle Lambert, son épouse, jouait les rôles d'amoureuse. Le frère de celle-ci, Lambert, interprétait les rôles du Père et du Docteur. Jacques Bréon était Pierrot. Les acteurs de cette troupe ayant adopté les masques italiens, il est facile de supposer que, dans ses tournées provinciales, la troupe jouait le répertoire de la Comédie-Italienne, et elle a certainement continué de représenter ces pièces à la Foire.

En vue de préparer la même foire Saint-Laurent de 1704, la veuve Maurice conclut des engagements avec deux autres acteurs ayant fait partie de la troupe de Cadet : Pierre Michu de Rochefort et Antoine Belloni<sup>7</sup>. Leur engagement, signé le 4 mars 1704 et englobant les trois foires à venir, était demeuré inconnu jusqu'à aujourd'hui, et la date de leur arrivée dans cette troupe foraine restait incertaine. Nous avons retrouvé ce document aux Archives nationales<sup>8</sup> (fig. 1).

L'engagement de Belloni sera renouvelé deux fois, et l'acteur restera chez la veuve Maurice durant toutes les foires, de celle de Saint-Laurent de 1704 jusqu'à celle de Saint-Germain de 1708 comprise.

Ce passage d'acteurs de la troupe de Cadet chez les entrepreneurs forains signifie-t-il la disparition de la troupe ? Dès le printemps 1706, Pierre Cadet le fils est également mentionné dans la troupe foraine de Selles<sup>9</sup>, mais peut-être y était-il plus tôt ? En tout cas, la troupe de Cadet semble avoir vécu ses meilleurs jours avant 1704.

Les informations sur la troupe de Tortoriti sont plus abondantes. Giuseppe (Joseph) Tortoriti emmena avec lui en tournée quelques membres de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne dont Charles-Virgile Romagnesi de Belmont (Léandre), Grégoire Toscano, danseur de la troupe et beau-frère de Tortoriti<sup>10</sup>, et Angélique Toscano

6 *Ibid.*, p. 39.

7 Belloni, célèbre Pierrot forain, commença dans la troupe de Cadet en jouant Trivelin ou Scaramouche, passa dans celle de Tortoriti où il adopta l'emploi de Pierrot en imitant le talentueux acteur Maganox (*Dictionnaire*, t. I, p. 411) et débuta à la Foire dans la troupe de Christophe Selles avant de passer chez la veuve Maurice.

8 Min. centr. XCVIII, 356. Agnès Paul suit les *Mémoires* des frères Parfait en indiquant que Belloni passa chez la veuve Maurice en 1705 et que Michu de Rochefort revint à Paris vers 1705 (Agnès Paul, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1697-1762)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École des chartes, 1983, volume *Dictionnaire biographique*, p. 11 et 59).

9 *Ibid.*, p. 19.

10 Il était certainement le frère d'Angélique, l'épouse de Tortoriti.

Convention

4. Mars 1704.



J'ay promis à Monsieur de Saint-Louis  
d'apporter nos Communes de la ville de Paris  
Charles de Martinengo d'Angouleme et d'Angouleme  
et non d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme  
Saint-Sulpice d'Angouleme

L'avis de Monsieur de Saint-Louis d'Angouleme  
d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Et Monsieur de Bellon d'Angouleme  
d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme

Le sieur d'Angouleme d'Angouleme d'Angouleme



XCVIII, 356

à commettre pour les  
dites de la ville de Paris  
et pour de la ville de Paris  
et pour de la ville de Paris

JG

AB



22.



JG AB





(Marinette), la femme de Tortoriti. Les deux filles de ce dernier, Jeanne, sa fille légitime, et Anne, sa fille naturelle, partirent également avec la troupe.

Grâce à divers témoignages et documents, on est en mesure de reconstituer en partie leur itinéraire. La troupe de Tortoriti aurait visité Metz dès 1697<sup>11</sup>. Selon l'*Histoire journalière* de La Haye du 30 décembre 1697, on la voit, à la fin de 1697, à Strasbourg : « La troupe des comédiens italiens que les dévots de la cour ont obligé de s'en éloigner, est allée s'établir à Strasbourg, où le magistrat leur a fait, à la recommandation de Madame, élever un magnifique théâtre<sup>12</sup>. »

Un document retrouvé par Auguste Castan semble démontrer la présence de la troupe de Tortoriti à Besançon en juin 1698. Il cite un certain « Joseph Toscano, dit Arlequin, comédien italien, autorisé à représenter dans la salle du tripot<sup>13</sup> ». Joseph Tortoriti aurait utilisé, à cette occasion, le nom de sa femme, Angélique Toscano. Claudio Meldolesi signale l'attachement de la troupe, durant les premières années, à la région dijonnaise<sup>14</sup>.

On perd sa trace entre juin 1698 et juin 1700, pour la retrouver, en juin 1700, à Bordeaux<sup>15</sup> et, en 1701, à Toulouse. C'est là que Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique, Arlequin de l'ancienne troupe, rejoint Tortoriti et débute avec succès dans l'emploi d'Arlequin<sup>16</sup>. Tout comme les filles de Tortoriti, Pierre-François appartient à la génération des enfants de l'ancienne troupe, nés en France, parlant français à la perfection, mais héritiers d'une tradition familiale italienne. Né en 1680, il n'avait que 17 ans au moment de la suppression du théâtre et n'était pas encore membre de la troupe. Entré chez Tortoriti à l'âge de 21 ans, il a sans doute profité des conseils et de l'exemple de cet acteur et directeur de troupe.

Au même moment, à l'été 1701, la présence de la famille des Comédiens-Italiens est attestée à Toulouse : Antoine Benozzi et sa femme Clara Mascara font baptiser,

11 Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 109.

12 Cité par Pierre Mélese, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Droz, 1934, p. 56. Le « magnifique théâtre » ne désigne probablement pas un bâtiment nouveau, impossible à élever dans un délai aussi court, mais un aménagement confortable de quelque local préexistant.

13 Auguste Castan, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon* [1898], cité par Jacques Rittaud-Hutinet, « Les Comédiens-Italiens pendant l'exil (1697-1716) », introduction à Pierre-François Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, éd. Georges Couton, Michel Pruner et Jacques Rittaud-Hutinet, Lyon, Centre d'études et de recherches théâtrales, université Lyon 2, 1977, p. 13.

14 Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere », art. cit., p. 245.

15 Henri Lagrave, Charles Mazouer et Marc Regaldo (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. 1, *Des origines à 1799*, Paris, CNRS éditions, 1985, p. 111.

16 *Dictionnaire*, t. V, p. 485.

le 18 juillet 1701, leur fille, Giovanna Rosa (Jeanne Rose Guyonne) Benozzi, future Silvia, née à Toulouse le 27 juin 1701<sup>17</sup>. L'acte de baptême est signé par un certain Cazenove, certainement François Cazeneuve, dit Desgranges, qui fera partie de la troupe de Tortoriti. En est-il déjà à cette époque ?

Grégoire Toscano, ayant rompu avec Pasquariel, son beau-frère, par jalousie envers Dominique, se serait dirigé vers Bordeaux, « continuant toujours sa même profession<sup>18</sup> ». Aurait-il recruté sa propre troupe ou serait-il entré dans la troupe de quelqu'un d'autre ?

22 Le *Dictionnaire des théâtres* affirme que la troupe de Joseph Tortoriti joue ensuite à Montpellier où Pierre-François Biancolelli épouse la fille du chef de troupe<sup>19</sup>. La troupe a peut-être joué à Montpellier, mais c'est en réalité à Grenoble que Pierre-François Biancolelli épouse Jeanne-Jacquette Tortoriti, en mars 1703<sup>20</sup> : « Par contrat, Pasquariel associait au privilège royal son gendre, qui s'engageait à jouer toujours le rôle d'Arlequin en même temps que la jeune épouse promettait de remplir le rôle de Colombine<sup>21</sup>. »

En 1703, la troupe de Tortoriti-Biancolelli débute, après Pâques, à Lyon, dans la salle de l'Opéra que son directeur sous-loue à Tortoriti. Le 3 mai 1703, une comédie de Fatouville, de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, est proposée au public lyonnais : *Le Banqueroutier ou Arlequin roi de Chimère*, suivi d'une autre comédie à succès de Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*<sup>22</sup>. Ceci confirme la présence des pièces de la Comédie-Italienne dans le répertoire de la troupe. Un auteur lyonnais,

17 Voir Geneviève Dubois-Kervran, « L'acte de baptême de Silvia », *Dix-huitième siècle*, n°35, « L'épicurisme des Lumières », dir. Anne Deneys-Tunney et Pierre-François Moreau, 2003, p. 537-542.

18 *Dictionnaire*, t. V, p. 485.

19 *Ibid.*, t. I, p. 440.

20 Jacques Rittaud-Hutinet, « Les Comédiens-Italiens pendant l'exil », art. cit., p. 14. Jacques Rittaud-Hutinet s'appuie sur les informations rassemblées par Edmond Maignien dans *Les Artistes grenoblois*, Grenoble, Drevet, 1887. Émile Campardon se trompe à la fois sur le prénom et sur la date de naissance de Jeanne-Jacquette Tortoriti quand il écrit qu'elle s'appelait Marie-Angélique et était née le 18 août 1696 (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 167, n. 2). En réalité, elle s'appelait Jeanne et devait être née bien avant 1696, car elle se maria en 1703. Même si la date de son mariage peut être sujette à caution, nous savons qu'elle formait, en janvier 1709, une société de comédiens en compagnie de son mari : elle avait donc certainement plus de 13 ans à cette date.

21 Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932, p. 67-68. Léon Vallas s'appuie sur les recherches d'Edmond Maignien sur les artistes grenoblois.

22 *Ibid.*, p. 69.

Nicolas Barbier, compose spécialement pour la troupe la comédie *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, représentée le 13 juillet 1703<sup>23</sup>.

Une plainte déposée le 1<sup>er</sup> juillet 1703 à la sénéchaussée d'Ainay (quartier de Lyon) révèle la présence dans la troupe du peintre Antoine Delaplace, futur acteur forain, ainsi que d'un certain Bartolo Tortoriti<sup>24</sup>. L'acte de baptême de Charles Alexandre, fils de Pierre-François Biancolelli et de Jeanne Tortoriti, né le 26 août 1703 et baptisé le jour suivant à l'église d'Ainay, porte la signature de Joseph Tortoriti, grand-père de l'enfant, ainsi que celles des témoins, François Magaynos et Thomas Merulla, tous deux comédiens de la troupe<sup>25</sup>. François Magaynos doit être identifié comme le fameux Maganox qui remplissait l'emploi de Pierrot et qui aurait été le maître d'un célèbre Pierrot forain, Belloni. Maganox fut le premier mari d'Anne, fille naturelle de Tortoriti<sup>26</sup>. En secondes noces, après le décès de Maganox, Anne épousa Pierre-Antoine Paghetti, un acteur d'origine italienne qui n'avait jamais joué dans l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Il allait suivre la carrière de Pierre-François Biancolelli, son beau-frère, tant en province qu'aux foires parisiennes et à la Comédie-Italienne.

En 1703, la troupe séjourne à Lyon d'avril à août<sup>27</sup>, un séjour long qui a certainement permis au public lyonnais de faire connaissance avec un grand nombre de pièces et canevas de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Max Fuchs signale également un passage à Strasbourg en 1703<sup>28</sup>.

En novembre 1704, Pierre-François Biancolelli, qualifié de « comédien de Leurs Altesses Royales<sup>29</sup> », fait jouer deux comédies à la cour de Luneville. S'agit-il toujours de la troupe de Pasquariel ou bien Dominique est-il devenu un chef de troupe complètement autonome ? Selon le *Dictionnaire des théâtres*, Pierre-François Biancolelli, après avoir quitté Tortoriti, aurait fait, en compagnie de sa femme, un séjour en Italie,

23 Nicolas Barbier, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, Constantinople, Ibrahim-Bek, 1703, p. 3-4. Version manuscrite conservée à la BnF, fr. 9295, fol. 1-54v. Voir Renzo Guardenti, « Per le vie della provincia », art. cit.

24 Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, op. cit., p. 69.

25 Registres de la paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG342, document n° 181, cité dans *ibid.*

26 Émile Campardon la nomme Angélique-Catherine et la fait naître le 26 juin 1692 (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 167). En réalité, Anne (qui signait parfois *Nanon*) devait être née plus tôt, car, dès 1709, elle s'engage avec son deuxième mari, Pierre Paghetti, chez la veuve Maurice.

27 Jacques Rittaud-Hutinet, « Les Comédiens-Italiens pendant l'exil », art. cit., p. 15.

28 Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1944, p. 109.

29 Henri Lepage, « Études sur le théâtre en Lorraine et sur Pierre Gringoire », *Mémoires de la Société royale des sciences, lettres, arts de Nancy (1848)*, Nancy, Hissette, 1849, p. 311-312 pour les détails de la distribution.

« où il joua dans les principales villes, comme Venise, Milan, Parme, Mantoue, Gènes, etc. Ensuite il revint en France, et joua dans la troupe qui était établie à Marseille<sup>30</sup> ». Curieusement, la troupe de Tortoriti est attestée à Casale Monferrato (Piémont) en 1705<sup>31</sup>. Est-ce à dire que Dominique et Tortoriti formaient toujours une seule et même troupe ou bien les deux troupes ont-elles fait une tournée en Italie à la même époque ? En 1705, Dominique est à Toulon, soit comme chef de troupe, soit comme membre de la troupe de Pasquariel<sup>32</sup> : la troupe revient-elle de la tournée italienne ? En juillet 1707, Dominique et sa troupe sont à Lyon et, en 1709, à Rennes<sup>33</sup>.

Dès la foire Saint-Laurent de 1708, Dominique se produit sur les scènes des foires parisiennes tout en continuant une carrière en province. Il débute en tant qu'acteur mais aussi en tant qu'auteur, par une pièce intitulée *Arlequin gentilhomme par hasard*<sup>34</sup>. L'arrivée de Dominique contribue fortement à l'enracinement de la tradition italienne à la Foire. Il est dépositaire de cette tradition, contenue dans sa mémoire comme dans le *Scenario*, notes manuscrites de son père<sup>35</sup>. Désormais, tout en cherchant à s'installer durablement dans la capitale, il va partager son temps entre les foires et la province. Dominique est à Paris pour les deux foires de l'année 1709, tandis que pour les deux campagnes d'été et d'hiver 1709, il constitue une troupe pour aller en province, notamment à Rouen<sup>36</sup>. Il est peut-être à Lyon la même année 1709<sup>37</sup>.

24

30 *Dictionnaire*, t. I, p. 440.

31 Paola Cirani, *Comici, musicisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantova, Edizioni Postumia/Casa del Mantegna, 2004, cité par Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 242.

32 Jacques Rittaud-Hutinet, « Les Comédiens-Italiens pendant l'exil », art. cit., p. 16. Jacques Rittaud-Hutinet cite l'ouvrage d'A.-Jacques Parès, *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant la Révolution*, Toulon, Société nouvelle des imprimeries toulonnaises, 1936, p. 10.

33 Dominique y fait jouer sa comédie *La Promenade de Rennes ou la Motte à Madame*, publiée à Rennes la même année.

34 *Mémoires*, t. I, p. 81. Une comédie de Dominique portant le même titre sera jouée à Lyon en 1712 et publiée la même année avant de revenir, transformée, sur la scène foraine en 1714. Margherita Orsino souligne que la pièce foraine de 1708 n'était certainement pas celle de 1712 : Margherita Orsino, « Les errances d'Arlequin », art. cit., p. 121, n. 2.

35 Agnès Paul souligne que « la promotion est énorme pour la foire : nul doute que le public parisien y voyait une résurrection du théâtre italien » ; Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la Foire à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 141, n° 2, juillet-décembre 1983, p. 307-335, ici p. 310-311.

36 L'acte d'association est signé le 25 janvier 1709 (Min. centr. XCVIII, 370).

37 « En 1709, il vint à Lyon et y joua jusqu'en 1710 [...] » (*Dictionnaire*, t. I, p. 440).

C'est à la foire Saint-Germain de 1709 que paraît à Paris le beau-frère de Dominique, Pierre Paghetti. Jusqu'à aujourd'hui, ses débuts forains étaient datés d'une manière incertaine. Les frères Parfait assuraient que « Paghetti et ses camarades [...] se rendirent à Paris au commencement de janvier 1712 », sur l'invitation des époux Saint-Edme<sup>38</sup>. Campardon remontait un peu plus loin en affirmant que Paghetti vint à Paris et entra dans la troupe de Dominique à la foire Saint-Germain de 1710<sup>39</sup>. Or, en réalité, Pierre Paghetti était engagé chez la veuve Maurice dès la foire Saint-Germain de 1709. On ne peut qu'admirer le flair de cette directrice de spectacles qui savait si bien attirer chez elle les acteurs de talent. Une quittance autographe de Paghetti signée le 16 janvier 1709<sup>40</sup> et restée inconnue témoigne de l'engagement passé par l'acteur avec la veuve Maurice, tant pour lui que pour sa femme (fig. 2 et 3).

Dominique et sa troupe sont à Lyon dès août 1710. Le 21 novembre 1710, à Lyon, sa femme Jeanne Tortoriti signe un engagement avec Louis Nivelon, danseur et entrepreneur forain. Le texte nous apprend que Dominique codirige avec Nivelon une « troupe de la Comédie italienne » qui projette de jouer à Lyon, à Chambéry et à Grenoble<sup>41</sup>. En effet, c'est à Grenoble, à la fin de l'année 1710, que Dominique fait représenter son *Prince généreux*<sup>42</sup>. Il est encore dans cette ville en février 1711<sup>43</sup>, au moment où, à Paris, la foire Saint-Germain ouvre ses portes. Dominique ne se produit donc pas à toutes les foires ; parfois ses engagements le retiennent en province.

En 1711, Dominique est probablement de nouveau à Lyon, et il y est au début de l'année suivante, comme l'atteste sa préface d'*Arlequin gentilhomme par hasard* : « Cette comédie fut représentée à Lyon, au commencement de la présente année 1712, dans la salle de l'Opéra en Bellecour<sup>44</sup>. » C'est également à Lyon, en 1712, que Dominique fait jouer sa comédie *La Promenade des Terreaux de Lyon*. Grâce à un acte notarié, Léon Vallas tente de reconstituer la troupe de Dominique à Lyon en 1712 : Pierre Paghetti

38 *Mémoires*, t. I, p. 143.

39 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. II, p. 205.

40 Min. centr. XCVIII, 371.

41 Léon Galle, « Un engagement d'artiste au théâtre de Lyon en 1710 », *La Revue du Lyonnais*, n° 28, 1899, p. 264-266.

42 Voir la préface du *Prince généreux* dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau Théâtre italien*, Paris, J. Édouard, 1712.

43 En février 1711, une comédie intitulée *Les Plaisirs de La Tronche* est représentée à Grenoble par la troupe de Dominique. Cette pièce a bénéficié d'une réédition récente établie et présentée par Pierre Monnier et Jean Sgard (Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2006).

44 Pierre-François Biancolelli, *Nouveau Théâtre italien*, op. cit., p. 175.







et sa femme, la dame Lebron, la danseuse Rozier, la Defaussier, « comédienne de l'Opéra », épouse de Jean Courbon, Hector Courbon, fils de ce dernier<sup>45</sup>.

Le 5 juin 1712, la troupe de Dominique donne *La Fausse Belle-mère* dans la salle de l'hôtel de ville à Toulouse<sup>46</sup>. En 1712, la troupe aurait également été à Bayonne<sup>47</sup> au printemps, à Bordeaux en automne<sup>48</sup> et, peut-être, de nouveau à Bayonne<sup>49</sup>. Plus surprenant, à l'automne 1712, Dominique est aussi signalé à Lille<sup>50</sup>. En 1713, il est en revanche à Paris pour la foire Saint-Germain, et se trouve encore dans la capitale le 23 mars 1713 car, à cette date, il signe un contrat avec Catherine Baron<sup>51</sup> : il est engagé pour la foire Saint-Laurent de 1713 ; par conséquent, il devait probablement être à Paris, tout au moins, vers la mi-juillet 1713. Cependant, le 30 juin 1713, lui et sa troupe jouent *Les Salinières ou la Promenade des fossés* à Bordeaux, selon la page de titre du seul manuscrit conservé de la pièce<sup>52</sup>. Il semble toutefois étrange que Dominique

- 
- 45 Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, op. cit.*, p. 90-91. Il s'agit de la révocation d'un testament fait par un avocat lyonnais à quelques comédiens : minutes Michon, 28 juillet 1712, signalé dans l'Inventaire-Sommaire des Archives de la Charité. Malheureusement, je n'ai pas pu consulter cette révocation. Max Fuchs n'a pas eu non plus cette possibilité ; il fait observer que ce document ne prouve pas forcément la présence des comédiens à Lyon au moment où le document fut rédigé. Voir Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 111.
- 46 Cette comédie a été éditée la même année à Toulouse, chez G. Henault. Il semblerait que Jacques Rittaud-Hutinet se trompe en affirmant que cette comédie « sera reprise cette même année à Lyon » (« Les Comédiens-Italiens pendant l'exil », art. cit., p. 19). Il se fonde sur la notice du catalogue de Soleinne (*Bibliothèque dramatique*, éd. P. L. Jacob, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, t. III, p. 165, ms. n° 3369, *Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*) qui mentionne, parmi les titres de ce recueil manuscrit, « *La Fausse Belle-mère*, com. 3 v., à Lyon, 5 juin 1712 ». Cependant, il s'agit d'une erreur : la page de titre du manuscrit de la comédie indique : « *La Fausse Belle-mère* / Comédie en 3 actes en vers / Par M. Dominique / Représentée à Toulouse pour la première / fois le 5 juin 1712 dans la salle de l'hôtel / de ville », ce qui concorde avec l'information donnée par l'édition. Le manuscrit ne mentionne nulle part la représentation à Lyon en 1712.
- 47 « M. Foltzer a découvert, aux Archives municipales de Bayonne, un émargement daté seulement de 1712, de "Dominique Biancolelli Paghetti" – c'est évidemment Dominique Biancolelli et son camarade Pietro Paghetti » (Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 108).
- 48 Selon le témoignage de Jean Vallet, « machiniste du sieur Dominique, chef de la troupe de la Comédie italienne » ; voir Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire, op. cit.*, t. I, p. 306.
- 49 Vers l'automne 1712, selon le témoignage d'Antoine Hyacinthe, comédien de la troupe (*ibid.*, p. 307).
- 50 Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 19-20.
- 51 *Mémoires*, t. I, p. 144.
- 52 Ms. fr. 9331, fol. 102-117.

présente cette pièce pour la première fois aux Bordelais tout à la fin de sa campagne d'été, le 30 juin, car il ne devait lui rester que peu de jours à passer à Bordeaux avant le départ pour Paris. La même année 1713, selon Jean Sgard, Dominique vint également à Grenoble, « où est imprimé et sans doute représenté en 1713 *Le Procès des comédiens français et italiens*<sup>53</sup> » ; toutefois il semble peu probable qu'il ait pu séjourner à la fois à Grenoble et à Bordeaux dans l'intervalle entre la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent de 1713. Si Dominique a réellement été à Bordeaux en été, il ne lui restait que la campagne d'hiver pour se rendre à Grenoble.

Toujours en 1713, Dominique aurait parcouru « successivement les villes de Marseille et d'Avignon<sup>54</sup> ». Début novembre 1714, le « fameux Dominique » vient à Dijon, avec une troupe de « comédiens et danseurs de corde » pour y jouer durant deux mois et demi<sup>55</sup>. En tournant, pendant une quinzaine d'années, dans la plupart des grandes villes françaises, Tortoriti et Biancolelli ont ainsi assuré la diffusion et sans doute l'enracinement d'une certaine conception de la dramaturgie de la Comédie-Italienne dans le pays entier<sup>56</sup>.

Dominique rejoint, en octobre 1717, la troupe de la Comédie-Italienne<sup>57</sup>. L'arrivée de ce passeur de tradition revêt un caractère fortement symbolique. Il a connu, en tant que spectateur privilégié, l'ancienne troupe, il joue dans la nouvelle et comble le vide entre ces deux présences italiennes par une longue carrière provinciale et foraine. Son travail de dramaturge a également contribué à la sauvegarde et à la diffusion d'une certaine tradition de la comédie franco-italienne<sup>58</sup>.

Les troupes de Tortoriti et de Cadet ont également contribué à la formation de nombreux acteurs ; en premier lieu, celles de Dominique et Paghetti, mais aussi de leurs épouses Jeanne et Anne Tortoriti, ainsi que de Charles Dolet, Antoine Delaplace, Antoine Belloni, François Cazeneuve, Michu de Rochefort qui, à leur tour, formèrent leurs collègues moins expérimentés. L'attachement à la tradition italienne est si fort

53 Jean Sgard, « Rire français et rire italien », art. cit., p. 203.

54 *Dictionnaire*, t. I, p. 440.

55 Louis de Gouvenain, « Le théâtre à Dijon », *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 312.

56 Le fils de Tortoriti aurait d'ailleurs poursuivi l'activité de son père, à la tête d'une troupe dont la présence est attestée à Arras en 1763-1764 ; voir Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere », art. cit., p. 246. En effet, Max Fuchs signale à Arras, en 1763-1764, un certain Tortorez, dit Pasquariel : *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 197.

57 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. I, p. 264.

58 Voir Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit.

pour les acteurs forains, élèves des Italiens, qu'ils se qualifient couramment de *comédiens italiens*, même s'ils n'ont aucun lien de sang avec l'Italie. Interrogé au cours d'une enquête, Antoine Dumény, « symphoniste », affirme appartenir à la troupe « du sieur Francisque, comédien italien<sup>59</sup> », bien que Francisque fût d'origine flamande. Jacques Bréhon (Bréon), natif de Normandie, se qualifie aussi de « comédien italien<sup>60</sup> ». Il ne s'agit visiblement pas d'une marque de nationalité, mais d'une appellation qui identifie l'adhésion professionnelle à un champ dramaturgique reconnaissable par le public de l'époque. Un type italien adopté par un acteur suffit pour que cet acteur soit qualifié de comédien italien et l'appellation de *comédiens italiens* fait en quelque sorte office de publicité, attirant le public par la promesse de voir jouer un répertoire comique prisé.

30

Les troupes de Cadet et de Tortoriti-Biancolelli ne sont pas les seules à jouer, dans le royaume de France, la *comédie italienne*. Les acteurs et entrepreneurs forains sont occupés à Paris pendant cinq à six mois environ. Leur activité au cours de l'année se répartit entre les deux séjours à Paris et deux campagnes plus ou moins itinérantes durant les mois restants, à peu près trois mois en été et trois mois en hiver. Pendant ces tournées provinciales, les acteurs forains prennent volontiers l'appellation de *comédiens italiens* et intègrent dans leurs spectacles le répertoire de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne.

Le témoignage probablement le plus ancien des Forains en tournée provinciale avec un répertoire italien se rapporte à l'année 1698. Dans le chapitre consacré à la foire Saint-Germain de 1698, les frères Parfaict mentionnent un certain Renaud :

[Cet] acteur pantomime, qui jouait chez Maurice le rôle d'Arlequin, fut chargé du même emploi dans les pièces du Théâtre italien. Il ne parut que deux foires. Étant allé en province avec une troupe de comédiens, une nuit il se leva de son lit, et tout endormi qu'il était, il ouvrit une fenêtre, et se précipita dans la rue, où il se tua<sup>61</sup>.

On ne connaît pas la troupe avec laquelle s'est rendu en province cet Arlequin somnambule, mais je suppose qu'elle représentait des pièces d'inspiration italienne.

La foire Saint-Germain de 1706 terminée, une troupe dirigée par Antoine Francassani et Antoine Belloni part en tournée d'été pour jouer à Rennes et ailleurs. Francassani et Belloni « prennent la qualité de chefs de troupe de comédiens italiens<sup>62</sup> », sans doute tant en référence aux origines italiennes de Francassani, fils de

59 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. I, p. 307.

60 *Ibid.*, p. 306.

61 *Mémoires*, t. I, p. 12.

62 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. II, p. 437.

Michelangelo Fracanzani, Polichinelle de l'ancienne troupe, qu'aux masques adoptés et au répertoire représenté.

En mars 1708, une troupe dirigée par un sauteur forain, Sallé, est autorisée à représenter, devant le public dijonnais, de « petites comédies italiennes<sup>63</sup> ». À Bordeaux, une troupe de sauteurs de corde est de passage en mai 1708. Dans leurs valises, également, des « scènes italiennes<sup>64</sup> ». En avril 1708, Charles Dolet arrive à Lille pour y « jouer des petites farces italiennes et [...] exécuter des divertissements et danses sur corde<sup>65</sup> », mais une autre troupe, celle de Mme Fonpré, est déjà sur place, et le magistrat s'oppose à l'installation de Dolet en ville. Dans sa requête, Dolet explique qu'il a une troupe considérable « sur les bras » et ajoute :

[...] que s'il avait su qu'il existait à Lille des comédiens français, il n'y serait certainement pas venu, [...] ses intentions n'étant point de causer aucun tort aux dits comédiens, « puisqu'ils jouent des pièces tout opposées aux nôtres ». [...]

Le magistrat accorda une permission valable pendant trois mois, à raison de trois jours par semaine, laissant les quatre autres à la disposition de la veuve Fonpré, les dimanches partagés<sup>66</sup>.

Le répertoire proposé par Dolet consistant en des « farces italiennes », il est « tout opposé » à celui de la troupe française ; le magistrat propose donc une cohabitation déjà expérimentée à Paris par Molière et la troupe de la Comédie-Italienne.

En 1710, Charles Alard, de passage à Dijon (il y a déjà été en 1703), offre au public non seulement des « danses sur la corde et des sauts périlleux », mais aussi de « petites comédies italiennes<sup>67</sup> ». En avril de la même année 1710, une troupe de sauteurs et danseurs de corde investit le jeu de paume de Barbarin à Bordeaux afin d'y jouer des « pièces comiques dans le genre italien<sup>68</sup> ». L'un des directeurs de cette troupe est

63 Louis de Gouvenain, « Le théâtre à Dijon », art. cit., p. 312. Il s'agit d'Étienne Sallé, père de la célèbre danseuse Marie Sallé. Voir Françoise Rubellin, « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle », juin 2008, p. 21-25.

64 Pierre Bernadau, *Annales politiques, littéraires et statistiques de Bordeaux*, Bordeaux, Moreau, 1803, p. 84.

65 Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, t. I, *Les Origines jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Impr. Lefebvre-Ducrocq, 1901, p. 199.

66 *Ibid.*, p. 199-200.

67 Louis de Gouvenain, « Le théâtre à Dijon », art. cit., p. 311.

68 Henri Lagrave, Charles Mazouer et Marc Regaldo (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux*, op. cit., t. I, p. 111.

Marc-Antoine de Lalauze, « fort estimé à Paris<sup>69</sup> ». Lalauze fit de nombreuses autres campagnes en province avant et après cette date, à Lyon, à Dijon, vraisemblablement avec le même type de répertoire<sup>70</sup>.

« L'an 1712, la troisième semaine d'octobre, deux bandes de comédiens italiens vinrent à Troyes et se logèrent dans le jeu de paume de Braque et commencèrent à jouer le dimanche suivant et reçurent environ 400 livres<sup>71</sup>. » Il s'agit peut-être notamment de celle de Dominique qui s'est rendue, cette année 1712, à Lyon, Bayonne, Toulouse, Bordeaux et Lille. Par ailleurs, nous ne savons pas si les deux troupes travaillaient ensemble, ou en alternance, ou encore en concurrence.

Le 12 septembre 1712, Charles Dolet projette de séjourner à Lille pendant l'automne et l'hiver afin d'y « jouer la comédie italienne<sup>72</sup> ». Il fera le personnage d'Arlequin et il aura avec lui une « troupe des plus complètes et dans laquelle est compris Pierro [*sic*] et sa femme<sup>73</sup> ». Il séjournera de nouveau dans cette ville durant l'hiver 1713.

32

À l'été 1714, une troupe italienne est une fois de plus à Lille. C'est peut-être encore celle de Charles Dolet ; quoi qu'il en soit, « jouant à l'italien [*sic*] » elle s'apprête à partir pour la foire Saint-Laurent à Paris<sup>74</sup>. Il s'agit donc d'une troupe foraine présentée comme une troupe italienne et qui, très certainement, joue le répertoire emprunté à la troupe bannie. Michel Cochois, membre des troupes foraines et marié à Marguerite Moylin, sœur du célèbre sauteur Francisque (François Moylin ou Molin), dirige également une troupe de comédie italienne, signalée à Amiens le 1<sup>er</sup> octobre 1714<sup>75</sup> et à Bordeaux en 1717<sup>76</sup>.

Dès la fin de la foire Saint-Germain de 1714, une troupe menée par Pierre Paghetti et Jean-Baptiste Hamoche s'installe à Lyon pour y jouer un répertoire franco-italien, comme le montre l'engagement de Jean-Baptiste Raguenet, invité pour interpréter

---

69 *Ibid.*, p. 149.

70 Il était à Dijon en 1707 (Louis de Gouvenain, « Le théâtre à Dijon », art. cit., p. 400-401) et en 1713, avec François Cazeneuve dit Desgranges (*ibid.*, p. 312-313), à Lyon en 1708 en compagnie de Louis Nivelon (Agnès Paul, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21).

71 Louis Morin, « Le théâtre à Troyes au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1-2, 1901, p. 231. Louis Morin s'appuie sur les archives locales. Cité dans Jacques Rittaud-Hutinet, « Les Comédiens-Italiens pendant l'exil », art. cit., p. 19.

72 Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille*, op. cit., t. 1, p. 202.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 204.

75 Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 42.

76 Henri Lagrave, Charles Mazouer et Marc Regaldo (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux*, op. cit., t. 1, p. 134.



Mezzetin et des vieillards dans les pièces italiennes et toutes sortes de rôles qui conviendront dans les pièces françaises<sup>77</sup>. Raguenet qualifie Paghetti et Hamoche de « comédiens italiens<sup>78</sup> », bien que Hamoche ne soit italien ni par sa naissance, ni, directement, par sa formation, semble-t-il. Dans les années 1720, les troupes franco-italiennes continuent d'être présentes dans des villes françaises, parfois de manière permanente.

Ainsi, durant l'absence de la troupe italienne de Paris, le répertoire de l'ancienne troupe vit en province non seulement grâce aux membres de la troupe bannie et à leurs enfants, mais aussi à l'activité de nombreux Forains. Ces Forains, d'origines diverses, ont souvent fait leurs classes chez les Italiens et restent attachés à la tradition théâtrale italienne qu'ils perpétuent à Paris et partout dans le pays. Dijon, Bordeaux, Lyon, Lille, mais aussi Rennes, Troyes, Amiens sont régulièrement visitées par des troupes qui se réclament de la tradition italienne. Les spectateurs de toutes ces villes font connaissance avec l'ancien répertoire de la Comédie-Italienne. Le public provincial n'a rien à envier au public parisien qui assiste depuis au moins 1702 aux reprises, à la Foire, de ce répertoire, reprises qui étoffent l'affiche des différentes troupes foraines durant toute l'absence de la troupe italienne et bien au-delà<sup>79</sup>.

77 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire, op.cit.*, t. II, p.293. Cette polyvalence est caractéristique des troupes foraines, aux effectifs réduits, mais aussi des troupes franco-italiennes en province.

78 *Ibid.*

79 J'ai étudié la survivance de l'ancien répertoire de la Comédie-Italienne à la Foire dans ma thèse intitulée *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2013, en ligne : <http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=afe38d3b-f90d-45cf-970a-5bd308574ba1>.



# ICONOGRAPHIES DE PASSAGE ENTRE LES DEUX COMÉDIES-ITALIENNES ET LE THÉÂTRE DE LA FOIRE

*Renzo Guardenti*  
*Université de Florence*

Le tricentenaire de la réouverture de la Comédie-Italienne de Paris nous donne l'occasion d'une réflexion sur l'iconographie inspirée par le milieu théâtral italien à partir des années qui succèdent à la suppression de la Comédie-Italienne en 1697. Cette réflexion a pour but de relancer de façon systématique la recherche dans ce domaine et surtout de la maintenir dans des voies méthodologiques rigoureuses, historiquement fondées, qui permettent d'interpréter correctement chaque document iconographique et de le situer dans le contexte théâtral, social et culturel de son époque. En un mot, il s'agit de *faire de l'histoire*, pour reprendre le titre célèbre d'une série de volumes dirigée par Jacques Le Goff<sup>1</sup>, et de la faire à travers les images, qui peuvent être des clés herméneutiques fondamentales pour comprendre les arts du spectacle.

En ce qui concerne l'iconographie relative à la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne et au théâtre de la Foire, les années qui suivent la suppression de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne – dont il nous reste une mémoire visuelle grâce à une gravure de Louis Jacob intitulée *Départ des comédiens italiens en 1697*<sup>2</sup> tirée d'un tableau perdu de Jean-Antoine Watteau<sup>3</sup> –, peuvent être considérées comme une espèce de terrain vague, parsemé de ci de là de documents ambigus et attrayants, qui suscitent des émotions immédiates et se prêtent à des interprétations suggestives mais en même temps faciles et approximatives. C'est le cas par exemple d'un tableau très célèbre, également de Jean-Antoine Watteau, *L'Amour au théâtre italien*<sup>4</sup>, qui nous montre une troupe de comédiens (ou une galerie de personnages) dans une scène nocturne, éclairée par la lune et par un flambeau que Mezzetin tient dans

1 Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

2 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85311639>.

3 François Moureau, « Watteau dans son temps », dans Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg (dir.), *Watteau 1684-1721*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, p. 492, cat. exp. : Washington, National Gallery of Art, 17 juin-23 septembre 1984.

4 Une gravure tirée de ce tableau est conservée à la Bibliothèque nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84309000.item>, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Antoine\\_Watteau\\_025.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Antoine_Watteau_025.jpg).

ses mains. Ce tableau a été associé à *L'Inganno fortunato*, la pièce des débuts de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne en 1716, en raison du témoignage de Thomas-Simon Gueullette, selon lequel, dans la pièce, il y avait « des scènes de nuit excellentes<sup>5</sup> ». De plus, le tableau fut longtemps considéré comme un portrait de la troupe de Luigi Riccoboni, à tel point qu'on a associé les noms des personnages du tableau à ceux des comédiens<sup>6</sup>. Or, on sait parfaitement que cette interprétation est inexacte : Ferdinando Taviani avait déjà douté de sa véracité, en s'interrogeant sur la présence de Mezzetin dans le tableau. Il mettait en évidence, d'une part, que ce personnage n'était pas prévu dans la pièce avec laquelle la troupe italienne avait rouvert l'Hôtel de Bourgogne, d'autre part, que Luigi Riccoboni avait accepté de diriger la troupe à condition de n'avoir aucun membre de la famille du Mezzetin Angelo Costantini, considéré comme le responsable de l'expulsion des anciens Italiens<sup>7</sup>. Quelques années plus tard, François Moureau a définitivement démenti cette hypothèse en relevant qu'à l'époque du début de la troupe et de la réalisation du tableau, le personnage de Pierrot ne faisait pas partie de la Comédie-Italienne et que, du point de vue formel, l'Arlequin peint par Watteau ne correspondait pas du tout à la description de l'Arlequin Tommaso Antonio Vicentini faite par Thomas-Simon Gueullette dans ses *Notes*. Dans la tentative d'associer *L'Amour au théâtre italien* à quelque forme scénique, François Moureau, lui aussi, choisit la voie la plus facile en établissant un lien direct entre le tableau et le théâtre des foires Saint-Germain et Saint-Laurent<sup>8</sup>.

Il en est de même avec un autre tableau très célèbre conservé au musée Carnavalet à Paris, d'attribution incertaine, intitulé *Scène de la comédie italienne : Arlequin et Riccoboni*<sup>9</sup>, et lui aussi associé à la représentation inaugurale de l'Hôtel de Bourgogne en 1716 sur la base du récit des frères Parfait :

Lélio appelait Arlequin son valet, qui d'abord ne répondait point, et répondait ensuite par intervalles, paraissant se rendormir à chaque fois, après avoir répondu. Lélio l'allait

5 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette [1938], Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 72.

6 Voir Émile Dacier, Jacques Hérold et Albert Vuafart (dir.), *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rousseau, 1922, t. I, p. 66-68.

7 Ferdinando Taviani, « Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte », dans Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 298.

8 François Moureau, « Watteau dans son temps », art. cit., p. 493-495.

9 <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/scene-de-la-comedie-italienne-arlequin-et-ricoboni-vers-1720#infos-principales>.

chercher, l'amenait sur la scène, dormant tout debout ; il l'éveillait avec bien de la peine et lui parlait ; Arlequin en lui répondant se laissait glisser à terre et se rendormait ; son maître le relevait et Arlequin dormait sur son bras<sup>10</sup>.

La situation décrite par les frères Parfaict présente, en effet, quelques analogies avec le tableau du musée Carnavalet, mais je crois qu'il nous faut prendre nos distances par rapport à la lecture qu'en a faite, par exemple, Ferdinando Taviani, qui considère le tableau comme le témoignage direct et voulu de l'entrée en scène de l'Arlequin Vicentini<sup>11</sup> : une interprétation tentante, voire poétique, mais qui force de manière tellement évidente la source qu'on ne peut penser qu'à une provocation de la part de Taviani.

Ces deux exemples sont représentatifs d'une vaste production figurative qui, à partir de Claude Gillot et de Jean-Antoine Watteau, a envahi l'iconographie théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle en France et contribué à définir l'image de grande consommation de ce qu'on appelle la *commedia dell'arte*. Toutefois, nous devons éviter les usages émotionnels, empathiques et suggestifs des sources iconographiques. Une donnée semble certaine : on peut sans aucun doute affirmer que, pour la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne et pour les théâtres de la Foire, nous disposons d'un répertoire iconographique beaucoup plus limité que celui de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Pour la première troupe italienne, ce sont en effet des centaines d'images qui nous sont parvenues, dont une partie peut être considérée comme un témoignage direct du spectacle<sup>12</sup>. On peut aussi affirmer que l'espace iconographique virtuellement destiné à la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne et à celles du théâtre forain a été, pour ainsi dire, *coincé* entre la grande production iconographique dédiée à la Comédie-Italienne pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et la production du XVIII<sup>e</sup> siècle

10 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, s.v. «Vicentini, Thomaso Antonio», dans *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 175.

11 « L'un des rares cas où le peintre arrête l'instant d'un spectacle réel et le transpose : peut-être parce que la scène du spectacle était déjà emblématique d'une situation et représentait bien la façon dont les Comédiens-Italiens rentraient à Paris. » (« *Uno dei pochi casi in cui un pittore ferma l'istante di uno spettacolo reale e lo tramanda: forse perché la scena dello spettacolo era già di per sé emblematica di una situazione e rappresentava bene il modo in cui i comici italiani rientravano a Parigi.* » (Ferdinando Taviani, « Il segreto delle compagnie italiane note poi come *Commedia dell'Arte* », art. cit., p. 301. Je traduis.)

12 Sur l'iconographie de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, voir Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

qui a créé le mythe figuratif de l'univers des masques italiens, caractérisé par cette dimension visionnaire, fantasmatique, évanescence des œuvres de Jean-Antoine Watteau et de ses héritiers.

Que reste-t-il donc des traces visuelles des nouveaux Comédiens-Italiens qui jouent sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne au XVIII<sup>e</sup> siècle ? À peine quelques poignées d'images, deux ou trois douzaines en l'état actuel des recherches, tandis qu'une iconographie plus variée de danseurs, acteurs-chanteurs français et musiciens de la Comédie-Italienne se diffuse de plus en plus, une iconographie tout à explorer et à analyser encore aujourd'hui. Parmi les images des Comédiens-Italiens, on peut citer les plus significatives. Des portraits, tout d'abord, parmi lesquels se distingue celui de Tommaso Antonio Vicentini<sup>13</sup>, une gravure de T. Bertrand tirée d'un tableau perdu du grand pastelliste Maurice-Quentin de La Tour, qui nous montre l'acteur, vêtu de son costume à losanges, masque à la main, le visage aux traits marqués et au regard aigu, d'une bonhomie calme, contrastant avec l'obtusité fixité du masque d'Arlequin. On peut citer aussi les portraits de Giovanna (Zanetta) Rosa Benozzi dite Silvia, réalisés par Jean-Marc Nattier<sup>14</sup> et Maurice-Quentin de La Tour<sup>15</sup>, une gravure attribuée à Whirsker, faisant partie du recueil *Les Métamorphoses de Melpomène et de Thalie*<sup>16</sup>, qui nous montre l'Arlequin Carlo Bertinazzi, dit Carlin, déguisé en soldat, probablement dans la pièce *Arlequin statue, enfant, perroquet*, ou encore une gravure – très connue elle aussi –, le frontispice de *Je ne sais quoi* de Louis de Boissy<sup>17</sup>, qui nous montre vraisemblablement Silvia et l'Arlequin Tommaso Antonio Vicentini en train de danser<sup>18</sup>.

38

13 <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/portrait-of-tommaso-antonio-visentini-known-as-nachrichtenfoto/527771687?language=it>.

14 <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/9963-zannetta-balletti-surnommee-mademoiselle-silvia-nattier>.

15 [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=544235001&objectId=1544846&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=544235001&objectId=1544846&partId=1).

16 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55010802x/f1.item.r=arlequin.zoom>. Sur *Les Métamorphoses de Melpomène et de Thalie*, voir en particulier Maria Ines Aliverti, « The miniatures of Jean Louis Faesch and their printed versions. A theatrical paper museum », *Acting Archives Essays*, 2011, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/102-the-miniatures-of-jean-louis-faesch-and-their-printed-versions-a-theatrical-paper-museum.html>.

17 Louis de Boissy, *Le Je ne sais quoi. Comédie de Monsieur de Boissy. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 10 septembre 1731*, Paris, Prault, 1731.

18 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/6/67/Silvia\\_Balletti.\\_Incisione\\_di\\_Cars\\_da\\_Lancret.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/6/67/Silvia_Balletti._Incisione_di_Cars_da_Lancret.jpg).



Enfin, on peut évoquer quatre dessins attribués au peintre Gilles Allou : il s'agit de quatre sujets très curieux, assez peu connus et qui mériteraient une étude approfondie. Réalisés entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVIII<sup>e</sup>, ils faisaient partie d'une collection particulière avant d'être acquis par le département des Arts graphiques du musée du Louvre en 1976. Le premier nous montre une troupe italienne en train de réaliser une sorte de pyramide humaine, comme le précise une inscription sur le dessin<sup>19</sup>. On y reconnaît un Arlequin, des personnages qui ressemblent au Mezzetin de la Comédie-Italienne et d'autres qui sont clairement inspirés par les figures de Jacques Callot. Le deuxième dessin fixe une autre scène foraine<sup>20</sup> : il s'agit d'une danse sur corde, réalisée par une jeune femme qui se balance en équilibre, tandis qu'un homme étendu par terre tient à la main un chapeau ou une espèce de bassin, peut-être pour limiter les dégâts d'une chute éventuelle ou, plus probablement, pour recueillir les *produits* d'une sorte de lazzi scatologique. Deux inscriptions nous révèlent l'identité des deux personnages : la femme équilibriste est nommée « Mlle Biancolelli » (il s'agit peut-être de Marie-Thérèse de Lalande, femme de Pierre-François Biancolelli), tandis que l'homme étendu à terre sous la corde raide est caractérisé par l'inscription « Romagnesi » et pourrait être, bien évidemment, Jean-Antoine Romagnesi qui, avant de débiter à la Comédie-Italienne en 1725, avait joué aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la troupe dirigée par Jean-Baptiste Costantini, le frère du Mezzetin de la première troupe italienne<sup>21</sup>. La troisième peinture illustre une scène comique qui nous montre Arlequin, le fouet à la main, et Pierrot épouvanté sur la croupe d'un âne emballé<sup>22</sup>. Deux inscriptions identifient Pierrot avec Biancolelli et Arlequin avec Carlin, mais cette identification, si elle se réfère à Pierre-François Biancolelli et à Carlo Bertinazzi, ne peut pas être exacte, du fait qu'à l'époque des débuts de Bertinazzi à la Comédie-Italienne en 1741, Biancolelli était déjà mort depuis longtemps. Enfin, le dernier dessin nous montre deux têtes grotesques de vieux personnages, identifiés comme étant Biancolelli et Romagnesi<sup>23</sup>.

L'iconographie du théâtre de la Foire, de son côté, est caractérisée par deux lignes de tendance opposées. D'une part nous ne pouvons que constater la pauvreté de

19 [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501\\_d0037487-000\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501_d0037487-000_p.jpg).

20 [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501\\_d0037490-000\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501_d0037490-000_p.jpg).

21 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, t. II, p. 118. Sur Jean-Baptiste Costantini, voir Renzo Guardenti, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 72-82.

22 [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m503501\\_d0037489-001\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m503501_d0037489-001_p.jpg).

23 [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501\\_d0037488-000\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0143/m503501_d0037488-000_p.jpg).

l'iconographie foraine liée plus ou moins directement au théâtre (je me réfère à une production iconographique occasionnelle, qui ne s'insère pas dans des stratégies précises de publication). La situation est d'autant plus paradoxale, si l'on pense à la vitalité des foires parisiennes de Saint-Germain et de Saint-Laurent, parsemées de nombreux petits théâtres et animées par une multitude d'activités performatives. En l'état actuel des connaissances, on est donc obligé de renvoyer à des documents iconographiques très connus, appartenant à une période qui couvre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et l'ensemble du XVIII<sup>e</sup>, tels que la vue de la foire Saint-Germain attribuée à Guillaurnol le père et imprimée par Jollain<sup>24</sup>, le tableau du musée Carnavalet représentant le théâtre de la foire Saint-Laurent<sup>25</sup> ou la gravure de Jacques-Gabriel Huquier qui nous montre l'emplacement de la foire Saint-Ovide<sup>26</sup> – documents qui conservent des traces modestes de l'activité théâtrale. On doit autrement recourir aux rares images qui se réfèrent à une générique dimension performative, comme le frontispice du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval réalisé par Bernard Picart, qui nous montre une parade foraine et fait allusion aux jeux des danseurs de corde<sup>27</sup>.

40

La deuxième ligne de tendance se concrétise dans la publication du recueil *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, commencée en 1721 par Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval, continuée par les deux écrivains chez l'éditeur Étienne Ganeau jusqu'en 1731 et terminée avec la parution chez Prault fils, en 1734, du volume dédié aux comédies de Denis Carolet<sup>28</sup>. *Le Théâtre de la Foire* est le plus important recueil imprimé de pièces foraines représentées sur les théâtres de Saint-Germain et de Saint-Laurent entre 1713 et 1734, qui peuvent être considérées comme un échantillon très significatif de la dramaturgie foraine pendant la période de sa formation et de la stabilisation de la forme dramatico-musicale de l'opéra-comique. Comme beaucoup d'autres recueils dramaturgiques contemporains, *Le Théâtre de la Foire* est embelli par des gravures réalisées par des dessinateurs et des graveurs de quelque importance, tels que Jean-Baptiste-Henri et Robert Bonnard, François de Poilly, Jean-Baptiste Scotin, Michel Demarne. Ces images, qui illustrent le sujet principal ou des moments précis de la pièce, se rattachent de manière évidente à celles du *Théâtre italien*, recueil

24 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530727947/f13.highres>.

25 [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Foire\\_saint-laurent.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Foire_saint-laurent.jpg).

26 <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/11393-8e-vue-doptique-nouvelle-representant-foire-saint-ovide-place-vendome>.

27 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8408746z.item>.

28 Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval (dir.), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734.

publié en 1700 par Evaristo Gherardi<sup>29</sup>, le dernier Arlequin de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, qui a vraisemblablement joué un rôle décisif dans la composition des illustrations en dirigeant les dessinateurs et les graveurs selon une véritable mise en scène figurative et en conférant à ces petites gravures une valeur testimoniale très élevée<sup>30</sup>. En raison de la mémoire visuelle de Gherardi, elles peuvent en effet être considérées comme des traces vraisemblables des pratiques scéniques des acteurs italiens à Paris, lesquels ont opéré une synthèse significative entre la tradition scénographique et scénotechnique du grand spectacle baroque et la performativité de la *commedia dell'arte*. Il faut en outre préciser que la stratégie adoptée par Gherardi n'est pas un cas isolé : il suffit de penser par exemple aux illustrations de Pierre Brissart pour l'édition Barbin des *Ceuvres de Molière* en 1682<sup>31</sup>, qui représentent le grand auteur et acteur français interprétant ses personnages.

Les illustrations du *Théâtre de la Foire* naissent aussi probablement de la volonté de documenter la dimension phénoménique du spectacle, mais avec une différence. Les gravures du *Théâtre italien* dérivent, dans plusieurs cas de manière évidente, des didascalies insérées par Gherardi dans le texte des pièces, didascalies qui décrivent par exemple les scènes à l'italienne et le jeu improvisé des comédiens. En revanche, les images du recueil forain, faute d'éléments textuels de support semblables, se fondent plutôt sur la récurrence de certains éléments formels de la figuration : le rideau, par exemple, qui apparaît dans presque toutes les illustrations du *Théâtre de la Foire* et qui n'était pas toujours présent dans le recueil de Gherardi. Si l'on prend en considération quelques images du premier volume du recueil qui illustrent des comédies jouées à la foire Saint-Germain en 1713, on peut ainsi constater la volonté des dessinateurs (peut-être à partir de quelques souvenirs de Lesage et d'Orneval ?) de rattacher les

29 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700. Voir, à titre d'exemple, le frontispice gravé de la pièce d'Anne Mauduit de Fatouville, dit Nolant de Fatouville, *Arlequin Mercure galant*: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/11031-arlequin-mercure-galant-gherardi-1741-t1>.

30 Renzo Guardenti, « Drammaturgie visive da Gherardi a Goldoni », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 75-86; Emanuele De Luca, « Il Théâtre italien (a cura) di Evaristo Gherardi », *ibid.*, p. 135-145; Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « Le Théâtre italien di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.

31 *Ceuvres de Monsieur de Molière*, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682.

sujets représentés aux aspects matériels et techniques du spectacle : par exemple, les gravures relatives à *Arlequin roi de Serendib*<sup>32</sup> et *Arlequin Thétis*<sup>33</sup> d'Alain-René Lesage montrent deux petits cupidons qui font descendre du haut du théâtre un écriteau avec le titre de la pièce. On peut assimiler cet élément de la figuration à l'escamotage scénotechnique employé dans les pièces par écriteaux pour réagir aux interdictions imposées par la Comédie-Française : comme on le sait, pour détourner l'interdiction de représenter des scènes dialoguées, les entrepreneurs forains faisaient descendre de petits enfants déguisés en cupidons qui tenaient des écriteaux sur lesquels étaient imprimés les répliques de la pièce et les couplets chantés par les spectateurs. En revanche, les lustres sont assez rarement représentés dans ces images.

42

Les images de ce recueil présentent de nombreux liens avec celles du recueil de Gherardi, les deux ouvrages partageant un même substrat dramaturgique et la présence des masques italiens. Dans l'ensemble du recueil forain, les images qui attestent les interventions de la machinerie théâtrale ne manquent pas, comme on a pu le voir avec le frontispice d'*Arlequin Thétis* qui représente une de ces typiques apparitions en l'air qui avaient jadis amusé les spectateurs de la Comédie-Italienne. Les décors fastueux ne manquent pas non plus : des jardins magnifiques, des forêts, des scènes marines, des architectures somptueuses. Mais à plusieurs égards, notamment en ce qui concerne le décor, ces illustrations ont une valeur documentaire même plus élevée que celle du recueil de Gherardi. C'est le cas par exemple du frontispice d'*Arlequin invisible*<sup>34</sup> : non seulement il représente l'un des escamotages habituels de la machinerie théâtrale, mais il définit aussi une sorte de scène d'intérieur assez curieuse puisqu'elle semble ne pas avoir de plafond, ce qui accentue chez l'observateur l'impression de se trouver face à un décor fermé, c'est-à-dire dans une typologie particulière de scénographie qui s'affirmera seulement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut justifier cet étrange anachronisme par une convention figurative visant à donner une sorte d'illusion de continuité de l'espace en éliminant les intervalles entre les coulisses, qui servaient pour les entrées et les sorties de scène des comédiens. Cette modalité de représentation de l'espace scénique se présente de nouveau avec quelques variantes, comme dans *La Foire des fées* de Lesage, Fuzelier et

32 Alain-René Lesage, *Arlequin roi de Serendib*, dans Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval (dir.), *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., t. I, p. 1-44 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82254k/f1.image>).

33 Id., *Arlequin Thétis*, dans *ibid.*, t. I, p. 45-63 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506471h/f72.image>).

34 Id., *Arlequin invisible*, dans *ibid.*, t. I, p. 65-82 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506471h/f94.image>).

d'Orneval<sup>35</sup>, où les boutiques des vertus sont disposées selon la même configuration en laissant entrevoir, au-delà du profil supérieur du décor, le feuillage des arbres<sup>36</sup>, ou encore dans *Le Tombeau de Nostradamus*<sup>37</sup>, où l'espace se structure en même temps comme une rue en perspective et comme une scène d'intérieur<sup>38</sup>.

Le choix très fréquent d'encadrer la scène de trois parois, chacune se développant sans solution de continuité, et d'éliminer dans les scènes d'intérieur la représentation du plafond (qui pourrait faire allusion au caractère éphémère des théâtres forains) nous révèle probablement que la fonction de ces images va au-delà d'une simple illustration de la dramaturgie et met en évidence, au contraire, à travers la nette délimitation de l'espace scénique, la dérivation théâtrale de la figuration. *Le Théâtre de la Foire* semble se définir comme une tentative, par le moyen de la page imprimée et gravée, de faire accéder le théâtre forain, dans sa double composante dramaturgique et spectaculaire, à une dignité assez souvent niée. Les illustrations du recueil sont alors la pierre angulaire de l'effort d'ennoblissement du théâtre forain entrepris par Lesage et d'Orneval. L'adhésion des images aux règles de composition du livre illustré et en même temps la mise en évidence des éléments les plus spectaculaires des mises en scène de Saint-Germain et de Saint-Laurent – vraisemblablement dans le sillage des compétences et appareils scénotechniques des théâtres des foires – sont à ce propos exemplaires. Mais encore plus significative, dans la perspective d'un ennoblissement du théâtre forain, est l'absence complète, dans *Le Théâtre de la Foire*, de toute référence aux habiletés performatives qui étaient le trait caractéristique de la spectacularité foraine. Une seule exception : le frontispice de *L'Impromptu du Pont-Neuf*<sup>39</sup> qui nous montre une danse en rond<sup>40</sup>. Acrobaties, équilibristes, tours de force, intermèdes chorégraphiques, lazzis gestuels, qui étaient l'habituel tissu connectif du spectacle forain, ont donc été complètement éliminés des frontispices. Ces derniers nous montrent un théâtre forain à la hauteur du niveau technique et productif du spectacle contemporain mais l'ensemble de la série iconographique du recueil en donne une image figée, comme si la démarche d'ennoblissement de la forme scénique devait passer par le refoulement des aspects visuels qui, pourtant, constituaient ses traits pertinents.

35 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, *La Foire des fées*, *ibid.*, t. V, p. 365-431.

36 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54394941/f386.item.r=foire%20des%20f%C3%A9es>.

37 Alain-René Lesage, *Le Tombeau de Nostradamus*, *ibid.*, t. I, p. 142-175.

38 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506471h/f180.item.r=tombeau>.

39 Jacques-Philippe d'Orneval et Alain-René Lesage, *L'Impromptu du Pont-Neuf*, *ibid.*, t. VII, p. 295-322.

40 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5505761v/f314.item.r=impromptu>.

Ce phénomène marque de même la Comédie-Italienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. On a déjà remarqué la pauvreté de la production figurative qui la concerne : cette pénurie devient un trait encore plus inquiétant si l'on pense qu'à la différence de l'ancienne troupe italienne et des théâtres de la Foire, la nouvelle troupe italienne n'a pas laissé derrière soi d'éditions illustrées de ses comédies. En l'état actuel de nos connaissances, nous ne pouvons pas savoir si ce fait est le fruit du hasard ou si, au contraire, il résulte d'une stratégie précise mettant en place ce mécanisme de refoulement de la dimension visuelle des spectacles. Face à toutes ces questions, nous sommes presque forcés d'arrêter notre attention sur la deuxième édition, en deux volumes, de l'*Histoire du théâtre italien* de Luigi Riccoboni qui, à la différence de la première, contient dans le second volume une série de dix-sept gravures représentant plusieurs personnages de la *commedia dell'arte* dans leurs costumes de scène<sup>41</sup>. Dessinées par Charles-Antoine Coypel et gravées par François Joullain – à l'exception de *L'Habit de Pantalon ancien*, qui est une copie d'une célèbre gravure de Jacques Callot –, ces images présentent des personnages dans leur version ancienne et moderne (c'est le cas d'Arlequin, du Pantalon, du Docteur) ou dans leur déclinaison nationale (le Capitaine). Des gravures sont dédiées à Pierrot, Scaramouche et Mezzetin, trois personnages très aimés du public parisien ; il y a encore Polichinelle, Scapin, mais aussi des personnages sans rapport avec la Comédie-Italienne de Paris, tels que Beltrame de Milan, Giangurgolo Calabrois, Tartaglia, Narcisin de Malalbergo. L'opération éditoriale entreprise par Riccoboni, déjà évidente dans la structuration interne de la série organisée autour du principe de l'évolution des costumes et de la spécificité régionale des personnages italiens, s'éclaircit définitivement dans l'« Explication des figures » publiée dans le deuxième volume de son *Histoire*. Dans ces notes, le comédien italien retrace l'évolution historique de chaque costume et explicite en même temps les raisons du choix des images, parfois recréées par Coypel à partir de sources plus anciennes, comme dans le cas de l'Arlequin ancien, directement inspiré des gravures qui représentent Arlequin dans les *Compositions de rhétorique* de Tristano Martinelli<sup>42</sup>. On connaît le tempérament de Luigi Riccoboni et ses scrupules d'ordre moral par rapport à sa condition de comédien : si l'on considère que la publication de

41 Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec des extraits, et examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des figures, avec une lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'auteur*, Paris, André Cailleau, 1731, t. II.

42 Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis novalensis, corrigidor de la bona lingua francese et latina, conduitur de comedians, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, s.l.n.d. [Lyon, 1600/1601], BnF, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f13.item>.



la deuxième édition de l'*Histoire du théâtre italien* se fait deux ans après son retrait de la scène en 1729, on comprend bien que ces images et leur « Explication » répondent à la nécessité de mettre fin à l'expérience de la *commedia dell'arte* et de la consigner définitivement pour l'histoire, dans une sorte d'hypostase iconographique.

Après la grande saison de l'iconographie dédiée aux Italiens pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, il semble donc que les nouveaux Comédiens-Italiens et les opérateurs des théâtres de la Foire soient presque animés par une sorte de volonté iconoclaste, ou bien qu'ils donnent l'impression d'être éblouis, étonnés et satisfaits devant l'épanouissement des rêveries théâtrales de Watteau et de ses héritiers, les seules images (qui nous paraissent) capables, tout compte fait, de perpétuer jusqu'à nos jours le souvenir de leur théâtre. Mais, face à cet état de choses, il faut encore citer Jacques Le Goff qui, dans un célèbre article de la fin des années 1970, nous invite, nous historiens, à ne pas être naïfs<sup>43</sup> : il nous incombe, alors, d'aller au-delà des lieux communs et des stéréotypes et d'aborder de manière systématique un sujet de recherche que les historiens du théâtre ont jusqu'ici laissé à d'autres domaines disciplinaires.

---

43 Jacques Le Goff, s.v. « Documento/Monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, t. V, 1978, p. 38-48.



LE THÉÂTRE DE DU FRESNY DANS LE RECUEIL D'EVARISTO  
GHERARDI : LA SATIRE MÉTATHÉÂTRALE ET SES ÉCHOS  
AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Stéphane Migliarina  
ELCI – Équipe Littérature et culture italiennes (UR 1496)  
Sorbonne Université

Lorsqu'ils apparaissent pour la première fois sur la scène de la Comédie-Italienne sous la plume de Charles Du Fresny, Arlequin et Colombine sont, dans *L'Opéra de campagne*, engagés dans une virulente discussion métathéâtrale et satirique s'il en est. En quelques répliques, faisant bien entendu office de *captatio benevolentiae*, ils brassent et effacent d'un revers de manche une série de débats sur le théâtre.

COLOMBINE. – [...] Je soutiens après Aristote, que l'homme est un animal risible.

ARLEQUIN. – Et moi, je soutiens après... moi, et tous les comédiens de France, que l'homme est un animal sifflant ; *et sic argumentor* : vous savez, messieurs, qu'il est très difficile de vous faire rire. Or rien n'est si facile que de vous faire siffler. Ergo le siffler est plus naturel à l'homme que le rire.

[...]

ARLEQUIN. – Parions notre part d'aujourd'hui. (*Montrant le parterre.*) Ces messieurs ont déjà mis au jeu pour nous.

COLOMBINE. – Ça, voici le sujet de notre dispute. Tu paries pour le siffler, et moi pour le rire. Oh, voici un moyen sûr pour voir qui de nous deux a raison. La chose la plus naturelle à l'homme, est celle dont il se peut le moins empêcher. Prie ces messieurs de s'empêcher de rire pendant toute la comédie, et moi, je les prierai de s'empêcher de siffler.

[...]

COLOMBINE. – Messieurs, songez que ma part est au jeu, n'allez pas vous aviser de me faire perdre. (*Elle s'en va.*)

ARLEQUIN (*au parterre*). – Messieurs, songez qu'il s'agit de deux parts pour moi, et qu'on ne gagne pas beaucoup en été<sup>1</sup>.

1 Charles Du Fresny, *L'Opéra de campagne*, prologue, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*

Le débat sur le rire au théâtre, constant durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle européen, est laissé au soin du public, dans une pirouette rhétorique permettant, bien entendu, de l'inviter à rire et non à siffler. Du Fresny, dans cette saynète de sa première pièce, satirise sans aucun doute les prologues et préfaces de comédies sur le rire<sup>2</sup> et par ce biais le spectateur entre sans attendre dans la satire métathéâtrale chère à Du Fresny et qui est l'une des caractéristiques de ce modèle qu'est le recueil Gherardi, repris, plus tard, sur les planches du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Quand il devient le fournisseur principal de textes pour la Comédie-Italienne (douze pièces de 1692 à 1697), Du Fresny est déjà un personnage qui fait débat, pour ne pas dire scandale, dans le Paris de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : l'origine de sa famille est sujette à discussion (on lui prête, vraisemblablement à tort, des ascendances royales mais par filiation illégitime), il s'est marié sans grande passion, accumule les dettes de jeu (autant de thématiques topiques que l'on retrouve, par ailleurs, dans ses comédies) et finit par épouser, pour payer ses dettes de blanchisserie, sa blanchisseuse elle-même – c'est du moins ce que rapporte la légende qui s'est construite autour de lui. De la biographie très documentée et détaillée que lui a consacrée François Moureau<sup>4</sup> se dégage une période *italienne* (1692-1697), qui se superpose à une période *française* (1692-1731),

48

---

*de sa Majesté*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. IV, p. 6-9. Les tomes IV et VI du *Théâtre italien de Gherardi*, auxquels je ferai référence ici, sont accessibles en ligne : t. IV (Amsterdam, Adrian Braakman, 1701) : <https://books.google.fr/books?id=fLz3tKAgBNIC&dq=th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20gherardi&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> ; t. VI (Paris, Cusson et Witte, 1700) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1114121?rk=64378;0>.

- 2 Voir à ce sujet les prologues et préfaces publiés par le projet IdT (Les idées du théâtre, en ligne : [www.idt.paris-sorbonne.fr](http://www.idt.paris-sorbonne.fr)), en particulier pour le théâtre français : Jean Racine, *Les Plaideurs*, éd. Georges Forestier et Céline Fournial (<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=360>) ; Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, éd. Marc Vuillermoz (<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=144>). Pour le théâtre italien, voir par exemple : Orazio Vecchi, *L'Amfiparnaso, commedia armonica*, éd. Françoise Decroissette (<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=434>) ou encore Alessandro Donzellini, *Tempesta amorosa*, éd. Patrizia De Capitani (<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=194>).
- 3 Pour une présentation du recueil et une introduction générale, dans le cadre du projet ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano), voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf> ; Emanuele De Luca, « *Il Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.
- 4 François Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

durant laquelle il occupe notamment les fonctions de dessinateur et surintendant des jardins du roi<sup>5</sup> et de directeur du *Mercurie galant*. Deux remarques doivent être faites dès à présent : d'une part, il faut garder en tête que les comédies de Du Fresny pour les Italiens sont des œuvres de jeunesse, empreintes d'une fougue stylistique (nul doute que l'entrée dans la querelle du rire, dès les premières lignes de la pièce citée ci-dessus, est une manifestation d'une telle fougue) ; mais surtout, Du Fresny écrit à la fois pour le théâtre italien et pour le théâtre français, et en cela il participe au phénomène de contamination de l'un par l'autre. Plus qu'une francisation des textes, il s'agirait en réalité, si l'on suit la chronologie de l'écriture, d'une italianisation des textes français par le passage de Du Fresny de l'Hôtel de Bourgogne à la Comédie-Française. Et c'est probablement en ce point que réside l'intérêt d'une lecture de Du Fresny dans le recueil Gherardi : il semble apparaître comme le symbole de ce modèle d'une écriture qui utilise les ressorts de la dramaturgie italienne, mais adaptés aux attentes du public dans le cadre de la rivalité triangulaire des théâtres à Paris, en jetant les bases d'un modèle repris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la thématique métathéâtrale, que nous étudierons plus loin, permet davantage : l'intérêt du théâtre de Du Fresny, pour Gherardi, réside en ce qu'il fait un catalogue de bravoure des Comédiens-Italiens. À l'image de la *Centaure* de Giovan Battista Andreini, quelque soixante-dix ans plus tôt, dans laquelle Andreini jongle avec les genres (comique, pastoral et tragique) pour montrer la bravoure de ses qualités d'acteur et d'écrivain et la variété du répertoire des comédiens professionnels italiens, le métathéâtre est un moyen pour Gherardi de retranscrire la bravoure des comédiens, lui le premier. Le métathéâtre, selon sa double définition – devenue traditionnelle – de théâtre dans le théâtre d'une part, et de théâtre parlant du théâtre d'autre part, permet de transmettre une trace de la vie des scènes parisiennes rivales de l'époque, tant sur les planches qu'en dehors, puisque nombreuses sont les scènes métathéâtrales qui nous montrent l'instant juste avant ou juste après la représentation.

## LES CHINOIS OU LE PROCÈS DES THÉÂTRES PARISIENS

La pièce *Les Chinois*, de Du Fresny et Regnard, représentée pour la première fois le 13 décembre 1692, propose une intrication tout à fait caractéristique de métathéâtre et de satire qui nous renseigne également sur les revendications esthétiques des acteurs italiens. En effet, la pièce s'ouvre avec un prologue comique, au Parnasse – un Parnasse où, en lieu et place de Pégase, c'est un âne bruyant qui est traîné contre son gré sur scène, interrompant, nous dit le texte, « un concert ridicule de plusieurs instruments

5 On lui prête, vraisemblablement à raison cette fois, l'invention des jardins à l'anglaise.

comiques<sup>6</sup> ». Ce prologue, composé de trois scènes, est chargé de références satiriques à la vie théâtrale de l'époque : ainsi, si l'âne Pégase braie si fort, c'est que les auteurs de théâtre ne gagnent pas assez pour lui donner à manger (« dans le temps où nous sommes, on n'engraisse guère à mâcher du laurier<sup>7</sup> », explique Thalie à Apollon). Les deux divinités commentent les choix de la Comédie-Italienne, y compris dans les titres (« Qu'est-ce que c'est qu'une certaine pièce que les Italiens ont affichée, *La Comédie des comédiens chinois* ? Cette troupe-là est toujours magnifique en titre<sup>8</sup> », continue, ironique, Thalie), mais surtout se félicitent de voir enfin une pièce métathéâtrale qui permettra de mettre en avant les défauts des comédiens (« Je suis bien aise que les comédiens commencent à se rendre justice, et à tourner contre eux-mêmes les traits dont ils ont piqué les autres. Car enfin, il n'y a point de profession qui ait échappé à leur satire<sup>9</sup>. ») Mais Apollon et Thalie sont interrompus par Pierrot, travesti en jeune fille.

50 S'ensuit une longue discussion satirique sur la fréquentation de la Comédie-Italienne. La jeune fille se plaint en effet que sa mère l'empêche d'aller voir les comédies italiennes, car on y entend des mots inconvenants (par exemple *cocu*), alors qu'elle-même y va tous les soirs. Du Fresny reprend ici, on l'a compris, les critiques adressées au théâtre des Italiens pour les tourner en dérision ; mais la conversation est encore interrompue à l'arrivée, cette fois, d'un « comédien à moitié habillé, et un auteur, qui le tire par la main<sup>10</sup> », nous dit la didascalie. L'auteur refuse que la comédie soit jouée par l'acteur, puisqu'elle n'est pas terminée et qu'il lui manque un acte. Peu importe à Thalie, qui, comble de la parole performative métathéâtrale, transforme le prologue en premier acte : « C'est moi qui fais les lois de la comédie, et j'ordonne que ce prologue-ci passera pour un acte<sup>11</sup>. »

Si le prologue des *Chinois* insiste tant sur les qualités de la Comédie-Italienne, non sans faire montre d'auto-ironie, c'est que le reste de la pièce est fondé sur une opposition entre Comédiens-Français et Comédiens-Italiens. Roquillard, gentilhomme français qui s'exprime dans un langage ampoulé, veut en effet marier sa fille Isabelle. Les partis envisagés pour cette union sont : « un gentilhomme de campagne, un docteur, un major, et un comédien<sup>12</sup> ». Ce dernier est français. Or Isabelle veut épouser un

6 Charles Du Fresny, *Les Chinois*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi*, op. cit. [Amsterdam, Adrian Braakman, 1701], t. IV, p. 165.

7 *Ibid.*, p. 166.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 167.

10 *Ibid.*, p. 171.

11 *Ibid.*, p. 172.

12 *Ibid.*, p. 174.

comédien italien, Octave. Octave s'en remet à Arlequin qui doit remplacer chacun des prétendants pour en déguster Roquillard et lui laisser la place libre. La comédie se déroule alors comme un catalogue des prouesses techniques d'Arlequin, capable d'incarner chacun des personnages, et même celui du comédien français : la dernière scène est le procès d'Arlequin, travesti en comédien français, face à Octave, comédien italien, avec comme juge le Parterre, personnage monstrueux incarné par Mezzetin (« Mezzetin représentant le parterre habillé de diverses façons, ayant plusieurs têtes, un grand sifflet à son côté, et plusieurs autres à la ceinture<sup>13</sup> »). Quels sont les arguments (fallacieux bien entendu) en faveur des Français et ceux, apparemment plus authentiques, des Italiens ? La scène du procès est inaugurée par l'entrée de deux troupes : « Le théâtre s'ouvre, et l'on voit une marche de comédiens, moitié héroïques, moitié comiques. Ceux qui suivent Colombine sont comiques, et ceux de la suite d'Arlequin sont héroïques<sup>14</sup>. » La différenciation se fait donc d'abord dans le registre, comique pour les Italiens, sérieux et élevé pour les Français. Dès lors que Colombine veut donner une légitimité à la troupe italienne, Arlequin, le pseudo-Français, émet une objection (« Halte-là, je m'oppose aux qualités : dites bande des comédiens italiens, et non pas troupe, c'est un titre qui n'appartient qu'aux comédiens français. Vous êtes encore de plaisants bohémiens<sup>15</sup> ! »).

On le voit, le débat sur la légitimité, à travers les privilèges, est l'argument premier et primordial dans la rivalité des théâtres. Ensuite, lorsqu'entre le Parterre, Arlequin s'adresse à lui en alexandrins – dont le premier, ce n'est pas un hasard, est trop long – tandis que Colombine se moque de cette emphase. Les Français apparaissent ainsi comme ceux qui apprennent par cœur, mot à mot, à la syllabe près, ou quasiment, le texte écrit, alors que le jeu des Italiens est représenté comme se fondant sur l'action. Cette assertion est toutefois nuancée par la réaction de Colombine qui enchaîne avec une longue apologie du Parterre, faite d'une accumulation d'épithètes laudatives :

Je rends seulement les hommages dus à ce souverain plénipotentiaire. C'est l'éperon des auteurs, le frein des comédiens, le contrôleur des bancs du théâtre, l'inspecteur et curieux examinateur des hautes et basses loges, et de tout ce qui se passe en icelles ; en un mot, c'est un juge incorruptible qui bien loin de prendre de l'argent pour juger, commence par en donner à la porte de l'audience<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 203.



La flagornerie de Colombine, qui fait sourire le public car elle semble accorder plus d'attention à ce qui se passe dans la salle que sur la scène, montre une autre caractéristique du jeu italien que Du Fresny choisit de mettre en avant : la maîtrise de la verbalité, la capacité à accumuler les remarques d'esprit et les comparaisons comiques. De même que lors de la transcription des scènes à l'italienne, c'est-à-dire improvisées, Gherardi mise sur la clairvoyance du lecteur pour comprendre le texte et l'interpréter ; ici comme dans toute la scène, c'est à la force verbale des Italiens que l'auteur fait référence – au public de le comprendre. On aurait donc tort de réduire le jeu à l'italienne au geste, aussi naturel soit-il (imaginons par exemple des lazzis silencieux !) ; au contraire, le mot semble être ce qui permet à Octave et à Colombine d'avoir l'avantage dans leur procès contre le Français. La suite du procès donne des indications sur les conditions des représentations (les jours de relâche des Italiens, par exemple, qui permettent au Parterre de se reposer), mais, surtout, met en avant un ressort traditionnel de la comédie qui trouve sa place, plus encore, dans les comédies métathéâtrales : l'argent. De même que la comédie s'ouvrait sur un pari d'argent, elle se clôt sur des remarques pécuniaires, comme en témoigne la réplique de Colombine : « Si l'on regarde l'intérêt [...] un comédien italien l'emportera toujours sur un Français. Il fait moins de dépense en habit, sa part est plus grosse, et il ne faut quelquefois qu'une médiocre comédie, pour faire rouler toute l'année un comédien italien <sup>17</sup>. » À quoi Arlequin, acteur français, répond plus loin : « Quand un comédien français n'aurait pour tout bien que sa seule garde-robe, il serait plus riche que toute l'Italie ensemble <sup>18</sup>. » Et, en réponse à l'argument de luxe et de beauté du théâtre des Français, Colombine dépeint l'Hôtel de Bourgogne comme un lieu de liberté, avec une emphase finale comique :

COLOMBINE. – Hé ne nous vantez pas toutes les magnificences de votre hôtel. Votre théâtre, environné d'une grille de fer, ressemble plutôt à une prison, qu'à un lieu de plaisir. Est-ce pour la sûreté des jeunes gens qui sortent de la Cornemuse ou de chez Rousseau ; et pour les empêcher de se jeter dans le parterre, que vous mettez des garde-fous devant eux ? Les Italiens donnent un champ libre sur la scène à tout le monde. L'officier vient jusque sur le bord du théâtre, étaler impunément aux yeux du marchand la dorure qu'il lui doit encore. L'enfant de famille, sur les frontières de l'orchestre, fait la moue à l'usurier qui ne saurait lui demander ni le principal ni les intérêts. Le fils mêlé avec les acteurs, rit de voir son père avaricieux faire le pied de grue dans le parterre, pour lui laisser quinze sols de plus après sa mort. Enfin, le théâtre italien est le centre de la

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 207.

liberté, la source de la joie, l'asile des chagrins domestiques, et quand on voit un homme à l'Hôtel de Bourgogne, on peut dire qu'il a laissé tout son chagrin chez lui, pourvu qu'il y ait laissé sa femme.

LE PARTERRE. – J'en connais qui laissent quelquefois leurs femmes seules au logis, et qui les retrouvent ici en fort bonne compagnie<sup>19</sup>.

Dans cette rivalité entre les théâtres, le troisième parti qu'est l'Opéra semble manquer. Il n'est cependant pas absent des débats : lorsque Colombine cite – non, de nouveau, sans auto-ironie – les grands acteurs italiens de l'histoire, et prend comme exemple Néron (« empereur et comédien italien », dit-elle), Arlequin, le Français, répond : « Néron ! Voilà encore un plaisant farceur ! Nous ne l'aurions jamais reçu dans notre troupe ; il était trop cruel, et on n'est pas accoutumé à trouver de la cruauté sur nos théâtres. » À quoi le Parterre rétorque : « Si ce n'est à l'Opéra<sup>20</sup>. » On le voit, les débats esthétiques ont ici leur place (plus tard dans le procès on parle également de la catharsis aristotélicienne et on cite *Titus*, *Le Cid*, *Bérénice* et *Phèdre*), mais dans un registre satirique, comme le montre la sentence finale du Parterre. Alors même qu'Arlequin semble avoir défendu admirablement les Français, le Parterre tranche en effet : « Pour reconnaître en quelque façon le désintéressement de la troupe italienne, qui ne me fait jamais payer que quinze sols [...] j'ordonne qu'Octave épouse Isabelle<sup>21</sup>. » Le comique naît de ce pragmatisme petit-bourgeois du Parterre, qui ne décide entre les deux qu'en fonction de sa bourse.

*Les Chinois* nous enseigne donc l'importance du métathéâtre comme lieu d'expression de la rivalité entre les théâtres<sup>22</sup> ; mais aussi, et surtout, la pièce est le moyen de présenter au public le catalogue des capacités de la troupe – autant que des attentes des spectateurs. Du Fresny rejoint pleinement, à ce titre, l'objectif de légitimation de Gherardi lorsqu'il publie son recueil. Ce n'est pas un hasard si, précisément, *Les Chinois* figurent parmi les pièces de Du Fresny qui contiennent le plus de scènes à l'italienne (deux d'entre elles se suivent par exemple au premier acte, scènes 2 et 3). Ce n'est en somme pas uniquement dans le discours d'Arlequin qu'il faut trouver les preuves de la technicité revendiquée, mais dans l'économie générale de la pièce. L'image que Du Fresny veut donner de la troupe italienne est exprimée avec concision dans son jugement sur la comédie. En effet, lorsqu'Octave se trouve en présence d'Isabelle et veut

19 *Ibid.*, p. 205. Notons qu'en réalité, le comique naît ici du fait que la liberté n'est pas celle des spectacles mais celle des spectateurs qui montent sur scène. Le tableau dépeint par Colombine est donc, en réalité, un contre-exemple dans son argumentation.

20 *Ibid.*, p. 204.

21 *Ibid.*, p. 209.

22 Voir, sur la question, l'article de Judith le Blanc dans ce volume p. 129.

la toucher, celle-ci tente de l'arrêter : « ISABELLE. – Oh, Monsieur, point de liberté, s'il vous plaît. [...] OCTAVE. – C'est le privilège de notre profession, Mademoiselle, et la liberté du geste est la plus belle partie du comédien<sup>23</sup>. » Voici décrite et affirmée, certes sur le ton comique de la scène d'amour, la revendication esthétique la plus claire pour les Italiens : s'ils se démarquent des Français, c'est par la liberté du geste, plus encore que par celle des mots dont se plaignait la mère de la jeune fille dans le prologue – et c'est bien cette liberté du geste, alliée, on l'a vu, à la bravoure verbale, qui devient la caractéristique d'une dramaturgie italienne qui se diffuse ensuite à Paris, y compris lors de la réouverture de la Comédie-Italienne.

## DES COMÉDIES À TIROIRS AUX COMÉDIES DE MŒURS

54 Faut-il pour autant considérer ces textes comme des pièces à tiroirs, des juxtapositions de scènes disjointes, que l'on pourrait intervertir en fonction des attentes du parterre ? Ce serait aller à contre-sens de la volonté de Gherardi, mais également de celle de Du Fresny dont on doit considérer la production comme une œuvre en constante évolution. Force est de constater en effet que les deux dernières comédies de Du Fresny pour les Italiens, *Pasquin et Marforio* (février 1697) et *Les Fées ou les Contes de ma mère l'oie* (mars 1697), permettent de mettre en avant l'autre grande caractéristique du théâtre à l'italienne chez Du Fresny, que Moureau appelle *l'aspect spectaculaire* :

Les tendances profondes de Du Fresny le portaient vers le spectacle, vers les innovations scéniques les plus compliquées, sinon les plus extravagantes. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la décoration des pièces de Fatouville, souvent très proche de la tradition française, avec ce que font Regnard d'abord, puis Du Fresny, en introduisant de curieux décors d'opéra et des machines pour atteindre, avec les *Fées*, à un niveau d'invention scénique jamais égalé ailleurs qu'à l'Académie royale de musique<sup>24</sup>.

Si Du Fresny et Regnard peuvent se le permettre, c'est que la Comédie-Italienne, contrairement au théâtre français, ne se soucie guère de l'unité de lieu. La comédie *Les Fées*, citée par Moureau, pullule de changements de lieu et de didascalies se référant au registre surnaturel et rappelant l'Opéra (ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si les parties chantées y sont très présentes) : « Pierrot conduit Octave dans un chariot volant<sup>25</sup> »,

23 *Ibid.*, p. 193.

24 François Moureau, *Dufresny auteur dramatique*, op. cit., p. 125.

25 Charles Du Fresny, *Les Fées*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi*, op. cit. [Paris, Cusson et Witte, 1700], t. VI, p. 661.

« Le théâtre représente une caverne. On voit la princesse Ismémie enchaînée, et environnée d'ogres qui la gardent<sup>26</sup> », « D'un coup de massue, il jette plusieurs ogres à terre, Ismémie prend la fuite. Comme l'ogre la poursuit, Arlequin survient avec la baguette magique, et la change en roche<sup>27</sup> », ou encore :

Arlequin donne un coup de baguette et le théâtre se change en un palais magnifique. On y voit une pendule, un limaçon, un papillon et une lanterne [...] Arlequin frappe une seconde fois de sa baguette, et le papillon devient une nymphe, la lanterne un berger, le limaçon un vieillard, et la pendule une dame<sup>28</sup>.

On le voit, cette fois-ci la rivalité n'est pas avec le théâtre français mais avec l'Opéra, dans une confrontation qui ne se fait plus tant par l'argumentation explicite sur scène, comme pour *Les Chinois*, que par la rivalité technique, lue, bien entendu, à travers le filtre de la satire. Les transformations spectaculaires ont en effet pour but de faire la satire d'une société frivole : la pendule qui se transforme en dame figure par exemple l'image d'une femme chez qui les amants se succèdent « comme les heures dans les pendules<sup>29</sup> ».

Il en résulte une pièce qui émerveille le spectateur par ses ressorts inattendus et par l'exotisme de ses apparitions, mais dont il faut bien reconnaître également la cohérence, pour étrange et bigarrée qu'elle soit. Il en va de même, mais dans un autre registre, pour la comédie précédente, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*. Pasquin est arrivé à Paris dans l'espoir de faire fortune. Il compte y retrouver Marforio, Romain comme lui (référence aux statues parlantes de la tradition romaine et aux fameuses pasquinades qui ont connu un grand succès en France au XVII<sup>e</sup> siècle, imitées à Paris sous la forme des mazarinades) ; mais en réalité, Pasquin se fait la voix des Italiens quand il entre en scène en se promettant de faire fortune à Paris :

Ah fortune, fortune ! Feras-tu toujours faire la pirouette aux pasquinades du malheureux Pasquin, et n'embourberas-tu jamais la roue de ton inconstance dans l'ornière de mon mérite ? *Partito da Roma* à coups de pied au cul, *son venuto trenando* la savate d'hôtellerie en hôtellerie, n'ayant d'autre monnaie pour payer mon écot, que de médire libéralement de ceux qui me donnaient à manger<sup>30</sup>.

26 *Ibid.*, p. 663.

27 *Ibid.*, p. 674.

28 *Ibid.*, p. 676-677.

29 *Ibid.*, p. 681.

30 Charles Du Fresny, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs, ibid.*, p. 597.

Jeu corporel (« pirouette ») et satire (« médire libéralement ») sont présentés comme ses attributs, ceux des Comédiens-Italiens. Après plusieurs péripéties, la fortune tourne pour Pasquin et Marforio, à la faveur d'un changement d'appellation : « Pendant que je me suis appelé Pasquin, mes pasquinades m'ont attiré force coups et peu d'argent ; à présent que je me fais appeler le Médecin des Mœurs, je m'assure que toute la France malade va fondre chez moi<sup>31</sup>. » Outre la satire des pédants qu'elle comporte, il semblerait bien que cette remarque concerne directement les pratiques du théâtre italien et également celles du théâtre français post-moliéresque. Ne pourrait-on en effet y lire une autocritique de la prétendue francisation des pratiques ? Ce que nous dit Pasquin, en somme, c'est que le théâtre italien a peut-être changé d'étiquette pour devenir un théâtre de mœurs (c'est en tout cas ainsi qu'il se revendique dans le discours), mais la teneur de son discours, satirique – et, j'ajoute, métathéâtral –, reste identique<sup>32</sup>. C'est donc la satire de sa propre évolution que Du Fresny met en œuvre dans la bouche de Pasquin.

## LES ÉCHOS AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Lorsque rouvre la Comédie-Italienne en 1716, la fortune théâtrale de Du Fresny se fait chez les Français. Cependant plusieurs de ses pièces sont reprises par la troupe de Luigi Riccoboni. Les frères Parfaict nous signalent dans leur *Dictionnaire* de 1767 que *Pasquin et Marforio* est repris en 1724 :

Le dialogue français de la comédie qui fait le sujet de cet article, est de temps en temps coupé d'italien, et elle est mêlée de beaucoup de scènes purement italiennes, et faites pour être jouées à l'impromptu. Elle eut en son temps beaucoup de succès, et a été mise au nouveau théâtre le samedi 3 juin 1724<sup>33</sup>.

Soixante-dix ans après sa première représentation et quarante après la reprise de la pièce, il faut bien constater que le modèle italien développé en France dans la rencontre entre Comédiens-Italiens et auteurs français et représenté par le recueil de Gherardi s'est déjà cristallisé. Deux grandes caractéristiques de ce processus sont sûrement le plurilinguisme et l'attention à la verbalité d'une part, et les fameuses *scènes italiennes*,

31 *Ibid.*, p. 642-643.

32 Voir l'article de Camilla Cederna dans ce volume, p. 63.

33 Cité dans Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 171, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

scènes corporelles par excellence, non écrites, d'autre part. C'est dans cette même veine qu'est reprise en 1720 et 1729 *La Foire Saint-Germain* de Du Fresny et Regnard, comédie de 1695 :

Le dialogue en prose est de temps en temps coupé de vers libres, et il s'y trouve des scènes entières en vers de différentes mesures. Cette pièce ornée de spectacle et d'agrèments de chant, et de danse, fut représentée le lundi 26 décembre 1695. [...] mise au nouveau théâtre italien le dimanche 15 décembre 1720, et reprise le samedi 5 février 1729 pour le début à ce nouveau théâtre, du sieur Angelo Costantini, qui avait brillé dans l'ancienne troupe italienne, sous le nom de Mezzetin<sup>34</sup>.

La référence au métathéâtre est ici explicite et figure comme une des caractéristiques du succès de la pièce. Notons enfin les remarques faites à propos de *La Baguette de Vulcain* :

Elle [...] fait allusion à quelques endroits du Roland le furieux de l'Arioste, et à un prétendu secret d'un nommé Jacques Aimart, qui faisait alors du bruit à Paris, et prétendait trouver les choses perdues, les meurtriers, les trésors, les eaux, etc. au moyen d'une baguette de coudrier [...] La pièce fut moins suivie au nouveau théâtre italien, ce qui n'est pas étonnant, tant parce qu'elle n'était plus vaudeville, que parce que la nouvelle troupe qui ne faisait que de commencer à jouer du français, devait être moins en état de la bien rendre, que n'étaient leurs devanciers, qui avaient eu le temps de se fortifier dans cette langue<sup>35</sup>.

Faut-il voir, dans la remarque finale du *Dictionnaire*, l'allusion à une intransigeance majeure de la part du public face au plurilinguisme des Comédiens-Italiens ou simplement à l'intolérance des spectateurs pour une mauvaise prononciation qui casse l'illusion théâtrale ? Mais relevons que les échos que trouve le théâtre de Du Fresny dans la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne apparaissent comme se fondant sur une dramaturgie italienne du texte acceptée, à laquelle s'oppose une italianité actoriale refusée, semble-t-il, par le public lorsque les comédiens ne maîtrisent pas leur performance (« parce que la nouvelle troupe [...] ne faisait que de commencer à jouer du français »). La spectacularité et la métathéatralité restent cependant des éléments intrinsèques, faisant partie de la dramaturgie italienne, que ne remettent pas en cause les spectateurs.

34 *Ibid.*, p. 143.

35 *Ibid.*, p. 122.

Cette dramaturgie de la rencontre entre Comédiens-Italiens et auteurs français est réactivée par certains auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si c'est de façon moins explicite que dans la reprise des textes par la Comédie-Italienne. L'influence du jeu à l'italienne marque les esprits des auteurs de la génération suivante. C'est le cas par exemple de Louis de Boissy, qui, tout comme Charles Du Fresny, écrit à la fois pour les Français et les Italiens. Sa comédie *Le Je ne sais quoi*, représentée par les Italiens en septembre 1731, présente un Arlequin exilé dans un désert, refusant de dire son nom (il devient le *je-ne-sais-quoi* du titre), et l'ensemble de la pièce est une tentative de définir Arlequin pour le ramener sur les planches. Voilà du métathéâtre ! Arlequin se définit face au géomètre comme suit : « Je suis un don de la nature / qu'on ne peut concevoir par l'art ni par le temps<sup>36</sup>. » Ce n'est pas sans rappeler le discours de la Colombine des *Chinois* : « Pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires. Un bon Arlequin est *naturae laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors<sup>37</sup>. » Face au petit-maître, il est défini comme le modèle de celui-ci :

Ce dehors, ces façons, ces rien inexprimables,  
 Qui rendent tous les cœurs épris,  
 Ces coups de tête inimitables  
 Qui tâchent d'attraper tous nos jeunes marquis,  
 Quand on les voit dans les coulisses  
 Déployer leur talent aux yeux des spectateurs,  
 Et jouant avec les actrices,  
 Chanter plus haut que les acteurs<sup>38</sup> [...].

Se succèdent ensuite, auprès d'Arlequin, le public féminin, qui est venu le chercher car le théâtre actuel manque de ce je-ne-sais-quoi « qui pique le désir<sup>39</sup> » et suit trop les règles de la bienséance<sup>40</sup>, et un acteur français qui entre en déplorant le piètre état des scènes françaises et cherche en Arlequin un remède ; il use pour cela de nombreuses métaphores, destinées à inspirer à Arlequin la terreur puis la pitié ; surtout, il le supplie :

36 Louis de Boissy, *Le Je ne sais quoi. Comédie de Monsieur de Boissy. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 10 septembre 1731*, Paris, Prault, 1731, p. 22.

37 Charles Du Fresny, *Les Chinois*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi, op. cit.* [Amsterdam, Adrian Braakman, 1701], t. IV, p. 204.

38 Louis de Boissy, *Le Je ne sais quoi, op. cit.*, p. 25.

39 *Ibid.*, p. 40.

40 *Ibid.*, p. 42.



L'ACTEUR FRANÇAIS

Applaudissez du moins à mes gestes choisis,  
Et de mon jeu muet sentez bien tout le prix. [...]  
Et du chapeau surtout admirez l'exercice.  
En trois temps je le mets et l'ôte fièrement,  
Puis ma main avec grâce en décore mon flanc. [...]

ARLEQUIN

Campé de la manière, ô Prince sans égal !  
Il ne vous manque plus, vraiment, qu'un piédestal<sup>41</sup>.

Arlequin déplore ici le manque de naturel dans le geste du comédien français, cette liberté du geste dont nous parlait Octave. La danseuse et le musicien ne parviennent pas non plus à convaincre Arlequin de revenir sur terre, et ce n'est que l'amour de Silvia, dans la scène finale, qui y parvient.

On voit, à travers cet exemple, à quel point cette dramaturgie de la rencontre est présente au XVIII<sup>e</sup> siècle chez les auteurs écrivant pour la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne. Ses caractéristiques, retranscrites par Gherardi, ont créé des attentes très nettes chez les spectateurs : le geste, l'improvisation, mais également la satire (en particulier des théâtres rivaux), qui relèvent du métathéâtre avec ses conséquences parodiques, semblent apparaître comme faisant partie intégrante du théâtre des Italiens à Paris, selon le balisage construit par Gherardi dans ses choix éditoriaux<sup>42</sup>, et suivi par les choix auctoriaux de Du Fresny, repris ensuite par la pratique de la nouvelle troupe de Luigi Riccoboni dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

41 *Ibid.*, p. 53.

42 Voir Emanuele De Luca, « Il *Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », art. cit.



## LES SCÈNES DE COQUETTES, ENTRE TRADITION ET INNOVATION (1708-1721)

*Camilla Maria Cederna*  
*Université de Lille, SHS*

Le personnage de la coquette, vraie ou fausse, s'impose de plus en plus dans le théâtre européen entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle et au-delà, alimentant de nouvelles créations, reprises, traductions et adaptations. La scène française, en particulier, est littéralement envahie par un nombre impressionnant d'ouvrages qui placent ce personnage au centre de l'intrigue<sup>1</sup>. Au point de provoquer la réaction d'un critique sévère et irritable comme Friedrich Melchior Grimm :

Quoi toujours des coquettes ! Toujours des petits-mâtres ! Et l'on aura la cruauté de nous ennuyer éternellement par des caractères mille fois répétés dont un seul bon modèle aura occasionné un million de copies maussades. C'est la plus grande marque de pauvreté et d'épuisement que notre siècle puisse donner<sup>2</sup>.

Personnage libre et effronté, la coquette migre volontiers sur la scène italienne, donnant lieu à un corpus non négligeable de comédies. Pour cet article, j'ai pris en considération les principaux ouvrages conçus pour la Comédie-Italienne, et seulement un petit échantillon de ceux écrits pour la Comédie-Française, entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, afin d'étudier les différentes formes et significations de ce personnage : fausses coquettes, coquettes corrigées et punies. Quels sont ses traits distinctifs, comment évolue-t-il par rapport aux modèles qui l'ont précédé ? que nous dit-il aujourd'hui du monde en général, et du théâtre en particulier, au siècle de la sensibilité et des Lumières ? que nous dit-il des relations entre les sexes, ainsi que du genre comique lui-même, entre le modèle de la Comédie-Française et celui de la Comédie-Italienne ?

- 1 La base de données CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution) recense au moins 67 titres, dans tous les genres (comédies en un, deux, trois, cinq actes, opéras-comiques, ballets-pantomimes, pièces en vaudevilles et même un drame) : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/search/index.php?fct=list&search=coquette>.
- 2 Compte rendu à propos de *La Coquette corrigée* (1756) de Jean-Baptiste Sauvé de La Noue : Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, t. III (1756), éd. Robert Grandroute, Ferney-Voltaire, Centre international des études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2007, p.51.

Ce qui ressort de l'analyse de ces pièces est avant tout leur signification métathéâtrale. La relation homologique entre le personnage de la femme coquette, l'actrice et l'art de la scène ouvre une réflexion sur la nature et la fonction du théâtre, ainsi que sur sa valeur éthique.

62 Au XVII<sup>e</sup> siècle, dans *Le Théâtre italien* d'Evaristo Gherardi<sup>3</sup>, ce personnage apparaît au centre de comédies écrites dans le contexte de la querelle des femmes, dans laquelle la Comédie-Italienne prend parti en faveur du sexe féminin. Dans cette perspective, la coquetterie devient un symbole du théâtre comme jeu, divertissement, montrant la créativité et l'habileté des acteurs et des actrices (par le travestissement notamment). Elle est, en même temps, à travers sa valeur satirique, un instrument de rébellion contre les mariages arrangés et mal assortis. L'objet de la critique, dans ces pièces, n'est pas le théâtre lui-même en tant que fiction et tromperie (incarnées par la coquette), mais plutôt la scène rivale de la Comédie-Italienne, la Comédie-Française. En revanche, dans la plupart des comédies écrites pour le théâtre français, ce personnage devient paradoxalement un symbole négatif de l'art de la représentation, fondé sur l'apparence et sur le mensonge.

Cette dernière interprétation va progressivement, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, prendre le pas dans les pièces de la Comédie-Italienne et de la Comédie-Française. La tendance étant alors à la moralisation du théâtre, lequel doit exprimer des valeurs telles que la transparence, la vérité, et une certaine sensibilité naturelle, le personnage de la coquette, en tant que symbole de tromperie, ne peut que devenir objet de mépris et de condamnation. La plupart des auteurs se consacrent alors à la tâche complexe de corriger, si possible, mais souvent aussi de punir cette femme rebelle et troublante ; entreprise métaphorique de leur tentative de proposer une conception du théâtre à rebours de celui incarné par la coquette, dans un contexte marqué par l'émergence de courants larmoyants, sensibles et sentimentaux.

Comment évolue, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'attitude de la Comédie-Italienne et de ses auteurs à ce sujet ? À travers la représentation du phénomène de la coquetterie va s'affirmer, d'une part, une idée du théâtre comme jeu, divertissement, spectacle, dans

3 Voir l'édition du recueil dans le cadre du projet ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano): Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne: <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>; Emanuele De Luca, « *Il Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

lequel l'habileté de l'actrice est appréciée et mise en valeur (comme dans la reprise de *La Fausse Coquette* de Louis Biancolelli, ou dans *Panurge à marier* de Jacques Autreau). D'autre part, à travers le personnage de la fausse coquette qui subit une évolution, devenant de plus en plus sérieux et moral par rapport au modèle de Biancolelli, les auteurs font de la fiction un instrument de dénonciation de la fausseté des hommes et de leur pouvoir injuste. Le personnage peut alors être une victime inconsciente de machinations perverses, telle la protagoniste de *La Coquette sans le savoir*, opéra-comique de Charles-Simon Favart et Pierre Rousseau (foire Saint-Germain, 23 février 1744), ou bien d'une femme dont les artifices ne sont pas dictés par le désir de s'amuser, mais par un but moral, tel que celui de se soustraire à un mariage imposé, comme dans *La Fausse Coquette* de Sulpice Edme Gaubier de Barrault (comédie en deux actes mêlée d'ariettes, La Haye, 8 septembre 1761)<sup>4</sup>.

Cependant une autre conception va s'imposer progressivement, résultat du processus d'échanges et d'osmose avec la dramaturgie française : celle du théâtre comme séduction, apparence, symbolisé par la transformation de la femme et de l'actrice. À cette conception, il convient d'opposer une comédie à la fois morale et satirique, qui mette en lumière le ridicule du personnage et si possible, redresse le comportement de ce dernier.

La plupart des comédies de la Comédie-Italienne et de la Comédie-Française mettent en scène cette femme inconstante et séductrice, qui est généralement corrigée et/ou punie au moyen de procédés relevant le plus souvent de la fiction et du mensonge. De tels procédés peuvent servir à susciter en elle un sentiment de jalousie – qui fera naître celui de l'amour, puissant instrument de conversion –, ou bien à lui tendre des pièges (annonce du faux lot, déguisement d'un amant en faux baron), afin de l'humilier en public.

Dans le répertoire des Comédiens-Français, *La Coquette de village ou le Lot supposé*, comédie en trois actes et en vers de Charles Du Fresny (Comédie-Française, 27 mai 1715), offre un premier modèle, au début du siècle, de cette typologie de comédies, suivi par *La Coquette corrigée* de Jean-Baptiste Sauvé de La Noue (Comédie-Française, 23 février 1756)<sup>5</sup>. Dans le répertoire de la Comédie-Italienne, une stratégie de correction

4 Dans *La Fausse Coquette*, comédie en trois actes et en vers de Louis-Jean-Baptiste-Étienne Vigée (Comédie-Française, 6 novembre 1784), il s'agit d'un stratagème pour se venger d'un amant infidèle et inconstant, le punir et enfin le corriger. Une situation similaire se retrouve dans *La Feinte par amour*, comédie en trois actes et en vers de Claude-Joseph Dorat (Comédie-Française, 1773).

5 Cette comédie fera l'objet d'une traduction représentée à Venise par Carlo Gozzi (1773), puis d'une nouvelle traduction par Francesco Albergati Capacelli (1797).

est proposée dans *La Veuve coquette* de Claude-François Desportes (19 octobre 1721), ainsi que dans deux ouvrages de Claude-Henri de Fusée de Voisenon, *La Coquette fixée* (Comédie-Italienne, 10 mars 1746) et *La Coquette incorrigible* (1753), qui ne fut pas représentée.

La punition de la coquette est au cœur d'un groupe spécifique de comédies, parmi lesquelles l'opéra-comique de Favart *La Coquette trompée* (Fontainebleau, 13 novembre 1753), dont s'inspira vraisemblablement Michel Guyot de Merville pour sa *Coquette punie* (avant 1755, édition en 1766), où la séductrice est punie par une rivale déguisée en homme. Dans *La Coquette punie* (1779), comédie en un acte et en vers de Charlotte Bourette, une coquette sombre dans le désespoir quand elle découvre avoir été trompée par un valet déguisé en baron allemand<sup>6</sup>.

64 Cette étude se limite aux comédies du début du siècle, jusqu'aux premières années suivant la réouverture de la Comédie-Italienne par Luigi Riccoboni. Parmi elles figurent les reprises de *La Fausse Coquette* de Biancolelli (1708 et 1720)<sup>7</sup>, la comédie d'Autreau, *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle* (21 novembre 1720) – une fresque de la coquetterie teintée d'exotisme et de merveilleux –, enfin *La Veuve coquette* de Desportes (19 octobre 1721), moins centrée sur la dimension spectaculaire et davantage sur la satire des mœurs, exemple du rapprochement et de l'interpénétration des répertoires et des expérimentations dramaturgiques de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne dans le traitement de ce sujet.

## LES REPRISES DE *LA FAUSSE COQUETTE* DE LOUIS BIANCOLELLI (1708-1720)

Les premières traces de la comédie de Biancolelli, qui fait partie du recueil Gherardi<sup>8</sup>, apparaissent dans certaines pièces jouées par les troupes de la Foire en 1708. Ces troupes,

---

6 *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres*, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, Le Normant, t. II, 1809, p.484-485. À signaler aussi: *Les Coquettes rivales*, comédie en cinq actes et en vers d'Étienne-François de Lantier (Comédie-Française, 1786), qui n'obtint aucun succès, et présente le cas de deux coquettes punies par un marquis qui se sert de l'une pour tromper l'autre (p.486-487).

7 Pour une édition moderne de la pièce, voir M. B\*\*\*, *La Fausse Coquette*, éd. Camilla Cederna, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 18, 2018, en ligne: <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/mb-faussecoquette-cederna-bp18-ultimo-definitivo.pdf>.

8 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. V, p.361-384.

jouant dans les théâtres des deux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, puisent en effet une partie de leur répertoire dans *Le Théâtre italien* de Gherardi. À ce propos, Renzo Guardenti cite le cas intéressant d'une pièce mise en scène le 4 mars 1708 à la foire Saint-Germain par la troupe de la veuve Maurice, dont la seule trace qui nous reste est le procès-verbal rédigé par le commissaire Nicolle à la demande des acteurs français Villot-Dufey et Legrand. La description du spectacle, dont le commissaire oublie de mentionner le titre, montre des similitudes et des reprises de certaines scènes de *La Fausse Coquette* (II, 1), ainsi que de *La Descente de Mezzetin aux Enfers* de Regnard<sup>9</sup>.

Certains éléments de *La Fausse Coquette* apparaissent dans l'adaptation ou réduction de la comédie *Arlequin déserteur*, attribuée à Louis Fuzelier, représentée le 25 juillet 1715 à la foire Saint-Laurent par la compagnie de la veuve Baron et de Louis Gauthier de Saint-Edme. Cette comédie, qui s'inspire également de *La Précaution inutile*<sup>10</sup>, est un exemple de la tendance à la réélaboration de la dramaturgie des Italiens par les troupes de la Foire. Une première reprise de *La Fausse Coquette* est réalisée en février 1714 par les troupes de la foire Saint-Germain et notamment par la compagnie de Catherine Vondrebeck (dite veuve Baron) en société avec Marie Duchemin et Louis Gauthier de Saint-Edme<sup>11</sup>.

Quelques années plus tard, dans un contexte caractérisé par un renouveau d'intérêt pour les expériences dramaturgiques foraines et celles de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, a lieu la reprise de *La Fausse Coquette* au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne à Paris (9 avril 1720). Cette reprise s'insère dans une nouvelle phase de l'activité de la troupe de Riccoboni à la fin des années 1710, lorsque le *capocomico* ouvre le répertoire du théâtre aux pièces en langue française, avec des auteurs comme Jacques

9 Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Rome, Bulzoni, 1995, p. 63.

10 Pour une édition moderne de la pièce, voir Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. cit., en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.

11 Reprise mentionnée dans la base de données CESAR, sans aucune autre précision. Quant à ces troupes : « Vers 1713, certains Forains, Saint-Edme et la veuve Maurice, achètent de l'Opéra le droit de faire chanter les écriteaux par leurs auteurs et appellent leur théâtre l'Opéra-Comique. » (Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904-1911, t. IV, *La Comédie. Dix-huitième siècle*, s.d., p. 20, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109201n.image>.) En 1714, M. de Saint-Edme et la veuve Baron, chacun d'eux dirigeant une troupe de Forains, forment ensemble une société qui durera neuf ans, avec l'approbation des directeurs de l'Académie royale de musique ; voir Michèle Venard, *La Foire entre en scène*, préface de Georges Couton, Paris, Librairie théâtrale, 1985, p. 88.



Autreau et Louis Fuzelier (1718). Cette même phase est également marquée par le recrutement, le 11 octobre 1717, de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, qui maîtrise parfaitement les deux langues et est sûrement responsable de la reprise du recueil Gherardi<sup>12</sup>. C'est avec lui que va commencer ce « processus d'osmose avec les théâtres forains, surtout avec l'Opéra-Comique qu'il avait dirigé peu de temps avant d'entrer à la Comédie-Italienne<sup>13</sup> ». Dans cette même logique, un autre acteur italo-français, ayant joué lui aussi dans les théâtres forains, Pierre Paghetti, débute à la Comédie-Italienne quelques années plus tard dans le rôle de Prudent : « *La Fausse Coquette* a été mise au nouveau Théâtre italien pour les débuts du sieur Paghetti, qui y parut pour la première fois dans le rôle de M. Prudent, le mardi 9 avril 1720<sup>14</sup>. » Paghetti avait peut-être déjà joué dans la première reprise de *La Fausse Coquette* en 1714 par la troupe foraine Baron/Saint-Edme. D'Origny souligne son habileté dans la pantomime, qu'il avait acquise en jouant à l'Opéra-Comique, et qui contribua à le faire engager dans la troupe italienne<sup>15</sup>. L'habileté et le succès de cet acteur sont aussi confirmés par les frères Parfaict<sup>16</sup>. Parmi les interprètes de la pièce figuraient aussi très probablement Pierre-François Biancolelli (Arlequin), Luigi Andrea Riccoboni, premier amoureux (Lélio), Elena Virginia Balletti, première amoureuse (Flaminia), Giuseppe Balletti, frère d'Elena, deuxième amoureux (Mario) et Giovanna Rosa Benozzi, cousine d'Elena Balletti, deuxième amoureuse (Silvia)<sup>17</sup>.

Dans cette comédie caractérisée par une grande variété (écrite en prose mêlée de vers et de fragments d'italien, émaillée de scènes improvisées, de *lazzis*, de musique et de

12 Deux pièces de Fatouville sont mises en scène en 1718 : *Colombine, avocat pour et contre* en février, et *Le Banqueroutier* en mars : Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Le savoir des acteurs italiens », 2011, p. 34, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

13 *Ibid.* Selon De Luca toujours, « [Pierre-François] Biancolelli avait été directeur du théâtre de l'Opéra-Comique, ouvert par Catherine Vondrebeck (dite veuve Baron) en société avec Marie Duchemin et Louis Gauthier Saint-Edme en 1715. » (*Ibid.*) De Luca se réfère à Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 173.

14 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, cité dans Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*, p. 139.

15 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. 59.

16 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. VII, p. 51-52.

17 Pour la description de la troupe, voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*, p. 29.

parodies, de chants et de danses), le personnage de la fausse coquette, Colombine, est emblématique du plaisir du jeu et du spectacle. Désirant séduire le prince par simple désir d'amusement, elle se comporte comme une véritable actrice, attire sa proie en laissant tomber son portrait dans le jardin, manipule son mari aussi bien que les autres personnages, jusqu'à la scène finale, où elle achève sa conquête par des larmes et des soupirs. En conclusion de la pièce, après avoir risqué d'être victime de la passion brûlante excitée chez le prince, elle avoue devant tout le monde son jeu en retirant son masque.

## LA COQUETTERIE UNIVERSELLE

Quelques mois après cette reprise, est mis en scène *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, « comédie burlesque dans le goût italien<sup>18</sup> » (21 novembre 1720), la comédie en trois actes en prose de Jacques Autreau, avec un prologue, des divertissements, des vaudevilles et une musique de Jean-Joseph Mouret<sup>19</sup>. Dominée par le merveilleux, la pièce comporte plusieurs références mythologiques et une forte composante métathéâtrale, et témoigne du goût pour la musique et pour le spectaculaire, typique de la tradition foraine et de la *commedia dell'arte*. Les actes se terminent presque toujours par des vaudevilles et des bals. Les scènes courtes, comportant plus de gestes que de paroles, abondent. Dans la scène 10 du premier acte, par exemple, Léléo, amant de Mme Delaune, secoue fortement Arlequin, lui faisant faire la pirouette ; Pantalon déclenche une bagarre avec Arlequin qui était en train d'embrasser Violette, puis s'en va avec celle-ci au jardin. Le premier acte se termine par une bagarre entre les deux conjoints, M. et Mme Delaune – cette dernière s'opposant au mariage de sa nièce avec un bourgeois – et par plusieurs *lazzis* d'Arlequin (III, 8).

Sur le plan linguistique, les personnages de Panurge et de Carpalin s'expriment dans un mélange particulièrement savoureux de dialecte italien et de jargon français. Le prologue et les actes se déroulent chacun en un lieu et avec des personnages différents – hormis Panurge et Arlequin (Carpalin) qui circulent dans toute la pièce. Dans

18 Jacques Autreau, *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, dans *Œuvres* [Paris, Briasson, 1749], Genève, Slatkine Reprints, 1973, t. II, p.247-403. Un air et trois vaudevilles furent publiés dans *Le Nouveau Théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi*, Paris, Briasson, 1733, t. I, p. 151-155. Jacques Autreau avait été le premier à fournir à la compagnie de la Comédie-Italienne une pièce entièrement écrite en français, *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais* (25 avril 1718). Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*, p. 143.

19 Sur Jean-Joseph Mouret, voir l'article de Bertrand Porot dans ce volume, p. 237.

le prologue, la scène se situe au Cathay ; au premier acte, nous sommes à Paris, au deuxième, dans une salle de bal, et au troisième, dans le village de Centrouville. La pièce fut sifflée lors de la première, seuls le prologue et le premier acte de cette comédie burlesque eurent un peu de succès. Ce qui poussa l'auteur à supprimer le deuxième et le troisième acte dès la deuxième représentation<sup>20</sup>.

68 Dès le prologue, intitulé « Le temple de la dive bouteille »<sup>21</sup>, on annonce l'argument de la pièce : une comparaison ludique entre les mœurs contemporaines et celles du passé, sorte de parodie de la querelle des Anciens et des Modernes. L'auteur, au sujet des relations entre les sexes, y satirise le comportement féminin. Ce prologue s'ouvre en effet sur la rencontre entre deux personnages féminins mythologiques, Aréthuse, sorte de nymphe moderne, naufragée et transportée au pays de Cathay, et Bacbus, prêtresse d'un temple bachique. L'une et l'autre expriment leur philosophie des relations amoureuses, fondée sur la liberté de la femme et le rejet de la jalousie masculine. C'est le thème qui va parcourir les trois actes, celui de la coquetterie universelle répandue à travers tout le pays (la France) et tous les niveaux de la société, à la cour, à la ville, à la campagne.

La coquetterie, à la fois thème et métaphore de la pièce, est explicitée dans le deuxième acte par un bal et un vaudeville, qui célèbrent le triomphe de l'apparence. Le personnage d'Aréthuse, créature aux multiples apparences, lesquelles se résument toutes dans son métier de danseuse d'opéra, met en valeur l'habileté de l'actrice à se transformer : « Je suis tantôt naïade, tantôt dryade, tantôt Napée, tantôt Néréide, très souvent même simple matelote ; en un mot, danseuse dans les opéras de campagne, c'est-à-dire, nymphe de plus d'un métier<sup>22</sup>. » Quant à l'opéra dont il est question, elle spécifie qu'il s'agit d'un « [...] opéra ambulant, qui sortant de Montpellier, pour aller à Marseille, fit naufrage en chemin<sup>23</sup> », faisant référence au naufrage réel qui eut lieu au large de Sète en décembre 1696 et dont fut victime Pierre Gautier, un compositeur d'opéra français<sup>24</sup>.

20 « L'auteur à la seconde représentation supprima le second et le troisième acte » (*Le Nouveau Théâtre italien*, éd. cit., t. I, p. LIX) ; « Pièce française en trois actes avec un prologue, par M. Hautreau. Il n'y eut que le prologue et le premier acte qui furent bien reçus » (Thomas-Simon Gueulette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 95). Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 143.

21 Sept scènes, deux divertissements, dans *Le Nouveau Théâtre italien*, éd. cit., t. I, p. 251-273.

22 Scène 1, dans Jacques Autreau, *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, dans *id.*, *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749, t. II, p. 253, éd. consultée : Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 168.

23 *Ibid.*, p. 254.

24 Né à La Ciotat en 1642.

## LA VEUVE COQUETTE

*La Veuve coquette*, comédie en un acte de Claude-François Desportes, jouée à la Comédie-Italienne le 19 octobre 1721, avec un divertissement et une musique de Mouret<sup>25</sup>, reprend le thème, déjà développé par Quinault et Donneau de Visé, de la punition de la mère coquette qui se comporte contre nature. La pièce eut beaucoup de succès et fut représentée plusieurs fois jusqu'en 1748<sup>26</sup>. Son succès est confirmé par d'Origny : « On n'a pas donné, sans quelques succès, *La Veuve coquette*, comédie de Desportes<sup>27</sup>. » Gueullette exprima un jugement positif à l'égard de la pièce : « Très jolie comédie par M. Delaporte, le fils du fameux peintre pour les animaux et qui a suivi les traces de son père<sup>28</sup>. » Totalemment négatif, en revanche, est l'avis de d'Argenson, qui qualifie cette comédie de farce et de parade, remplie de lieux communs, et nettement inférieure à celles de la Comédie-Française sur le même thème :

Véritable farce, parade qui n'a pour tous détails que des lieux communs cent fois usés ; nous avons de meilleures pièces que cela, surtout celle de Dancourt, sur le même sujet de la mère coquette. Les Italiens amusent le public de tout ce qu'ils ont, pourvu qu'il y ait un divertissement à la fin et surtout à chaque acte. Silvia charmait alors par son jeu fin et par sa figure spirituelle ; c'était assez qu'elle parût pour attirer le public à la Comédie<sup>29</sup>.

- 25 Claude-François Desportes, *La Veuve coquette*, Paris, Briasson, 1732, p. 4-48 ; la comédie eut plusieurs autres éditions (dont Utrecht, Néaulme, 1736) et fut publiée dans *Le Nouveau Théâtre italien*, édition de 1733, t. III, p. 1-40 et édition de 1753, t. II, p. 1-48.
- 26 Voir Clarence Dietz Brenner, *A bibliographical list of plays in the French language 1700-1789*, Berkeley, The Associated Students Store, 1947. Selon Desboulmiers, qui en a publié un extrait, la pièce n'eut pas de reprises : « Cette pièce, qui est de M. Desportes, et qui est la seule qu'il ait donnée, eut quelque succès ; elle n'a cependant point été reprise. » (Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. II, p. 36-39.) Voir Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 168. Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 150-151.
- 27 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 66.
- 28 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 97-98.
- 29 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre (ms. 3448-3455 de l' Arsenal)*, éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966, p. 720 ; voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 150-151.

Dans la pièce, la coquette et la coquetterie sont des métaphores de l'art de l'actrice et du théâtre. L'intrigue met en compétition deux femmes, la mère et la fille, interprétées par les deux actrices de la compagnie, Elena Virginia Balletti, première amoureuse (Flaminia) et Giovanna Rosa Benozzi, deuxième amoureuse (Silvia)<sup>30</sup>. Rivalisant avec sa fille Silvia, à qui elle essaie de se substituer, la veuve, Flaminia, passe tout son temps à sa toilette et à profiter de différents divertissements, tout en maltraitant sa fille qu'elle garde enfermée. convoitée par le médecin italien Rhubarbini, qui voudrait l'épouser à cause de ses biens, elle lui préfère le jeune Mario, amoureux de sa fille. Aveuglée par sa vanité, elle interprète la déclaration d'amour de Mario en faveur de Silvia comme lui étant adressée et lui donne son accord pour le mariage et tout son bien en dot. Le quiproquo est dévoilé dans le divertissement final, pendant le bal, quand Mario, censé prendre la main de sa future épouse, choisit celle de Silvia, déclenchant la surprise, puis le dépit et la rage de la mère. Déçue, elle tente de revenir vers le docteur mais ce dernier, ayant su qu'elle avait donné son bien aux deux jeunes gens, déclare être guéri de sa flamme amoureuse. La veuve, dont le portrait ainsi dressé est donc tout à fait négatif, est ainsi punie à la fin de la pièce – qui se termine par une fête et un vaudeville.

Dans cette pièce, c'est d'abord la femme en général qui est vue comme un être dangereux, au cœur impénétrable. Selon le médecin, elle ressemble à une de « ces simples et à ces plantes inconnues dont on ne connaît la vertu que par expérience, et lorsqu'il n'est plus temps de guérir le mal qu'elles ont fait<sup>31</sup> ». Ensuite, c'est le cœur de la mère qui est au centre de la réflexion. Réagissant à la demande du docteur, qui lui donne pour tâche d'essayer de connaître et de sonder le cœur de Flaminia, le valet Trivelin s'exclame ainsi : « Anatomiser le cœur d'une femme ! Mon maître n'y songe pas, toute la faculté y perdrait son latin<sup>32</sup>... » Un peu plus tard, Spinette, la suivante de Flaminia, dit elle aussi à propos de sa maîtresse : « Le cœur d'une coquette est un labyrinthe où l'on se perd, et dont elle ignore souvent elle-même les détours<sup>33</sup> [...] » Son comportement est considéré par tous comme étant contre nature, à cause de sa condition de mère comme de son âge.

À propos de sa maîtresse, Trivelin déclare qu'elle ne se montrera pas tant que sa toilette ne sera pas terminée :

30 Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p.61.

31 Claude-François Desportes, *La Veuve coquette*, Paris, Briasson, 1732, scène 1, p.6.

32 *Ibid.*, scène 2, p.8.

33 *Ibid.*, scène 9, p.22.

TRIVELIN. – [...] on ne la voit point, vous dis-je, qu'elle n'ait mis du moins le premier appareil. N'a-t-elle pas raison ? On ne doit pas lever la toile que les décorations ne soient posées : encore avec toutes ces précautions votre veuve aurait bon besoin de ne paraître que de loin et aux lumières comme les perspectives de théâtre<sup>34</sup>.

Décrite dans le détail par Arlequin, la toilette de Flaminia devant son miroir ressemble à la préparation d'une actrice avant le spectacle. Tout y est apparence, tout y est tromperie, son seul ami est le miroir, auquel elle se montre telle qu'elle est :

ARLEQUIN. – Bon, avant qu'elle ait achevé de s'attiser, la nuit sera venue. Une demi-vieille à sa toilette ne finit point. C'est une mouche par-ci, une agaçante par-là, un peu de rouge encore, un arrangement de bouche, une tournure d'yeux,... ces sortes de femmes n'ont point de meilleur ami que leur miroir : c'est l'unique confident à qui elles se montrent telles qu'elles sont, pour en obtenir l'art de paraître ce qu'elles ne sont pas<sup>35</sup>...

Dès sa première apparition, Flaminia exprime à sa suivante, Spinette, son obsession, son besoin d'être admirée et aimée :

FLAMINIA. – Quoi, Spinette, il n'est venu personne ?... Personne... en vérité voilà qui me confond. Quel dérangement ! Quel relâchement de visites ! Je n'ai jamais vu une telle disette d'hommes ! Ne pas voir un chapeau à la toilette d'une femme comme moi ! Cela est choquant ! (*en se mirant*) le dépit que j'en avais sera cause que je serai coiffée tout de travers<sup>36</sup>.

Actrice, maîtresse dans l'art de paraître, la coquette l'est aussi dans celui de la tromperie, comme le souligne Trivelin en comparant les *professions* des deux *charlatans*, la coquette et le médecin, l'une trompant ses amants, l'autre ses pauvres patients ignorants – tout en remarquant qu'entre les deux, la tromperie de la première va l'emporter sur celle du second :

TRIVELIN. – Voyez-vous, Monsieur : une coquette et un médecin sont deux grands charlatans. L'une avec ses minauderies et son manège amuse plusieurs amants, dont chacun en particulier croit être le fortuné ; et l'autre avec de grands mots que personne n'entend, et qu'il n'entend quelquefois pas lui-même, en impose aux ignorants... Oh

34 *Ibid.*, scène 1, p. 6.

35 *Ibid.*, scène 7, p. 19.

36 *Ibid.*, scène 11, p. 24.

il y a une grande conformité entre ces deux professions-là ! Mais dans cette occasion-ci le médecin pourrait bien être la dupe de la coquette<sup>37</sup>.

Nous retrouvons également l'évocation des petits-maîtres, « ces jeunes débraillés, et brusquement polis, qui voltigent sur les scènes de théâtres autour des actrices<sup>38</sup> », ces homologues masculins de la coquette, aux « airs évaporés, libres ; trop de sagesse les gêne<sup>39</sup>... », dont les femmes aiment s'entourer. Dans une scène très amusante, Trivelin apprend à Arlequin, afin de séduire Spinette, à imiter ces personnages qui se donnent en spectacle par leurs manières et leurs gestes affectés. Dans un dialogue hilarant, les deux valets jouent chacun un rôle, Trivelin celui du petit-maître, Arlequin celui de la coquette :

72

TRIVELIN. – Imite bien leurs façons... le (*il lui fait faire tous ces gestes*) chapeau sur l'un des yeux, la main dans la ceinture, une épaule plus haute que l'autre... je (*d'un ton de petit-maître*) me donne au Diable ma chère, vous êtes un brillant à éblouir. Voulez-vous me faire languir longtemps ? Dieu me damne je vous adore, je vous idolâtre... hé donc à qui tient-il que vous ne m'accordiez quelque légère faveur... beaucoup gesticuler surtout, les dames aiment les amants pantomimes. (*Il gesticule, Arlequin se défend faisant la femme.*)

ARLEQUIN. – Mais, vous n'y songez pas, chevalier, arrêtez-vous donc.

TRIVELIN. – Spinette viens, songe à jouer ton rôle<sup>40</sup>.

Après cette leçon de coquetterie, Arlequin fera sa déclaration d'amour à Spinette, imitant « [...] toutes les postures de petit-maître que lui a montrées Trivelin, il tire sa tabatière, chante, danse, etc.<sup>41</sup> ».

Enfin, la pièce nous montre un exemple de cette première étape de la rencontre entre la dramaturgie de la Comédie-Française et celle de la Comédie-Italienne dans le traitement de ce sujet. La satire de la coquetterie associée au divertissement devient, à travers le jeu d'Arlequin et de Trivelin, une critique de l'art de l'apparence et de la tromperie. Les comédies des années suivantes (celles de Favart, de Voisenon, de Gaubier de Barrault, de Guyot de Merville, par exemple) mettront l'accent sur les stratégies de correction, voire de punition, de la coquette. Elles proposeront un genre de théâtre plus moraliste, ayant pour but le dévoilement, voire la dénonciation, au nom des

---

37 *Ibid.*, scène 1, p. 7.

38 *Ibid.*, scène 8, p. 20.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 20-21.

41 *Ibid.*, scène 10, p. 23.



valeurs de transparence et de sincérité, du jeu de séduction et du mensonge incarnés par ce personnage.

Pour en donner un seul exemple, l'univers évoqué dans *La Coquette fixée* de Voisenon<sup>42</sup> est un univers de fiction, de tromperie et d'apparence. Toutes les actions, tous les dialogues sont conçus comme si les personnages étaient des acteurs en train de jouer des scènes de théâtre. On est en effet dans le royaume de la coquetterie et la maîtresse du jeu, la Comtesse, entraîne tous les personnages dans sa mise en scène. Elle est représentée à sa toilette, devant son miroir, entourée de favoris (I, 3) qu'elle manipule avec art en leur faisant croire tout et son contraire, et surtout qu'ils sont les objets privilégiés de son attention (I, 1). Dorante, jeune officier en attente, faute d'argent, de pouvoir s'enrôler dans un régiment, est amoureux d'elle tout en étant conscient d'être une victime de ses manipulations. Aidé par des complices, il va d'abord mener bataille contre la coquetterie pour faire enfin triompher son amour. La stratégie qu'il adopte, autant pour se défendre contre le pouvoir destructeur de la coquette que pour la corriger de son inconstance, consiste à feindre l'indifférence à son égard (I, 2). Il lui déclare son mépris pour l'amour qu'elle lui a témoigné (I, 12). Il dresse ensuite son propre portrait dans lequel il fait l'éloge de l'amitié et de la sincérité, qu'il oppose à la médisance et au mensonge, typiques du comportement du petit-maître et de la coquette. Dans *La Coquette incorrigible*<sup>43</sup> enfin, deux personnages féminins antithétiques, la baronne, coquette impénitente, et la fille sage et ingénue, symbolisent à la fois deux conceptions de l'art dramatique et deux façons opposées de jouer : l'une chargée et artificielle, insensible à l'amour et feignant des sentiments qu'elle n'éprouve pas, l'autre spontanée et naturelle.

Certaines pièces écrites au début du siècle pour la Comédie-Italienne sont ainsi caractérisées par la continuité avec la tradition de ce théâtre, par la présence d'éléments spectaculaires, de divertissements, de musique, de danse et de chant. La reprise de *La Fausse Coquette* de Biancolelli témoigne d'abord de ce lien entre le répertoire de l'ancienne troupe et celui de la nouvelle, et *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle* de Jacques Autreau montre la poursuite de cette même esthétique autour du thème récurrent de la coquetterie. Progressivement, toutefois, on observe une évolution, qui concerne tant la représentation du personnage de la coquette que le

42 Claude-Henri de Fusée de Voisenon, *La Coquette fixée* [Paris, Jacques Clousier, 1746], dans *Œuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon, de l'Académie française*, Paris, Moutard, 1781, t. I, p. 315-424.

43 *Id.*, *La Coquette incorrigible*, *ibid.*, t. II, p. 89-186.

genre comique lui-même, comme le montre l'étude de *La Veuve coquette* de Desportes, de *La Coquette fixée* et de *La Coquette incorrigible* de Voisenon, et que l'on retrouve dans *La Coquette trompée* de Favart et *La Coquette punie* de Guyot de Merville. Si les Biancolelli mettaient en valeur la coquetterie comme une forme de contrepouvoir, une stratégie de rébellion, à la fois de défense et d'attaque, dans le cadre de la guerre des sexes, dans les pièces suivantes au contraire le personnage de la coquette tend à être présenté comme ayant un comportement déréglé et méritant, au mieux une correction, au pire une punition.

74 Enfin, la lecture métathéâtrale de ces pièces ouvre une réflexion sur l'art du théâtre, en particulier sur le genre comique, son statut et sa fonction. À la conception de la comédie comme divertissement et représentation satirique des conflits entre les sexes – correspondant à l'idée de coquetterie comme jeu et comme moyen de rébellion, qui prévaut au sein du répertoire de la Comédie-Italienne de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle –, on oppose, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idée d'un théâtre plus moral et sérieux, incarné par l'antagoniste de la coquette. Dans cette conception du théâtre, des éléments satiriques et comiques destinés à ridiculiser la protagoniste et à la punir voisinent avec l'idée d'une comédie fondée sur la vérité et sur la transparence, alliant le rire aux larmes – celles de la coquette enfin corrigée, qui attestent que la pièce a bien rempli sa fonction moralisatrice. En dépit de cette évolution, les pièces jouées à la Comédie-Italienne de Paris gardent néanmoins leur spécificité par rapport à celles de la Comédie-Française. Sur le plan du contenu, le comportement du personnage, tout en devenant objet de jugement moral, est toujours en partie déterminé par le plaisir du jeu et de la dissimulation ; sur le plan formel, les pièces sont caractérisées par un mélange de genres et la présence de travestissements, d'éléments parodiques et de musique, étrangers à la poétique censée être propre aux Français et aux règles classiques.

*LA PARENTÉ D'ARLEQUIN ET LES RÉCITS PAR SIGNES.  
DANSE ET PANTOMIME À LA COMÉDIE-ITALIENNE ET À LA FOIRE*

*Paola Martinuzzi  
Università Ca' Foscari Venezia*

L'historiographie de la *commedia dell'arte* a de tout temps souligné la complexité du travail de l'acteur, qui nécessitait une multiplicité de compétences, la virtuosité contribuant réellement à donner son sens au spectacle. Le comédien jouait souvent d'un instrument sur scène, sa voix était exercée au chant comme son corps l'était à la danse. « Fiorilli joignait à une taille avantageuse une souplesse de corps très grande ; aucun comédien de son genre n'a porté si loin que lui la légèreté, et en même temps la force des sauts pantomimes <sup>1</sup>. » François Parfaict, qui dans son *Histoire de l'ancien Théâtre italien* élabore la matière de Gueullette, utilise le syntagme *sauts pantomimes* pour indiquer des séquences gestuelles non seulement acrobatiques mais expressives. D'ailleurs, une célèbre gravure de Nicolas Bonnard représente Tiberio Fiorilli qui grimace, la tête rentrée dans les épaules, son chapeau et sa guitare à la main, et elle est accompagnée de ces vers : « Scaramouche est inimitable / Pour faire des sauts périlleux <sup>2</sup> [...] ».

Nous disposons de plusieurs témoignages sur l'expressivité du jeu de cet acteur : ses gestes et ses amples mouvements sur la scène n'étaient pas gratuits mais suivaient un dessein prémédité, comme on l'apprend dans sa biographie, écrite par Angelo Costantini :

Scaramouche [...] jouait plus d'action que de parole ; [...] [il] ne se contentait [...] pas de faire entendre les choses qu'il représentait, mais il les exposait aux yeux des spectateurs, tant il avait l'art de concerter son discours avec ses gestes. L'on peut même dire que tout parlait en lui, ses pieds, ses mains, sa tête, et que la moindre de ses postures était fondée en raison <sup>3</sup>.

1 Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753, p. 21.

2 Nicolas Bonnard, *Scaramouche entrant au théâtre*, gravure, xvii<sup>e</sup> siècle, dans *Habillements et scènes comiques du Théâtre italien. Soixante-douze planches*, bibliothèque-musée de l'Opéra, Rés. 926(4), en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638w/f14.item>.

3 Angelo Costantini, *Vie de Scaramouche* [Paris, Barbin, 1695], éd. Louis Moland, Paris,

Son style a déterminé une modalité qui a continué à caractériser le type qu'il a représenté, même après sa mort, puisque Gregorio Lambranzi, dans son traité sur les danses théâtrales, parle de « *passi scaramuziali* », c'est-à-dire de longs pas démesurés, difficiles à imiter, combinés avec des cabrioles (des sauts virtuoses)<sup>4</sup>. L'ampleur de ses gestes a entraîné la nécessité d'aménager des espaces à *la Scaramouche* pour permettre la mise en scène des pièces dans lesquelles il jouait<sup>5</sup>.

Le fastueux spectacle sur le modèle italien, *Rosaure impératrice de Constantinople*, donné au Petit-Bourbon le 20 mars 1658, intégrait aux péripéties et au dialogue parlé et chanté des parties comiques<sup>6</sup>. Ainsi, l'argument décrit un orage prodigieux, qui embrase tout le ciel ; Scaramouche en est paralysé par la peur<sup>7</sup> : en dépit d'une fuite désespérée, il ne peut résister à un dragon qui « l'attrape » et « le condui[t] en l'air »<sup>8</sup>. La gestuelle bouffonne et expressive s'impose donc au spectateur, se fond avec l'emploi savant de la machinerie et alterne avec les parties dansées des intermèdes, fondées quant à elles sur le merveilleux : elles contribuaient à la réalisation cohérente d'un dessin baroque, dans cette pièce dont Giacomo Torelli avait créé les machines et les décors, pour un total de douze changements de scène. Le livret signale une « danse de Tritons, fort curieuse et belle », « un admirable ballet de fantômes et de songes extravagants » à la fin des deuxième et troisième actes, tandis que le quatrième comportait « un ballet très artificiel » de deux magiciens et six esprits<sup>9</sup>. Les attributs *curieuse* et *très artificiel* ne sont pas choisis par l'auteur pour impressionner le lecteur, mais ils ont une valeur esthétique précise ; ils qualifient dans la langue de l'époque une composition

76

---

Jules Bonnassies, 1876, préface, non paginé [p. i]. Ces remarques sont importantes pour une compréhension de l'art des Comédiens-Italiens en dehors des stéréotypes.

4 Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / Neue und curieuse theatralische tanz-schul*, Nürnberg, Verlegts John Jacob Wolrab, 1716, t. I (cf. note 23), p. 1, « Avvertimento dell'autore agl'amatori ».

5 Siro Ferrone parle d'une *dramaturgie de l'espace* qui se définit lors même des tournées de Fiorilli ; il cite l'exemple de Londres, où il a fallu agrandir l'espace scénique de Whitehall en 1675. Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 188-189.

6 Voir Charles Mazouer, « La *Rosaure, impératrice de Constantinople* (1658) », dans *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens en France au xvii<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002, p. 45-60.

7 [Domenico Locatelli], *Rosaure impératrice de Constantinople*, dans Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, op. cit., p. 44.

8 *Ibid.*, p. 47. Sur la possible attribution à Locatelli du texte dramaturgique et de la traduction destinée à la publication, voir Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte*, op. cit., p. 81 et 183.

9 Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, op. cit., p. 46 et 49-50.

chorégraphique nouvelle créée pour l'occasion, non spontanée mais caractérisée par la virtuosité et l'excellence de la technique<sup>10</sup>.

D'autres comédiens maîtrisaient les codes choreutiques, dans l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne : Octave (Giovanni Battista Costantini)<sup>11</sup> et Pascariel (Giuseppe Tortoriti)<sup>12</sup>, comme, parmi la nouvelle génération, Pierre-François Biancolelli<sup>13</sup> et sa sœur Catherine<sup>14</sup>. Il faut également évoquer La Montagne, gagiste dans la troupe en 1674 pour la comédie *Le Baron de Foeneste*, où il paraissait en Polichinelle<sup>15</sup>. La Montagne a une place non négligeable dans l'histoire de la danse, puisqu'il est l'auteur de précieuses notations chorégraphiques, comme une *Chaconne d'Arlequin* qui illustre le caractère multiforme de la danse d'Arlequin, composée de pas vifs issus de la *belle danse*, de sauts virtuoses, de mouvements de tête rapides et brusques<sup>16</sup>. Le dessin des spectacles se construisait grâce à l'intégration ou à l'alternance de la parole et des actions gestuelles. Celles-ci se présentent également en tant que moments autonomes de pur jeu physique proposé en une vaste série combinatoire de lazzi ou de danses. D'après les textes édités par Gherardi, Pascariel (Giuseppe Tortoriti), par exemple, avait la capacité de fondre admirablement une narration et une description verbales riches en détails avec des séquences pantomimes ou mimées qui en étaient le prolongement ou la transposition. Ces dernières ont par conséquent une fonction discursive, dénominative ou narrative qui s'ajoute à l'inépuisable recherche d'effets spectaculaires et de non-sens, éléments inhérents à la nature ludique du geste sur la scène. La légende d'une gravure

- 10 Voir la définition de ces termes dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (La Haye, Leers, 1690), dans le *Dictionnaire de l'Académie* (Paris, Coignard, 1694), et dans le *Dictionnaire de Trévoux* (Paris, Compagnie des libraires associés, 1771).
- 11 Il était un « danseur habile et bon musicien » (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, t. I, p. 139).
- 12 Il avait « une agilité de corps surprenante et second[ait] habilement l'incomparable Arlequin [Giuseppe Domenico Biancolelli dit Dominique] » (*Mercur galant*, mars 1685, p. 229).
- 13 « Cet acteur savait tous les sauts, culbutes, tours d'adresse, de force et d'échelle » (Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, op. cit., p. 67).
- 14 Elle était ainsi décrite : « petite, [...] la physionomie fine, le geste aisé et naturel et la voix extrêmement gracieuse » (*ibid.*, p. 105-106).
- 15 *Ibid.*, p. 432.
- 16 Un exemplaire en est conservé à la bibliothèque-musée de l'Opéra, F-Po, Rés. 817(7). Voir Ivan Leymarie, « L'interprétation de la chaconne d'Arlequin de M. de la Montagne », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, n° 1, « Arlequin danseur au tournant du xviii<sup>e</sup> siècle », dir. Jean-Noël Laurenti, juin 2005, p. 18-23 et 38-42.

de l'époque valorise le dynamisme des « postures » et l'« agitation » de ce comédien, que « la Nature [...] forma comme un ressort »<sup>17</sup>.

Ainsi, dans *Arlequin chevalier du soleil* de Fatouville<sup>18</sup>, Pascariel réalise une satire de la médecine en enseignant à Arlequin (Giuseppe Domenico Biancolelli dit Dominique) que la profession de médecin est un métier lucratif adapté aux effrontés. Pour mieux se faire comprendre, il imite la chevauchée du docteur sur la mule, l'arrivée à la maison du client, la montée des escaliers, les gestes du médecin autour du lit du malade et les gestes du patient ; ses mouvements circonscrivent et caractérisent l'espace où se déroule la scène mimée. Fatouville souligne *a posteriori* le réalisme des actions : « Tout ceci se figure par Pasquariel, comme si on donnait véritablement un lavement, si on faisait une saignée, et qu'on avalât une médecine<sup>19</sup>. » De façon analogue, dans *L'Opéra de campagne* de Du Fresny, Arlequin (Evaristo Gherardi) raconte et amplifie par ses gestes et par ses paroles l'action qui vient d'être jouée, en mimant les événements et les dialogues dans leur succession : « Arlequin contrefait tout ce qu'il a vu<sup>20</sup>. » Il vient d'assister à l'organisation d'une troupe ambulante guidée par Pascariel : Arlequin montre comment on mouche les chandelles, il contrefait, en les imitant, les différents membres de la troupe (Marinette entourée de ses enfants, le Docteur jaloux, la belle Colombine qui sait danser mais non pas chanter) et reproduit le récit de leurs misères.

Dans l'ancien répertoire de la Comédie-Italienne, même les séquences proprement chorégraphiques partagent ces caractères expressif, mimétique, acrobatique où la

78

17 François Joullain, *Pascarielle*, gravure, dans *Habillements et scènes comiques du Théâtre italien*, op. cit., fol. 46, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f53.item>.

18 Anne Mauduit de Fatouville, *Arlequin chevalier du soleil* [1685], dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Briasson, 1741, t. I, p. 217-245, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164338/f263.item>.

19 *Ibid.*, p. 222.

20 Charles Du Fresny, *L'Opéra de campagne*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi*, op. cit., t. IV, p. 3-73, ici p. 21, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15260016/f17.item>. Voir la présentation de ce recueil dans le cadre du projet ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano) : Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>; Emanuele De Luca, « *Il Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

liberté de l'imagination donne vie à un monde fantastique qui déjoue les lois logiques et propose des formes insolites ou artificielles, étudiées pour produire l'émerveillement. Une pièce exemplaire à ce propos est *Le Régál des dames* de Biancolelli, dont Charles Robinet a laissé une relation précieuse : Arlequin, dans ce « spectacle enchanté [...] rempli de petits miracles », fait des tours illusionnistes avec des animaux, il anime des objets « avec grâce ». « On y voit deux guéridons danser [...] un pas de deux », et puis ces meubles mouvants disparaissent sous le théâtre en passant par un sac sans fond qu'Arlequin leur tend en dansant. Ensuite, il y a un petit acteur qui « semble une figure feinte, / danse par règle, et par compas », selon un dessin précis non improvisé<sup>21</sup>.

Les effets peuvent être presque surréalistes et prévoir même des jeux d'illusion créés par les corps en mouvement, comme dans *Les Quatre Arlequins*, où le *zanni* se dédouble deux fois. Ses sosies et lui font simultanément les mêmes choses : des culbutes, des sauts ; ils agitent une sonnette, sifflent, sortent et ne font apparaître de derrière le rideau que quatre têtes et quatre jambes<sup>22</sup>. Les gravures et les légendes du traité de Gregorio Lambranzi offrent un échantillon des métamorphoses des corps dansants : quand Scaramouchette danse, elle peut se cacher entièrement derrière son grand chapeau : « on ne voit que le chapeau et un pied, et après qu'on aura joué l'air trois ou quatre fois, les danseurs changent cette figure et reviennent à leur première attitude en faisant des cabrioles et ainsi de suite<sup>23</sup> ».

La nouvelle troupe de la Comédie-Italienne partage ce monde imaginaire et ces ressources techniques avec les scènes non-officielles des théâtres de la Foire qui, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, thésaurisent ces inventions mais, généralement, en font glisser l'intérêt principal vers un discours critique, tout en continuant à explorer les possibilités techniques et expressives du mouvement dans le registre comique. Le parcours comporte, à la réouverture de la Comédie-Italienne en 1716, une retransmission des savoirs aux Italiens. Parmi les protagonistes de ce double voyage nous trouvons l'acteur, danseur, musicien et entrepreneur Giovanni Battista Costantini (Octave) et le fils du célèbre Dominique, Pierre-François Biancolelli, qui, riche de l'héritage paternel,

21 Charles Robinet, lettre du 5 mai 1668, dans Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, op. cit., p. 311-312.

22 Delia Gambelli affirme à ce propos que cette pièce se construit à partir de la perte d'un centre, par « éloignement volontaire [...] d'un noyau traditionnel dramaturgique » (*Arlecchino a Parigi*, t. II, *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 183 et sq.).

23 « non si vede altro ch'il cap[p]ello et un piede, e fatta che sarà l'aria tre o quattro volte mutano questa figura, e tornano nella prima statura col far diverse capriole, e via » (Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*, op. cit., t. I, p. 28, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100719191/f38.item>).

débute en province dans la troupe de Giuseppe Tortoriti en 1701 et, en 1717, rejoint Luigi Riccoboni<sup>24</sup>.

Ainsi, parmi les œuvres de Pierre-François Biancolelli, les pièces en vaudevilles, typiques de la production foraine, sont bâties sur des sujets traditionnels de la *commedia dell'arte* et contiennent des scènes *italiennes* qui « consiste[nt] entièrement dans le jeu et dans l'action<sup>25</sup> ». Cette expression sera chère aux auteurs français qui travaillent pour les théâtres de Saint-Germain et Saint-Laurent, en premier lieu Alain-René Lesage et Louis Fuzelier. Biancolelli fait siennes même des danses issues de la tradition de l'opéra, comme pour les entrées des magiciens portant des flambeaux, sortant de dessous le sol et qui se joignent aux *sauts* des diables dans *Arlequin fille malgré lui*<sup>26</sup>. On y voit également danser des caractères nouveaux, dont le modèle a été trouvé dans les rues des villes françaises contemporaines, comme les montreurs de curiosité<sup>27</sup>, artistes d'un mode mineur, et cela selon un procédé métathéâtral qui se développe de plus en plus aux foires. Cette fusion des différentes traditions nationales, des registres et des styles est un signe distinctif de la production foraine, plus particulièrement dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle.

80

Les *récits par signes* prennent une place consistante à cette époque, comme à chaque fois que les interdictions royales frappent la libre expression des artistes et leur enlèvent littéralement le droit de parole, pour affirmer l'ordre des privilèges et des hiérarchies dans la vie culturelle. Les procès-verbaux des archives des commissaires, rédigés après les inspections demandées par les Comédiens du roi, sont parsemés d'expressions comme « répondait par signes », « se parlant par gestes », « répondent par gestes »<sup>28</sup>. Ces mêmes syntagmes sont présents dans les didascalies d'un bon nombre de pièces. La

24 Voir Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254; Renzo Guardenti, « Per le vie della provincia. I comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca Teatrale*, n° 25, 1992, p. 1-36; voir également l'article d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva dans ce volume, p. 19.

25 Pierre-François Biancolelli, *Arlequin fille malgré lui*, 1713, BnF, ms. f. fr. 9313, fol. 160 verso.

26 *Ibid.*, fol. 153 recto, 154 verso.

27 *Ibid.*, fol. 162 verso.

28 Voir Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877. Voir également Paola Martinuzzi, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, 13, 2007.



production foraine, qui s'appuie en particulier sur cette ressource, embrasse les pièces en monologues, les pièces par écrits, les pantomimes et les ballets-pantomimes. En voici seulement quelques exemples : « Hébé [...] fait signe [à Momus] qu'elle n'a plus les clefs de la cave céleste, et que Jupiter les a confiées à Ganymède, en lui donnant la commission de verser à boire à la table des Dieux<sup>29</sup> » ; « Pendant que le fermier lit avec attention [sa lettre], les amants se parlent par signes<sup>30</sup> ». Les séquences gestuelles ont ici une fonction non seulement déictique, mais aussi référentielle, elles se donnent comme porteuses d'un contenu. On peut s'interroger sur l'efficacité réelle de ce procédé sur scène, sur son intelligibilité de la part du public – les avertissements des premières pantomimes témoignent de cette possible opacité –, mais on ne peut ignorer la volonté d'explorer joyeusement, dans ses possibilités et limites, le geste sur scène en tant que code. L'on sait bien que, dans la *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), Denis Diderot affirmera qu'il existe une symétrie entre le langage verbal et celui des gestes, également capables, selon le philosophe, de véhiculer des idées<sup>31</sup>.

Le texte dramaturgique trouve donc la possibilité d'exister dans la dimension corporelle des comédiens, le mouvement et le geste n'étant pas conçus en tant qu'éléments complémentaires à la parole, comme l'*actio* l'était dans la rhétorique, puisque les artistes visent à en faire des systèmes signifiants à part entière. Pour atteindre la plasticité et l'adresse, le corps de l'acteur suit d'ailleurs une discipline stricte qui remonte à la Grèce ancienne, où pour pouvoir lutter il fallait d'abord apprendre « l'art de sauter<sup>32</sup> » qui s'appuie sur la mesure et le rythme. Les détails de cette discipline sont exposés dans le traité rédigé en 1599 par Arcangelo Tuccaro, acteur et danseur italien qui travailla en soliste à la cour du roi Henri IV.

Du *jeu italien* à la pantomime et au ballet-pantomime, ce qui se dessine de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 1740 est un parcours de continuité et d'évolution dans la pratique actoriale entre l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, les théâtres de la Foire et la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne, qui comporte aussi une familiarité et des échanges au niveau esthétique en ce qui concerne la danse (tout en tenant compte évidemment des différences sur les plans dramaturgique et thématique, qui sont de plus en plus évidentes après 1716).

29 Louis Fuzelier, *Arlequin Énée ou la Prise de Troie*, s.l., s.n., [1711], prologue, scène II, p. 4.

30 Florimond-Claude Boizard de Ponteau et Raymond-Balthazar Dourdé, *L'Œil du maître, nouveau ballet pantomime*, Paris, Veuve Valleyre, 1742, p. 7.

31 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751], dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, t. IV, 1978.

32 Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstr'œuil, 1599, fol. 3 verso.

Des danses théâtrales représentées dans les pièces de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, en passant par les danses intégrées à l'action des pièces comiques chez les Forains et par la création de ballets à entrées, sur le modèle de l'Opéra, depuis 1729, on assiste à la formation et à la progressive définition du ballet-pantomime, un genre nouveau qui se fonde sur le pouvoir de la danse de représenter des actions<sup>33</sup>. Le ballet-pantomime des années 1730, dans son intention de traduire un sujet théâtral ou narratif dans les formes chorégraphiques, prépare l'horizon d'attente du ballet d'action qui se développera sur les scènes européennes dans la seconde moitié du siècle. Les premiers ballets-pantomimes, ainsi nommés, sont créés à la Foire : composées de tableaux juxtaposés, sur des sujets d'où sont absents les masques de la *commedia dell'arte*, ces pièces présentent des contes, des allégories, des scènes de roman ou des esquisses pétillantes tirées de la vie quotidienne citadine ou rustique. Les danseurs et maîtres de ballet protagonistes de cet essor et de cette expérimentation sont le Franco-Anglais Roger Boudet et la célèbre Marie Sallé.

82

Du côté de l'Hôtel de Bourgogne, deux artistes ont donné une contribution essentielle au développement du ballet-pantomime à partir de 1734 : François Riccoboni, le fils de Luigi, et le Hollandais Jean-Baptiste-François Dehesse<sup>34</sup>. Théoricien comme son père,

33 Lucien de Samosate, qui avait reconnu les infinies possibilités expressives et signifiantes de la *saltatio*, constitue depuis le XVII<sup>e</sup> siècle un point de repère pour les théoriciens, en premier lieu Ménestrier, qui veut appliquer à la composition des ballets les règles dramatiques de la comédie et de la tragédie, puis Batteux, selon lequel la danse est à insérer parmi les *arts imitatifs* porteurs de signification, mais surtout Cahusac, qui reconnaît l'autorité de la pensée de Lucien dans sa formulation des principes de la danse théâtrale. Voir Lucien de Samosate, *De saltatione*, dans *Lucien*, trad. et éd. Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, Augustin Courbé, 1654 (deuxième édition : Paris, Louis Billaine, 1664), t. I ; Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682 ; Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746 ; Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La Haye, Neaulme, 1754], éd. Jean-Noël Laurenti, Nathalie Lecomte et Laura Naudeix, Paris, Desjonquères/CND, 2004.

34 Sur François Riccoboni et ses ballets-pantomimes, en termes de pratique chorégraphique aussi bien que de productions dramaturgiques, voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 127-142 et 215-221. Jean-Baptiste-François Dehesse, né à La Haye en 1708, a été maître de ballet à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de 1737 à 1757. Voir Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse, chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, vol. 24, 1986, p. 142-191. Sa première création fut pour les entrées dansées, héroïques et comiques, insérées dans la tragédie *Jovien*, représentée au collège des Jésuites de Valenciennes le 3 septembre 1727. Voir

François Riccoboni expérimente concrètement dans sa création chorégraphique les principes qu'il exposera dans son traité sur l'art du comédien, en montrant que la danse et la pantomime peuvent contribuer au jeu, qui n'est pas fondé, dans sa théorie, sur la sensibilité de l'acteur<sup>35</sup>. À propos des *Filets de Vulcain* du même François Riccoboni, le témoignage des contemporains est éloquent : Mars et Vénus « dansent ensemble sur un air léger *une espèce de dialogue* très bien exprimé, qui marque le commencement de leur tendresse mutuelle<sup>36</sup> ».

Les sujets des pièces chorégraphiques créées à cette époque montrent que les lignes directrices de Luigi Riccoboni donnent leurs fruits même dans ce domaine. La tendance est à composer des ballets soutenus par un fil narratif où peut trouver sa place le « *verisimil movimento* » qui, selon le théoricien, doit combattre les excès, la mécanique, l'instinctivité<sup>37</sup>. Les ballets-pantomimes de François Riccoboni puisent surtout dans la mythologie, mais pas exclusivement<sup>38</sup> ; Dehesse multipliera ses sources d'inspiration en s'ouvrant au monde contemporain, des miniatures de village aux tableaux des différents peuples. Il reste pourtant une place pour les anciens sujets.

Le 26 octobre 1744, les Comédiens-Italiens donnèrent *Coraline Arlequin et Arlequin Coraline*, un canevas en trois actes, dont l'action se déroule à Venise. Le public ne montra pas à cette occasion beaucoup d'intérêt pour l'intrigue, qui n'offrait pas de nouveautés, mais la critique ne manqua pas de remarquer le lien entre la comédie et la pièce chorégraphique qui en constituait la continuation<sup>39</sup>. Selon un principe d'agencement dramaturgique que Domenico Biancolelli avait déjà mis en œuvre en 1668<sup>40</sup>, les auteurs

également l'article de Bertrand Porot et celui d'Emanuele De Luca dans ce volume, p. 237 et p. 255.

35 Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p.53 et 65, en ligne : <https://www.activingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

36 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. IV, p.337 (je souligne).

37 Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei* [Londres, 1728], Bologna, Forni, 1979, p.17 et 20 ; voir également Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009, qui propose une traduction du traité.

38 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p.215-221.

39 *Mercure de France*, novembre 1744, p.170.

40 Marco Antonio Romagnesi, dit Cinthio, *Le Théâtre sans comédie, et les comédiens juges et parties* (1668). Sur la continuité de l'intrigue et du rythme dans la mise en scène de Biancolelli, voir le commentaire à cette pièce dans Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, *op. cit.*, t. II, p.435-436.

de *Coraline Arlequin* s'inspiraient de la poétique de la comédie-ballet et justifiaient l'introduction des parties dansées en jouant sur le contraste ou la symétrie des situations et sur la reprise des personnages de la comédie au ballet. Le troisième acte du canevas se terminait par le dévoilement joyeux du stratagème-déguisement qui avait permis aux héros de célébrer sous de fausses apparences leur mariage. La pièce chorégraphique proposait une ellipse temporelle et insérait Arlequin dans une grande famille, le présentant en deuil. Ainsi, le *Mercure de France* du mois de novembre 1744 s'intéressait spécifiquement au ballet-pantomime de Dehesse dont le titre est *La Parenté d'Arlequin* :

Un ballet pittoresque, dont la représentation a réjoui infiniment les spectateurs : en voici le sujet. Arlequin, à la fin de la pièce, reçoit une lettre de Bergame, qui lui apprend la mort de toute sa famille. Un moment après, il la voit descendre d'une montagne ; le Docteur son oncle, chargé d'une valise, conduit la caravane ; les cousins, cousines, frères, sœurs de tout âge le suivent deux à deux ; il les embrasse chacun à leur tour, et leur témoigne comiquement la joie qu'il ressent. Ce spectacle agréable, qui méritait une foule de spectateurs, était terminé par différentes danses, qui marquaient l'habileté des exécutants, et le génie du compositeur<sup>41</sup>.

Pour les spectateurs de la Comédie-Italienne, cette apparition ou vision onirique des masques morts et ressuscités qui donnent vie à un ballet comique prenait sans aucun doute une valeur métaphorique et métathéâtrale. Les rapports familiaux évoqués ne se réclamaient pas de l'action de la pièce principale. Bien au contraire, la mort annoncée de la grande *famille* d'Arlequin et son entrée chorégraphique symbolisaient la permanence et la résistance d'une tradition théâtrale ancienne qui demandait de continuer à exister, et une continuité de la présence d'artistes italiens à l'Hôtel de Bourgogne. La descente faite à pas de danse par des masques pouvait, en effet, faire également allusion à la récente arrivée (en mai 1744) de la famille vénitienne Veronese à Paris. Carlo Veronese s'y installa avec ses filles Anna Maria (Coraline) et Giacomina (Camille), actrices appréciées du public notamment pour la qualité de leur art choreutique dans les compositions de Dehesse et de Pietro Sodi. L'Arlequin de la troupe, Carlo Bertinazzi (Carlin), qui était bon danseur, travaillait à la Comédie-Italienne depuis trois ans. C'est cette situation qui semble être figurée dans le ballet de Dehesse.

41 *Mercure de France*, novembre 1744, p. 170. Voir aussi Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. VII, p. 637-638 ; Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. VII, p. 391.

Après *La Parenté d'Arlequin*, le chorégraphe se détache de la matière de la *commedia dell'arte* et se concentre sur les tableaux rustiques et les thèmes exotiques : il s'insère, de cette façon, dans le sillon inauguré par les théâtres forains au cours des années 1730. Parmi les ballets-pantomimes que Dehesse compose pour la Comédie-Italienne, certains ont d'évidents contacts avec la veine réaliste de la Foire, qui fait sienne l'évolution du modèle pastoral favorisée par la traduction de Théocrite – inaugurée par Longepierre en 1688.

L'exemple le plus évident est donné par le ballet-pantomime *Les Vendanges de Tempé* de Charles-Simon Favart, créé à l'Opéra-Comique en 1745 sur des airs de vaudevilles connus, et repris avec succès, entre autres, à Bruxelles et à Londres<sup>42</sup>. En 1752, ce même ballet est représenté à la Comédie-Italienne avec des variantes et un nouveau titre, *La Vallée de Montmorency ou les Amours villageoises*, qui met davantage l'accent sur la dimension anti-mythologique de l'action amoureuse, placée ici dans un faubourg de la capitale. Au lieu des mélodies populaires, on exécuta la musique composée à l'occasion par Adolphe-Benoît Blaise et les chorégraphes de Dehesse donnèrent plus de continuité à la pièce. L'année précédente, en 1751, on avait représenté à l'Hôtel de Bourgogne un autre ballet-pantomime de Dehesse, *Les Vendanges*, qui proposait sur une musique de Robert Desbrosses des actions non idylliques, comme une invasion de hussards dans un château, provoquant la fuite des vendangeurs (« les uns montent sur les arbres, les autres se cachent ») et la réconciliation autour de brocs et de verres<sup>43</sup>. Une même intention poétique relie ces pièces aux *Amusements champêtres*, ballet que Dehesse avait composé pour les Italiens en 1749 ; au son du hautbois, de la vielle, de la mandoline et du tambourin, filaient des images de la vie de campagne : un instituteur qui « fait lire plusieurs enfants », des paysans « occupés à différents ouvrages », des fermiers aux environs de leur ferme. Des indications comme « marche pesante » pour l'entrée des paysans, ou « musette tendre » pour le couple de bergers, soulignent dans la partition le but de la pièce : rendre la couleur locale de manière vraisemblable et non idyllique<sup>44</sup>.

La sérénité et la bonhomie de la plupart de ces tableaux chorégraphiques caractérisent l'œuvre de Dehesse et la différencient des pièces analogues créées aux foires, où la satire et la critique motivent ou mouvementent l'expression. L'activité singulière,

42 Voir le sommaire dans Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, op. cit.*, t. VI, p. 69-84.

43 *Mercur de France*, juin 1751, p. 161-164.

44 *Les Amusements champêtres, ballet-pantomime exécuté sur le théâtre des comédiens ordinaires du roi. La musique de M. Desbrosses, les danses de M. De Hesse, gravé par Mlle Vendôme*, Paris, Aux adresses ordinaires, 1750 (sommaire et partition).

à la Comédie-Italienne, de Dehesse, ainsi que celle de Pietro Sodi et d'Antoine-Bonaventure Pitrot, inspirera dans la suite du siècle une longue et riche phase de l'art chorégraphique.

# D'ÉLISABETH DANERET À URSULA ASTORI : LA CANTATRICE DANS LA PRATIQUE MUSICALE DE L'ANCIENNE ET DE LA NOUVELLE TROUPE DE LA COMÉDIE-ITALIENNE (1690-1730)

*Barbara Nestola*  
*Centre de musique baroque de Versailles*

La pratique musicale a toujours fait partie du répertoire de la Comédie-Italienne de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle, grâce au savoir-faire de ses acteurs, capables de chanter, de danser ou de jouer d'un ou plusieurs instruments. Le développement du répertoire lyrique, et la conséquente évolution de la technique vocale au tournant du siècle, ont encouragé les Italiens à aller encore plus loin, en faisant appel à des chanteurs professionnels pour leurs pièces d'agrément, telle Élisabeth Daneret, épouse d'Evaristo Gherardi<sup>1</sup>. En 1716, au moment de constituer la nouvelle troupe par ordre du régent, Luigi Riccoboni fait venir de Venise Ursula Astori, une chanteuse qui s'illustrera dans les divertissements pendant deux décennies. Dans l'intention de démontrer l'existence d'une continuité dans les pratiques d'interprétation des deux compagnies, plusieurs éléments seront abordés dans cette étude : après une présentation de la figure et du répertoire de la cantatrice pendant la dernière décennie d'activité de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, je retracerai la carrière d'Ursula Astori, avant son arrivée à Paris, inconnue jusqu'à présent. Je comparerai ensuite la typologie de voix et le style des œuvres interprétées par les cantatrices, avec un regard particulier sur les airs italiens.

La volonté de se rapprocher du monde lyrique en valorisant les ressources des membres de la compagnie était déjà visible dans des pièces de la Comédie-Italienne du début des années 1690. Comme le montre le répertoire du *Théâtre italien* de Gherardi, la structure dramatique des comédies offre davantage de place aux divertissements<sup>2</sup>.

- 1 Sur la professionnalisation des chanteurs de l'ancienne troupe italienne, voir Barbara Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 99-104.
- 2 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700. Pour une analyse de ce recueil, voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « Le Théâtre italien di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29,

Stratégiquement placés en fin d'acte ou de pièce, les divertissements reprenaient la configuration de ceux de l'Opéra : une succession d'airs, de duos, d'ensembles et de danses. Au fil des années, le répertoire vocal comportait, au-delà des timbres connus et des chansons, des pièces composées *ex novo* et un certain nombre d'airs italiens<sup>3</sup>.

Le souhait de donner vie à des performances vocales comparables à celles de l'Opéra aboutit à l'engagement de deux chanteurs professionnels autour de 1694 : Élisabeth Daneret (fig. 1), et M. Touvenelle (dont on ignore le prénom), haute-contre. D'une certaine manière, l'arrivée de ces deux chanteurs avait été préparée par une figure de transition, l'actrice Angelica Toscano, dite Marinette<sup>4</sup>. Femme de Giuseppe Tortoriti, elle avait débuté vers 1685 dans des rôles secondaires<sup>5</sup>. Comme elle figure souvent dans des scènes italiennes résumées ou parfois supprimées dans le recueil de Gherardi, on ne peut avoir qu'une perception partielle de son jeu des premières années. Ses apparitions sont tout de même fréquemment marquées par des interventions musicales. En 1692, Marinette se produit avec un brillant air italien, « Voglio far col mio sembante », dans *Les Chinois* de Regnard et Du Fresny. Cet air, figurant comme anonyme dans le recueil de Gherardi<sup>6</sup>, est en réalité un extrait de l'opéra *Giulio Cesare in Egitto* (1677) d'Antonio Sartorio et Giacomo Francesco Bussani, titre à succès dont l'écho retentit jusqu'au siècle suivant, quand Haendel en reprit le livret pour créer son opéra éponyme (1724). « Voglio far col mio sembante » est chanté au premier acte par Cleopatra, la *prima donna* de la distribution, déclarant que tous ses soupirants doivent succomber à son charme (I, 7) : « *Voglio far col mio sembante / Mille cori sospirar / E co'l ciglio*

88

---

en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>; Emanuele De Luca, « Il Théâtre Italien (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

3 Voir Donald Jay Grout, « Music of the Italian Theatre at Paris, 1682-97 », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170. Le répertoire recensé dans cette étude pionnière attend encore d'être exploré de façon exhaustive et systématique.

4 Sur les figures de Marinette et d'Élisabeth Daneret, voir Barbara Nestola, « Italian Music, French Singers. Reception and performance practice on the Parisian stage at the beginning of the eighteenth century », dans Alessandro Di Profio et Damien Colas (dir.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, t. I, *Les Pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 253-267.

5 Claude Parfait et François Parfait, *Histoire de l'ancien Théâtre italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753, p. 111.

6 « Air italien chanté dans les Chinois », dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi*, op. cit., t. IV, feuillet non numéroté entre les p. 278 et 279.





*Elisabeth Daneret.  
dite la Chanteuse.  
Colonnes d'Hercules. avec Privil. du Roy.*

*fiammeggiante / Cento amanti lagrimar*<sup>7</sup>. » La musique souligne les propos du texte, notamment le mot *sospirar*, qui fait l'objet d'une longue vocalise en rythme pointé (fig. 2) :



2. Antonio Sartorio, *Giulio Cesare in Egitto*, ms, I-Nc Rari 6.4.15, f. fol. 27, Naples, Conservatoire Sans Pietro a Najella

Cet exemple, représentatif du transfert d'une œuvre entre deux milieux théâtraux, montre que la Comédie-Italienne recherchait un niveau musical comparable non seulement à celui de l'Opéra de Paris, mais aussi au répertoire lyrique italien du dernier quart du siècle. Pour atteindre ce niveau, il fallait pouvoir compter sur des interprètes en mesure d'aborder les difficultés techniques de ce répertoire.

Avec l'engagement de la chanteuse professionnelle Élisabeth Daneret en 1694, on assiste à un passage de témoin entre les deux interprètes menant à la consolidation de cette pratique. Épouse d'Evaristo Gherardi, elle n'était pas actrice, puisque dans chacune de ses apparitions connues elle ne déclame presque jamais de texte, au point que les didascalies la présentent comme *la chanteuse*, en désignant sa fonction

7 « Par mes appâts je veux / Faire languir mille cœurs / Et par l'éclat de mes yeux / Faire pleurer mille amants. »

comme un emploi. L'interprétation des airs italiens se prêtait spécialement à ce type d'intervention. Empruntés aux opéras vénitiens, ils avaient une valeur musicale plus que dramatique. Les textes évoquant des *affetti* stéréotypés (amour, espoir, tristesse, etc.) permettaient une grande souplesse d'insertion et une certaine indépendance par rapport à la trame théâtrale. Leur emplacement pouvait donc varier, ainsi que leur fonction.

Prenons l'exemple des *Fées* (1697) de Du Fresny et Barante<sup>8</sup>. Une inspiration déconcertante marque l'apparition de la fée chantante à la fin de la scène 3 :

LA FÉE [COLOMBINE]. – C'est une fée plus puissante que moi, à qui je vais te présenter, je te donnerai un habit mystérieux, et une baguette enchantée pour délivrer ta princesse. Tu la changeras en rocher quand l'ogre voudra l'épouser, et tu lui rendras sa première forme quand tu verras arriver une urne d'or. Mais voilà la fée.

Scène 4. UNE FÉE *chantante*, ARLEQUIN

LA FÉE (*chante*). – *Con la bellezza / L'anima vince / Donna volgar / Con la fortezza / Io che son grande / Vo' trionfar. / Arco di ciglia / Laccio di chiome / In me non hanno / Altro ch' il nome / Per piagar alme / E incatenar. / Con la bellezza*<sup>9</sup> [...].

(*Arlequin rentre avec la fée.*)

Cet air italien occupe une place isolée, au lieu de figurer, par exemple, dans le divertissement final. Comme les autres airs italiens qu'on chantait dans les comédies, il adopte une structure *da capo* et, par la répétition des mots et les vocalises, est bien plus étendu que les airs français ; il était donc susceptible d'être interprété séparément. Extrait de *La forza della virtù* de Carlo Francesco Pollarolo, opéra créé à Venise en 1693, il n'est que vaguement lié à l'intrigue principale par son texte, prônant la supériorité de la force morale sur la beauté. Dans la comédie, la fée/Colombine est qualifiée de « conservatrice de l'honneur des filles » avec mission de veiller sur la princesse Isménie/Marinette.

8 Charles Du Fresny et Claude-Ignace Brugière de Barante, *Les Fées ou les Contes de ma mère l'oie*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi, op. cit.*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. VI, p. 659-682.

9 « Par la beauté / Conquiert l'âme / Une femme du peuple. / Par la force / Moi qui suis noble / Je veux triompher. / Un arc formé par des cils / Un lien formé par une chevelure / Chez moi n'ont rien d'autre / Que le nom / Pour blesser les âmes / Et les enchaîner. / Par la beauté [...] » (*Ibid.*, p. 670.)

Il ne s'agit pas ici d'imiter ou de parodier une chanteuse de l'Opéra de Paris, comme le font par ailleurs Arlequin, Mezzetin ou Scaramouche, mais d'une référence à une pratique spécifique des interprètes italiens, connus aussi pour leurs *aria di baule*, des airs de leur propre répertoire fréquemment intercalés dans les pièces pour mettre en valeur leurs qualités de chanteurs. Les Comédiens-Italiens ont manifestement été les initiateurs de cette pratique en France. Autour de 1696, l'Académie royale connaît déjà quelques insertions sporadiques en langue italienne dans les œuvres de son répertoire, mais elles ont plus une valeur d'exotisme que de bravoure. Ce n'est qu'avec l'essor du ballet, dans la période 1697-1710, que les airs italiens à l'Académie royale modèlent leur écriture sur le style ultramontain contemporain, vocalisant et orné. D'ailleurs, après le renvoi de la troupe italienne en 1697, les deux chanteurs français de la compagnie se recyclent. Daneret est reçue à l'Académie royale, où elle se produit de 1698 jusqu'à sa disparition en 1702 ; quant à Touvenelle, il poursuit sa carrière à la Comédie-Française, où il avait déjà fait quelques apparitions depuis 1693. Il est tout à fait probable que le passage de Daneret à l'Académie royale en 1698 ait contribué au transfert de la pratique des airs italiens de bravoure dans le répertoire lyrique<sup>10</sup>.

Les expériences novatrices des années 1690 s'interrompent brusquement en 1697, et il faut attendre presque vingt ans pour qu'une nouvelle troupe italienne se réapproprie son imaginaire et son public, temporairement empruntés par l'Académie royale de Paris. En 1716, Luigi Riccoboni est chargé par Philippe II d'Orléans de constituer une nouvelle troupe italienne. Par des choix artistiques très orientés vers le goût italien, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la musique, le régent se démarque ainsi de la politique culturelle de la fin du règne de Louis XIV. Il est tout à fait possible que l'intention de faire appel à une cantatrice italienne pour compléter l'effectif de la troupe ait été encouragée, entre autres, par l'inclination prononcée du régent pour la musique italienne.

À ce jour, on connaît peu d'éléments biographiques à propos d'Ursula Astori, arrivée à Paris en 1716 pour chanter dans les divertissements. Gueullette affirme qu'elle était d'origine vénitienne et brosse ainsi son portrait :

Ursula Astori (cantatrice) femme de Fabio Sticotti, était fort belle femme, un tant soit peu louche en dehors, chantant très bien l'italien, mais n'était pas bonne comédienne. Elle est morte le 5 mai 1739, après avoir été longtemps malade et avoir renoncé au théâtre. Elle était fille d'un horloger de Venise<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Voir Barbara Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens*, op. cit., t. I, p. 104-111 et 173-175.

<sup>11</sup> Thomas-Simon Gueullette, *Histoire du Théâtre italien*, ms, 1734-1764, F-Pn Rés. 625 (I-II), t. I, fol. 163 verso.



Le *Mercur de France* confirme la date de la mort de la chanteuse, ajoutant qu'elle était « âgée d'environ 48 ans <sup>12</sup> ». Si cette information est correcte, Astori serait née autour de 1690, et elle avait donc environ 25 ans lors de son arrivée à Paris. Son mari, Fabio Sticotti, également originaire de Venise, fut lui aussi dans un premier temps engagé pour chanter dans les divertissements et intégra la nouvelle troupe seulement quelques années plus tard en tant que comédien <sup>13</sup>.

La postérité a retenu de cette interprète une image contradictoire : d'après Gueullette, ses capacités vocales étaient remarquables, tandis que Nicolas Boindin ne les appréciait guère <sup>14</sup>. Plus généralement, on ne lui reconnaissait pas de talents d'actrice. Cela nous amène à nous interroger sur les motivations ayant poussé Riccoboni à la choisir. Si elle n'était pas une artiste qualifiée, pourquoi le directeur de la troupe aurait-il pris le risque de l'engager ? Le parcours professionnel d'Ursula Astori en Italie avant 1716, dont je propose pour la première fois la reconstitution, est susceptible d'éclairer cette question.

Les recherches effectuées ont permis de remonter six ans en arrière, jusqu'à 1710, et prouvent qu'Astori était une chanteuse d'opéra professionnelle, active dans plusieurs villes italiennes (**tableau 1**). Son nom figure dans la distribution de plusieurs livrets d'opéras <sup>15</sup> où, dès 1710, elle est désignée comme « Orsola Astori Sticcotti [*sic*] », ce qui confirme qu'elle était déjà mariée avec Fabio Sticotti. On l'appelle aussi « *La Fabia Veneziana* », en soulignant toujours son lien avec Sticotti. De la chronologie des œuvres interprétées se dégage également la cartographie de ses mouvements : elle est à Naples entre 1710 et 1711 ; à Venise en 1712-1713 ; à Padoue en 1715 et à Mantoue en 1716.

<sup>12</sup> *Mercur de France*, mai 1739, p. 1024.

<sup>13</sup> « Fabio Sticotti (Pantalon après la mort d'Alborgheti) était un grand homme bien fait, le visage rond, plat et une belle physionomie, d'une humeur extrêmement gaie, et très aimable pour la société; il était de très bonne famille de Venise, devint amoureux de sa femme, qui était fille d'horloger, et l'épousa; il était venu en France avec elle, et n'avait jamais joué la comédie; Alborgheti mort, [il] se proposa d'apprendre son rôle, il s'en acquitta assez bien et avec esprit; je le voyais très souvent au théâtre ainsi que sa femme. Il fut longtemps malade et après avoir renoncé mourut le 5 décembre 1741. » (Thomas-Simon Gueullette, *Histoire du Théâtre Italien*, *op. cit.*, t. I, fol. 163 verso.)

<sup>14</sup> Voir Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, p. 10 et 14, et Claudio Meldolesi, *Gli Sticcotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, p. 36-42.

<sup>15</sup> Ce type d'information n'était pas systématiquement indiqué dans le paratexte, il est donc possible qu'elle ait, au cours de ces mêmes années, interprété d'autres œuvres dans ces aires géographiques. Voir le catalogue des livrets italiens imprimés de Claudio Sartori, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertoma e Locatelli, 1990-1994, 7 vol.

Ses derniers rôles datent du carnaval 1716 à Mantoue, comme l'attestent les livrets des reprises de deux opéras donnés à Padoue l'année précédente. Ensuite, on perd sa trace en Italie, ce qui coïncide avec son arrivée à Paris la même année.

Tableau 1. Rôles d'opéra chantés par Ursula Astori (1710-1716)

---

1710	–	Naples, théâtre S. Bartolomeo, F. Mancini, <i>Mario fuggitivo</i> : Icilio, secondo uomo (musique perdue).
1710	–	Naples, théâtre S. Bartolomeo, A. Orefice-G. C. Corradi, <i>La pastorella al soglio</i> : Mitilde, prima donna (musique perdue).
1711	–	Naples, théâtre S. Bartolomeo, N. Porpora-A. Zeno-P. Pariati, <i>Flavio Anicio Olibrio</i> : Teodolinda, seconda donna (fragments).
1711	–	Piedimonte, N. Fago-N. Giuvo, <i>Cassandra indovina</i> : Cassandra, prima donna (musique de 1711 perdue ; partition de la version 1713).
1712	–	Venise, théâtre S. Angelo, G. Rampini-G. Braccioli, <i>La gloria trionfante d'Amore</i> : Venere, prima donna (musique perdue).
1713	–	Venise, théâtre S. Angelo, J. D. Heinichen-G. Braccioli, <i>California</i> : Trebonio, primo uomo (partition complète).
1715	–	Padoue, théâtre Obizzi, G. Rampini-A. Zeno-P. Pariati, <i>Antioco</i> : Antioco, primo uomo (musique perdue).
1715	–	Padoue, théâtre Obizzi, G. Rampini-G. F. Bussani, <i>Ercole sul Termodonte</i> : Ippolita, seconda donna (musique perdue).
1716	–	Mantoue, théâtre Arciducal, G. Rampini-A. Zeno-P. Pariati, <i>Antioco</i> : Antioco, primo uomo.
1716	–	Mantoue, théâtre Arciducal, G. Rampini-G. F. Bussani, <i>Ercole sul Termodonte</i> : Ippolita, seconda donna.

---

94

Cette liste nous renseigne également sur son milieu, notamment du point de vue de ses relations artistiques et professionnelles, ainsi que sur la typologie des rôles interprétés et sur la qualité de sa voix. En 1710-1711, elle se produit pendant deux saisons consécutives au théâtre San Bartolomeo de Naples dans des œuvres de Francesco Mancini (*Mario fuggitivo*, 1710), maître attitré de l'opéra napolitain, ainsi que de Nicola Porpora (*Flavio Anicio Olibrio*, 1711), alors au début de sa carrière. En 1711, on retrouve Astori avec une distribution proche de celle du *Mario fuggitivo* de Mancini dans un opéra donné à Piedimonte, *Cassandra indovina*, un livret de Nicola Giuvo mis en musique par Nicola Fago. Cet opéra a été commandé par Aurora Sanseverino, duchesse de Laurenzano, poétesse et écrivaine, membre de l'académie d'Arcadie, très impliquée dans la vie musicale napolitaine<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Ausilia Magaouda et Danilo Costantini, «Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette Dolori», dans Gaetano Pitarresi (dir.), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocino delle attività musicali nel secolo XVIII*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, p. 297-415.

Tableau 2. Distribution du *Mario fuggitivo* et de la *Cassandra indovina*

<i>Mario fuggitivo</i> (1710)	<i>Cassandra indovina</i> (1711)
Caio Mario, <i>Domenico Tempesti</i>	Cassandra, <i>Orsola Astori Sticcotti</i>
Icilio, <i>Orsola Astori Sticcotti</i>	Apollo, <i>Domenico Tempesti</i>
Giulia, <i>Caterina Gallerati</i>	Clizia, <i>Una virtuosa di camera di S.E. la Sig. Duchessa di Laurenzano</i>
Dalinda, <i>Giovanna Albortini</i>	Corebbo, <i>Giovanni Rapaccioli</i>
Sestilio, <i>Tomaso Saracini</i>	Dorina, <i>Santa Marchesini</i>
Publio, <i>Giovanni Rapaccioli</i>	Delbo, <i>Un altro virtuoso di camera di detta Eccellentiss.</i>
Flora, <i>Santa Marchesini</i>	<i>Si. Duchessa</i>
Bleso, <i>Pietro Mozzi</i>	

En décembre 1711, pour fêter le mariage de son fils, Aurora Sanseverino organise en effet, dix jours durant, de fastueuses célébrations, au cours desquelles on donne plusieurs œuvres musicales, dont la célèbre sérénade *Aci, Polifemo e Galatea* d'Haendel<sup>17</sup>. La pièce phare est néanmoins *Cassandra indovina*, où Ursula Astori interprète le rôle-titre. Une lettre de l'éditeur Luigi Mutio au poète Silvio Stampiglia rend compte du succès de l'œuvre :

J'espère vous réjouir par les distinctions qu'ont reçues les belles musiques et l'œuvre harmonieuse, représentée le 8 de ce mois au très célèbre théâtre ducal. L'œuvre s'appelle *La Cassandra indovina* et elle a remporté un franc succès, d'une part grâce à la mélodie créée par les virtuoses que furent Mmes et MM. Orsola Astori Sticcotti, Domenico Tempesti, Silvia Maria Lodi de Bologne et Giovanni Rapaccioli, virtuose de chambre de son Altesse le prince de Darmstadt, Santa Marchesini et Giovanni Paolo di Domenico, virtuose de chambre de l'illustrissime duchesse de Laurenzano, et d'autre part grâce au travail du célèbre maître de chapelle M. Nicolò Fago dit Il Tarantino et de M. Giuseppe Cappelli, peintre de théâtre. Le jour suivant, on chanta dans la grande salle la sérénade appelée *La Galatea* mise en musique par M. Giorgio Friderico Henne [*sic*], dit le Saxon, et les virtuoses qui chantèrent furent MM. D. Antonio Manni, Domenico Tempesti et Giovanni Rapaccioli : la représentation se termina par les vivats tant des illustrissimes messieurs que de toute l'assistance [...]. Le 13, *La Cassandra* fut de nouveau représentée et toujours applaudie [...]. Le 15, elle fut encore jouée et se révéla être, semble-t-il, le point d'orgue des musiques, tant elle fut appréciée<sup>18</sup>.

17 Aurora Sanseverino a compté parmi les mécènes d'Haendel lors du premier voyage en Italie de ce dernier, en 1708-1709. À Naples, notamment, le compositeur a écrit sa fameuse sérénade, reprise en 1711 pour le mariage du fils aîné de la duchesse de Laurenzano.

18 « *Spero allettarli l'orecchio colle distinzioni delle vaghe musiche ed armonioso dramma, che a' di 8 del mese andò in iscena nel teatro ducale, veramente famoso. Il dramma s'intitola La Cassandra indovina, che riuscì di sommo plauso, sì per la melodia de'*

Dans un tel contexte, Ursula Astori a eu l'opportunité de se familiariser non seulement avec l'opéra napolitain, mais également avec la musique d'Haendel, avant de retourner dans les théâtres du Nord de l'Italie. Ces expériences étaient incontestablement destinées à orienter ses choix de répertoire à son arrivée à Paris. Par ailleurs, l'interprétation du rôle de Cassandra a probablement eu des conséquences sur sa carrière, puisqu'à partir de cette année, elle est désignée dans les livrets comme attachée à la duchesse de Laurenzano : c'est le cas pour *La gloria trionfante d'Amore*, opéra donné à Venise en 1712, où Astori apparaît en tant que « *virtuosa di S. E. la Signora Duchessa di Laurenzano*<sup>19</sup> ». L'auteur du livret, Grazio Braccioli, était un juriste et un littérateur proche des cercles académiques ; il dédia l'œuvre à Aurora Sanseverino<sup>20</sup>. Par ailleurs, l'opéra en question était le premier produit par Antonio Vivaldi, récemment nommé impresario du théâtre Sant'Angelo<sup>21</sup>. C'est probablement par l'intermédiaire de Grazio Braccioli que la chanteuse se produit à nouveau au Sant'Angelo de Venise en 1713, dans un autre opéra dont il a écrit le texte, *California*, mis en musique par Johann David Heinichen<sup>22</sup>. Astori reste attachée à la duchesse de

96

---

*virtuosi rappresentanti, che furono i signori Orsola Astori Sticcotti, Domenico Tempesti, Silvia Maria Lodi bolognese e Giovanni Rapaccioli, virtuoso di camera di S. A. il principe di Darmstatt, Santa Marchesini e Giovanni Paolo di Domenico, virtuoso di camera dell'eccellentiss. signora duchessa di Laurenzano, si per le fatiche del celebre maestro di cappella sig. Nicolò Fago detto il Tarantino e del sig. Giuseppe Cappelli pittore delle scene. Il giorno seguente si cantò nella detta gran sala la serenata intitolata La Galatea, posta in musica dal sig. Giorgio Friderico Henne [sic], detto il Sassone, ed i virtuosi che cantarono furono li signori D. Antonio Manni, Domenico Tempesti e Giovanni Rapaccioli, e terminò col viva così de' serenissimi signori, come di tutti gli astanti [...]. Il dì 13 tornò di nuovo in iscena La Cassandra, e sempre più applaudita [...]. Alli 15 fu di bel nuovo rappresentata La Cassandra e parve si verificasse esser ella la corona nel fine delle musiche, tanto riuscì gradita.» (Le texte de la lettre est consultable en ligne : <http://michelegiugliano.altervista.org/Aurora%20Sanseverino%20-%20Biografia.html>. Je traduis.) Voir aussi Francesco Coticelli et Paolo Giovanni Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1999, p. 167.*

- 19 Grazio Braccioli, *La gloria trionfante d'Amore, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1712, del dottor Grazio Braccioli dedicato a Sua Eccell. la Sig. d. Aurora Sanseverino duchessa di Laurenzano etc. Sig(nora) di Piedimonte, d'Alife, di Capriata etc.*, Venezia, Marino Rossetti, 1712, p. 10.
- 20 Sur Grazio Braccioli, voir Sylvie Mamy, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011.
- 21 Eleanor Selfridge Field, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford UP, 2007, p. 310.
- 22 Grazio Braccioli, *California, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1713, dedicato all'illustrissimo Sig. Co. Piero Zanardi del S.R.I. Co. della Vergiliana, Polesine Mantovano, Pontemolino, Pallidano, etc.*, Venezia, Marino Rossetti, 1713, p. 11.



Laurenzano au moins jusqu'en 1713. À partir de 1715, elle apparaît dans les livrets simplement comme « *la Fabia Veneziana* ».

En 1715-1716, elle chante à Padoue et à Mantoue dans deux reprises d'opéras créés quelques années auparavant, *Antioco* et *Ercole sul Termodonte*. La musique fut révisée par Giacomo Rampini. Le compositeur était déjà familier d'une partie des chanteurs, puisque Astori et Croci Viviani avaient créé son opéra *La gloria trionfante d'Amore* à Venise en 1712. Remarquons qu'Astori a tenu soit les rôles-titres, soit les rôles principaux dans chacun des opéras de Rampini, signe que ce dernier avait une certaine considération pour ses qualités vocales.

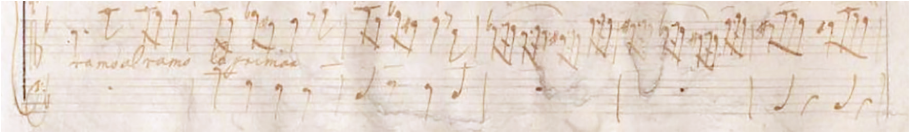
Tableau 3. Distribution des rôles dans les opéras de Giacomo Rampini

<i>La gloria trionfante d'Amore</i> , Venise, 1712	<i>Antioco</i> , Padoue, 1715	<i>Ercole sul Termodonte</i> , Padoue, 1715
Venere, <i>Orsola Astori Sticotti</i> , virtuosa di S. E. la sig. duchessa di Laurenziano	Seleuco, <i>Nicola Tricarico</i> , virtuoso della cappella di Sua Maestà Cesarea di Mantoa	Ercole, <i>Nicola Tricarico</i> virtuoso della cappella di S. M. C. di Mantoa Deianira, <i>Elena Croce Viviani</i> , bolognese
Giunone, <i>Angelica Rapparini</i> , virtuosa di Sua Maestà Cesarea	Antioco, <i>Orsola Sticotti</i> , la <i>Fabia</i> <i>Veneziana</i>	Ilo, <i>Anna Buganzi</i> , bolognese
Didone, <i>Elena Croci Viviani</i>	Stratonica, <i>Elena Croce Viviani</i> , bolognese	Hippolita, <i>Orsola Sticotti</i> , la <i>Fabia</i> <i>Veneziana</i>
Enea, <i>Antonio Gaspari</i> , virtuoso di S. E. Principe Melli Lupi di Soragna	Argene, <i>Anna Buganzi</i> , bolognese	Theseo, <i>Antonia Maria Laurenti</i> , bolognese
Iarba, <i>Giuseppe Ignazio Ferrari</i>	Tolomeo, <i>Antonia Maria Laurenti</i> , bolognese	Peritoo, <i>Gio. Battista Pecorari</i> , virtuoso della cappella di S. M. Cesarea di Mantoa
Acate, <i>Giovanni della Pagana</i> , detto Perella	Arsace, <i>Gio. Battista Pecorari</i> , virtuoso della cappella di S. M. Cesarea di Mantoa	

*Antioco* et *Ercole sul Termodonte* révisés par Rampini ont fait l'objet d'une reprise à Mantoue pendant le carnaval 1716. La chanteuse s'est produite dans les deux, reprenant les mêmes rôles. Il s'agit vraisemblablement de ses dernières apparitions sur la scène italienne.

La liste des œuvres interprétées entre 1710 et 1716 montre qu'Ursula Astori s'est toujours vu attribuer des rôles-titres ou des rôles principaux, et ce dès sa jeunesse (en 1710, elle était âgée d'une vingtaine d'années). Sa carrière avait probablement démarré auparavant à Venise, non seulement lieu emblématique de production et d'exportation du répertoire d'opéra mais aussi vivier d'interprètes formés au théâtre lyrique et appelés ensuite à se produire dans d'autres régions d'Italie. Un autre élément attire également l'attention : sur les huit opéras connus, elle a chanté quatre rôles en travesti (voir **tableau 1**). C'était une pratique courante à l'époque de confier à des femmes des rôles d'hommes. Il s'agit souvent de rôles à double déguisement, puisque le personnage masculin se fait passer pour une femme pendant la pièce, et que l'on découvre sa véritable identité au moment du dénouement. Néanmoins, pour qu'une femme soit crédible dans un rôle d'homme, il fallait qu'elle ait un physique adapté, et qu'elle soit de préférence grande et svelte.

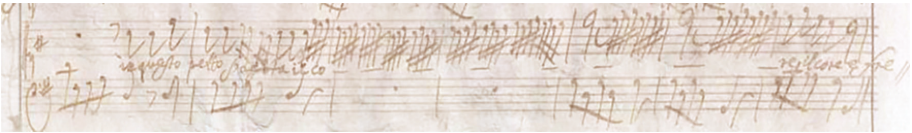
Quant à la typologie de la voix d'Astori, la musique de la plupart des œuvres interprétées avant 1716 est perdue ou fragmentaire. Une seule partition d'opéra complète nous est parvenue : celle de *California* de Johann David Heinichen (1713) où Astori interpréta le *primo uomo* Trebonio. En dépit du titre de l'œuvre, Trebonio est le rôle le plus étendu, avec sept airs, contre cinq pour California. Chaque air est animé par une passion différente : joie, mélancolie, audace, colère... « Usignuolo che perde il suo bene » (II, 1) souligne le caractère pathétique du texte par l'usage d'intervalles amples et de chromatismes, comme la sixte napolitaine, sur le mot *lagrimar* :



98

3. J. D. Heinichen, [*California*], ms, D-dl, Mus. 2398-F-1, p. 68, Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

D'un ton belliqueux, « Deliro ? In questo petto » (II, 6) mise sur la rapidité, égrenant des vocalises de bravoure :



4. J. D. Heinichen, [*California*], ms, D-dl, Mus. 2398-F-1, p. 91, Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Il s'agit d'un rôle virtuose, qui exige la maîtrise d'une excellente technique vocale, tant dans les passages brillants que dans ceux qui demandent une bonne tenue de souffle et une tessiture large.

Les recherches sur la carrière italienne d'Ursula Astori ont également mis en lumière quelques informations sur son mari, Fabio Sticotti, dont les années précédant son départ pour Paris demeurent tout aussi mystérieuses<sup>23</sup>. En 1715, Sticotti révisé le livret de *Partenope*, opéra de Silvio Stampiglia créé à Naples en 1699 avec une musique de Luigi Mancina, et repris une quinzaine de fois jusqu'en 1725 dans plusieurs villes italiennes. Le remaniement de Sticotti concerne la représentation de 1715 à Padoue, l'année même où sa femme chante dans cette ville deux opéras de Giacomo Rampini. Le livret n'indique pas les noms des chanteurs, mais il n'est pas impensable qu'elle y ait

23 Sur la famille Sticotti, voir Claudio Meldolesi, *Gli Sticotti, op. cit.*

tenu un rôle. L'œuvre est dédiée aux gouverneurs de la ville de Padoue, dont Sticotti sollicite la protection, si l'on prête foi à la dédicace :

La fortune ne pouvait pas mieux me récompenser que de me faire avoir l'honneur de consacrer, la première fois à Padoue, à Vos Excellences, une œuvre héroïque [...]. Je m'estimerai heureux quand je serai accueilli sous les hospices d'une si haute protection mais l'espoir d'être apprécié avec bienveillance de votre part me rend plus heureux encore. Votre très humble, dévoué et respectueux Fabio Sticotti<sup>24</sup>.

L'avertissement au lecteur nous apprend aussi que Sticotti a remanié le livret, remplaçant des airs par des récitatifs et écrivant quelques airs de substitution<sup>25</sup>. Il était donc poète ou auteur dramatique ; du moins essayait-il de s'illustrer dans ce domaine.

En cette même année 1715, Ursula Astori perd la protection de sa patronne, la duchesse de Laurenzano, même si elle continue de se produire dans les théâtres du Nord de l'Italie. C'est à ce moment que survient la rencontre avec Riccoboni qui travaillait à l'époque au théâtre San Luca de Venise. Spectateur assidu d'opéras vénitiens, il a peut-être repéré la chanteuse pendant l'une de ses prestations ou est entré en contact avec son mari. Le couple pourrait avoir décidé de quitter le territoire italien dans la perspective d'entamer une nouvelle carrière à l'étranger.

À Paris, Ursula Astori chante dans les divertissements de la nouvelle troupe pendant presque deux décennies. Son répertoire a été transmis principalement par une série de recueils de Jean-Joseph Mouret, le compositeur attiré des Italiens, actif dans les mêmes années à l'Opéra et attaché également à la duchesse du Maine<sup>26</sup>. À côté des vaudevilles ou des timbres, destinés à tous les membres de la compagnie, on y trouve principalement des airs pour dessus, en langue française ou italienne, et des airs pour taille (ou ténor), ce qui fait écho à l'effectif vocal de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, constitué par le dessus Élisabeth Daneret et la haute-contre Touvenelle. Les airs pour solistes s'inspirent de ceux du répertoire d'opéra, dont ils imitent le style musical et littéraire.

24 « *Non poteva la fortuna maggiormente felicitarmi, quanto farmi aver la gloria la prima volta in Padova di consecrar all'E.E.V.V. un dramma eroico [...]. Mi chiamerò felice vedendomi ricoverato sotto gl'auspici di sì alta protezione, ma più felice mi fa la speranza di un benigno aggradimento [...]. Humil. Devotis. Ossequiosiss. Serv. Fabio Sticotti.* » (Fabio Sticotti, d'après Silvio Stampiglia, *Il Trionfo di Partenope, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Obizzi in Padova per la fiera dell'anno 1715, consacrato agl'illustriss. et eccellentiss. Signori Andrea Dalezze II e Alvisè Mocenigo III, rettori degnissimi di Padova*, Padova, Penada, 1715, p. 3-4. Je traduis.)

25 *Ibid.*, p. 6.

26 Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, Chez l'auteur/Le sieur Boivin/À la Comédie-Italienne, s.d. [privilège de 1718], 6 vol.

On retrouve également des airs italiens, d'une étendue plus importante. À cette époque, la forme dominante dans l'opéra, ainsi que dans les autres genres vocaux italiens, est celle en trois parties dite *da capo*. La tessiture est ample et l'écriture vocalisante, ornée, afin de mettre en valeur les qualités des interprètes. Ces pages exigeantes révèlent, encore une fois, l'intention de se situer au niveau des performances des chanteurs de l'Opéra, et peut-être même de les dépasser, sinon en termes de proportions des œuvres, au moins dans la complexité de l'écriture.

100

Les apparitions d'Astori, tout comme celles de Daneret, étaient davantage musicales que dramatiques, c'est peut-être la raison pour laquelle elle n'a pas fait l'unanimité du public qui a probablement trouvé son jeu non conforme à l'image de la Comédie-Italienne et au répertoire des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, lors de ses débuts en Italie comme chanteuse d'opéra, elle avait donné vie à plusieurs rôles principaux. Si les rôles interprétés en Italie demandaient incontestablement la maîtrise d'un jeu scénique adéquat, ces personnages mythologiques ou historiques de l'opéra sérieux étaient néanmoins très éloignés des attentes des spectateurs à l'égard des comédiens de la Comédie-Italienne, appréciés surtout pour leur talent comique. Il est certain en tout cas qu'Ursula Astori ne laissait pas indifférent son auditoire, puisque elle fut parodiée à la Comédie-Française dans *La Française italienne* de Marc-Antoine Legrand (1725)<sup>27</sup>, à son tour parodiée à la Foire dans *Atys* de Piron (1726)<sup>28</sup>.

L'activité des cantatrices de la Comédie-Italienne entre la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle montre l'existence d'une continuité dans la pratique d'un répertoire vocal exigeant et stylistiquement comparable aux standards de l'opéra français et italien contemporain. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la chanteuse professionnelle Élisabeth Daneret consolide une tendance initiée quelques années auparavant par l'actrice Angelica Toscano, interprétant des extraits d'opéras vénitiens. Elle est relayée deux décennies plus tard par Ursula Astori, qui incarne le prototype du virtuose italien d'opéra sérieux : chanteuse lyrique s'étant illustrée dans les plus importants lieux italiens de production d'opéra (Naples, Venise, Padoue...), elle a toujours donné vie à des rôles principaux et exigeants, tant du point de vue dramatique que musical.

27 Marc-Antoine Legrand, *La Française italienne*, dans *Théâtre de Monsieur Le Grand, comédien du roi*, Paris, Ribou, 1731, t. IV, p. 138 : « Nison chante un air italien, où elle imite la cantatrice de la Comédie-Italienne. »

28 Alexis Piron, *Atis*, dans *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776, t. V, p. 345, La Foire chante : « Ha, ha, la verità aaa, la verità aaa », et n. 1 : « Imitant la petite Legrand, qui avait parfaitement imité la cantatrice de la Comédie-Italienne ».

Le choix de faire appel à deux chanteuses professionnelles confirme encore une fois, si besoin, la recherche, de la part de l'ancienne et de la nouvelle troupe italienne, d'un haut niveau artistique dans tous les domaines du théâtre et du spectacle, qui perdurera tout au long du siècle<sup>29</sup>.

---

29 En est un exemple le recrutement en 1761, à la Comédie-Italienne, de Maria Anna Piccinelli, cantatrice renommée d'opéra sérieux, au moment de l'arrivée de Carlo Goldoni : voir Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, chap. III ; *id.*, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, chap. III.



# LUIGI RICCOBONI ACTEUR ET THÉORICIEN ENTRE L'ITALIE ET LA FRANCE

*Beatrice Alfonzetti*  
*Université La Sapienza de Rome*

Il est un texte qui n'a pas, jusqu'ici, attiré l'attention de la critique, peut-être parce qu'il s'agit simplement de la préface au *Nouveau Théâtre italien* – un recueil recensant, selon le projet de Riccoboni, toutes les pièces représentées par sa troupe en Italie et en France<sup>1</sup>. Publié pour la première fois en 1716, avec la comédie *Le Libéral malgré lui* du même Riccoboni, le *Nouveau Théâtre italien* connaîtra de nombreuses rééditions en plusieurs tomes, dont la dernière date de 1753. La « Préface » est un texte qui occupe une place très importante, tant dans le parcours de Riccoboni lui-même que pour la notion de comique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Riccoboni y discute, pour la première fois, de la comédie, du comique, du comédien, du public et des règles théâtrales. Il esquisse une poétique théâtrale caractérisée par plusieurs éléments nouveaux par rapport à la comédie écrite, tel que le bouleversement de la règle des trois unités. Fait remarquable, c'est grâce à son métier de comédien qu'il atteint cette perspective nouvelle, dans une confrontation avec les hommes de lettres : la difficulté d'écrire une comédie régulière et la connaissance des pièces espagnoles lui permettront en effet de trouver un chemin personnel, qu'il perfectionnera, en changeant souvent de point de vue et de direction, dans une recherche qu'il mènera jusqu'à la fin de sa vie. Ce texte a donc de toute évidence une valeur stratégique en ce qui concerne les rôles et les fonctions de la pratique et de l'écriture théâtrales au début du siècle.

La « Préface » a été écrite à la fin de 1716 – année même de l'arrivée de Riccoboni en France –, sept mois après qu'il s'est installé, avec sa troupe, à la Comédie-Italienne. Rédigée en italien et en français, elle est à la croisée des chemins entre, d'une part, l'Italie, et d'autre part, la France, Paris, un nouveau public et de nouveaux lecteurs, tout ce qui constitue la nouvelle réalité théâtrale de Riccoboni. Bien qu'il ait déjà, à cette

1 Voir Xavier de Courville, *Lélio. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958; Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio. Étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p.92-93 (cette étude conduit un examen des textes afin de souligner les constantes dramaturgiques du répertoire de Riccoboni).

date, une expérience de comédien vieille de vingt ans – il a commencé à jouer en 1692, à l'âge de 14 ans –, ce dernier s'intéresse, plus qu'à son passé, aux conditions qui seront désormais celles de son activité théâtrale. Il comprend en effet immédiatement qu'il lui faut dialoguer avec le public parisien et lui plaire, s'adapter aux réalités françaises et se lancer dans le champ de bataille du théâtre parisien.

La « Préface » est aussi le premier discours de Riccoboni sur la comédie. Durant sa période italienne, et plus précisément entre 1706 et 1715, il avait rédigé de nombreuses dédicaces et quelques avis au lecteur, notamment lors de la publication de *Britannico*, traduction de la tragédie de Racine dédiée à Nicolò Maria Pallavicini, et celle de *Catone*, adressée au marquis Luigi Albergati. On a accordé à juste titre une certaine importance à ces textes, dans lesquels Riccoboni commence à construire sa réflexion sur sa double image, celle de comédien et celle de théoricien. Il avait donc l'habitude, en Italie, de parler avec son public, et s'était efforcé d'acquérir protections et mérites, afin d'être accepté et reconnu par la République des lettres.

104

Son mariage avec Elena Balletti, enfant de la balle, femme savante et académicienne, qui jouait, sous le nom de Flaminia, la comédie à l'impromptu et composait des vers, a donné une impulsion décisive à cette orientation. C'est en 1706 que Riccoboni la rencontre et l'épouse, et l'influence de sa femme s'avère décisive dans son affirmation, non seulement comme comédien du jeu à l'impromptu, mais aussi comme acteur *sérieux*, capable de jouer dans des comédies, des opéras et surtout des tragédies. Il ne publie ainsi, en Italie, que des ouvrages littéraires, tel que *Cajo Marzio Coriolano*, *Tito Manlio*, *Ifigenia in Tauri*, *Britannico*, *Catone*, *Sofonisba*, *Sesostri*, *Artaserse*, etc., autant d'ouvrages adressés à des comtes, marquis, sénateurs, qui constituent le *réseau* de Riccoboni : Nicolò Tanara, Lodovico Rangoni, Apostolo Zenò, Nicolò Maria Pallavicini, Luigi Albergati, Luigi Bentivoglio, Francesco Maria Pico della Mirandola.

Dans le même temps, Riccoboni est directeur du théâtre San Luca de Venise ; lui et son épouse ont signé un contrat d'exploitation de la salle avec le patricien Vendramin, propriétaire du théâtre. Sur le conseil de l'érudit Muratori et du marquis Orsi, ils exploitent tous deux un répertoire où alternent comique et sérieux, canevas et opéras. Cette expérience, qui a pris comme modèle la pratique théâtrale de Piero Cotta, que Riccoboni a peut-être connu à Bologne, s'arrête toutefois, à mon avis, lors de la rencontre avec Scipione Maffei. Cette rencontre, en 1710, avec le futur auteur de *Méropé*, et le projet qui en découle de représenter les anciennes tragédies italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, orientent en effet Riccoboni dans une nouvelle direction.

Jusqu'à aujourd'hui, tous les chercheurs ont reconnu l'importance de cette association théâtrale. Bien que les rapports entre l'acteur Riccoboni et l'auteur Maffei aient été analysés selon différents points de vue, et que personne n'ait nié le rôle de



Maffei et d'autres académiciens dans le choix que fait Riccoboni, pendant ses dernières années italiennes, de jouer un répertoire tragique, cette rencontre – qui a permis à Riccoboni et à son épouse de s'affirmer comme grands acteurs tragiques – a toutefois, à mon sens, confiné Riccoboni dans une posture d'infériorité, celle du pauvre comédien ignorant aux pieds de l'homme de lettres érudit et célèbre.

C'est aussi sans doute ce sentiment d'infériorité qui a poussé Riccoboni à venir à Paris. Paris lui permettait en effet de se libérer d'une condition de soumission dans laquelle le savoir du lettré exerçait son pouvoir, aux yeux du monde comme aux yeux du comédien lui-même. Il a voulu se libérer de la conviction, partagée par toute la communauté culturelle, qu'il n'était qu'un simple comédien, riche de son savoir-faire mais sans culture, un ignorant qui avait pour seul mérite de ne pas se réjouir de l'être, et auquel Maffei et, par lui, Martello et d'autres hommes de lettres, avaient apporté la lumière.

La « Préface » représente un véritable discours théorique, qui utilise l'expérience passée (ces vingt années de pratique théâtrale continue en Italie) pour éclairer le présent, un présent incertain mais qui lui offre l'opportunité d'être à nouveau seul chef de sa troupe, libre de choisir les pièces à représenter – avec la part de risque d'erreur que cette liberté comporte. Il reprend seul la main sur la tentative de reformer le théâtre – et même s'il n'y a finalement pas réussi, il a cultivé l'illusion ou l'espoir de pouvoir le faire librement, sans qu'un maître le dirige et choisisse pour lui.

Quelles nouveautés contient donc cette « Préface » ? La principale est une réflexion sur les règles classiques, qui donne un nouveau souffle au débat entre théâtre italien et théâtre français. Le texte permet en outre de souligner la modernité de Riccoboni et sa capacité d'anticipation, qu'il doit peut-être à son métier – dans lequel il doit adopter des points de vue variés et chercher des solutions pratiques. La priorité donnée au plaisir du public, la comédie sans règles dramatiques mais qui respecte les bonnes mœurs, la mise en question d'Aristote, la légitimité de la parole du comédien, l'importance accordée à la vraisemblance et à la nature, les contradictions du jeu à l'impromptu, sont les éléments les plus significatifs de la « Préface ».

Donner du plaisir au public est, bien sûr, le premier but recherché par un comédien : en parlant de son importance, il faut donc prendre en compte la rhétorique de l'argumentation qui développe ce point. En quoi consiste la signification particulière, selon Riccoboni, de cette nécessité d'obtenir l'avis favorable du public ? Dès les premières lignes de la « Préface » se fait jour une contradiction, celle que ressent Riccoboni entre le dessein, qui était le sien, de ne pas représenter à la Comédie-Italienne les mêmes canevas que ceux qu'avait joués la troupe précédente, et la nécessité d'adapter son répertoire au désir du public, à ce qu'il attend des Comédiens-

Italiens. Cette contradiction entre l'idéal et la réalité est rhétorique, car Riccoboni sait parfaitement que le répertoire qu'il convient de proposer à la Comédie-Italienne est celui de la *commedia dell'arte*, le seul qui soit adapté à l'horizon d'attente français. En Italie, Riccoboni n'avait pas réformé la comédie ; il avait essayé de le faire, mais sans y parvenir ; son épouse et lui, avec leur troupe, jouaient à l'impromptu en alternant pièces rédigées et canevas – ce dont il parlera beaucoup plus tard, dans *l'Histoire du théâtre italien*, comme d'une pratique toujours vivante chez les comédiens<sup>2</sup>. Il doit désormais justifier, à ses propres yeux comme à ceux des gens de lettres italiens, son orientation vers le seul jeu théâtral possible, à Paris, pour les Italiens : l'impromptu, un jeu condamné par tous les théoriciens italiens que Riccoboni a connus et fréquentés pendant ses dernières années de présence sur son sol natal :

106

J'ai toujours été d'un avis contraire à ce que j'entreprends aujourd'hui, presque malgré moi [...] je me flattai de pouvoir montrer une comédie italienne fort différente de celle que l'on avait vue autrefois en France ; inférieure à la vérité par le mérite personnel des acteurs [...] mais supérieure par la qualité des pièces ; puisque la comédie n'était dans cette ancienne troupe qu'un amas informe de scènes risibles, qui n'avaient entre elles aucune liaison, et qui formant une pièce sans aucun dessein, représentaient parfaitement ce monstre que décrit si bien Horace au commencement de son *Art poétique*<sup>3</sup>.

Après quelques mois à Paris, il doit ainsi se résoudre à ne plus jouer les comédies de bon goût, puisque personne n'aime voir jouer celles-ci par des comédiens italiens. Il est contraint d'abandonner son nouveau système théâtral et de revenir à l'ancien.

- 2 Selon le schéma de Riccoboni, les comédiens mercenaires commencèrent à jouer des comédies écrites, des tragédies et des canevas en alternant la représentation des unes et des autres : « Nous ne pouvons pas douter que les comédiens ne jouassent en même temps la comédie à l'impromptu à son ordinaire et telle qu'elle était, et la tragédie et la comédie écrite, et par là leur théâtre avait les deux qualités, de donner du grand et du bon, du plaisant et du comique. Cette méthode a duré toujours jusqu'à mon départ de l'Italie. » (Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne. Avec des figures qui représentent leurs différents habillements* [Paris, Cailleau, 1730], Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, p. 45 ; voir plus généralement tout le chapitre v, p. 38-48.)
- 3 *Id.*, « Préface » au *Nouveau Théâtre italien*, Paris, Coustelier, 1716, p. 5-39, ici p. 5-7 (référence abrégée « Préface » dans les notes suivantes de cet article). Voir *id.*, *Il Liberale per forza/Le Libéral malgré lui, L'Italiano maritato a Parigi/L'Italien marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fag9f58e62/9b03d8b4feebo8372c73e34c7471223866dd22a2>.

Il s'agit en réalité d'un véritable mensonge, bien construit : en réalité, son prétendu nouveau système n'avait pas passé l'épreuve de la scène en Italie, comme le démontre l'échec de la mise en scène de la *Scolastica* de l'Arioste<sup>4</sup>. En revanche, Riccoboni considère nécessaire le maintien de la moralité dans la comédie, car son absence était l'une des raisons de la condamnation du théâtre par les hommes d'Église, mais aussi par les académiciens italiens, tels Muratori, qui voulaient réformer le théâtre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le compromis trouvé par Riccoboni est donc de « mettre sur le théâtre les comédies les moins régulières ; mais néanmoins assujetties le mieux que je pusse à la bienséance et aux bonnes mœurs<sup>5</sup> ». Il mentionne quelques titres de comédie, choisies parmi celles qui sont représentées à l'Hôtel de Bourgogne : *La Fille crue garçon*, *La Femme jalouse*, *L'Italien marié à Paris*, *Arlequin courtisan*, *Lélio* et *Arlequin ravisseurs malheureux*<sup>6</sup>.

Riccoboni évoque en outre avec sincérité l'obstacle que constitue la compréhension de la langue italienne par le public français, et justifie ainsi l'édition bilingue de son *Nouveau Théâtre*. Le désir du public passe en effet avant tout : « Me voilà donc prêt à remplir les souhaits du public, en commençant à lui donner, par ce premier volume de notre théâtre italien, une preuve de ma soumission à lui<sup>7</sup>. »

La « Préface » est comme une sorte de pacte signé avec le public parisien, ou plutôt une déclaration d'intention fondée sur l'abandon du projet de réformer la comédie italienne, projet qui prévoyait la métamorphose des canevas joués à l'impromptu en comédies régulières, que les acteurs auraient dû apprendre pour les jouer de mémoire. L'autre promesse, qu'il fait à lui-même comme au lecteur et potentiel spectateur, concerne l'abandon du théâtre sérieux et du répertoire tragique : un répertoire dans lequel Riccoboni et Elena Balletti n'avaient pas eu de rival pendant les dix années italiennes de leur activité conjointe. Riccoboni souscrit ainsi à l'opinion commune

4 *Id.*, *Histoire du théâtre italien*, op.cit., p.86-88; Xavier de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [1945], Paris, L'Arche, 1967, p. 257-267; *id.*, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945; *id.*, *Lélio. Premier historien de la Comédie-Italienne*, op.cit.

5 *Préface*, p.9.

6 Voir le catalogue complet dans Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>. De Luca remarque que *La Femme jalouse*, mise en scène le 6 juin 1716, présente la structure d'une comédie de caractère malgré sa forme à canevas (p. 33).

7 « Préface », p. 11.

selon laquelle les Comédiens-Italiens ne sont pas habiles dans la déclamation tragique, avec une complaisance suspecte quant à la sincérité de son discours.

Son affirmation presque solennelle – « J’abandonne aussi entièrement le projet de jouer des tragédies, assuré par l’opinion commune que je n’y pourrai réussir, le public étant trop prévenu en faveur de la déclamation française dans le tragique<sup>8</sup> » – n’exprime pas véritablement son point de vue, lequel se manifesterait par la suite. Cette déclaration a une autre raison : comment Riccoboni aurait-il pu représenter devant le public parisien un répertoire tragique italien, dans sa langue d’origine ou traduit en français, quand ce répertoire n’était pas autorisé à la Comédie-Italienne ? Il savait bien, en acceptant de venir à Paris, qu’il y jouerait à l’impromptu. Le renoncement à la tragédie sera pour lui une blessure vécue comme une injustice du destin : il en guérira, peut-être, au moment de l’abandon de la scène, quand il se consacrera à l’écriture historiographique et théorique<sup>9</sup>. Il est en effet possible qu’il ait caressé le rêve de devenir un acteur célèbre dans toute l’Europe, comme semble l’indiquer le projet imaginé avec son beau-frère Giovanni Bononcini d’installer à Londres un théâtre des Italiens<sup>10</sup>.

108

Cependant, en analysant avec plus d’attention les écrits produits par Riccoboni durant sa longue carrière d’acteur en Italie et en France, le modèle interprétatif d’un comédien qui passe à l’écriture après l’abandon de la scène ne permet pas d’expliquer la complexité de sa personnalité artistique et humaine. La seule lecture de la « Préface » de 1716 et du commencement du *Discorso della commedia all’improvviso* de 1721<sup>11</sup>, sans même prendre en compte toutes les dédicaces dont nous avons parlé, suffit pour comprendre que Riccoboni était un homme de théâtre qui s’était émancipé de la condition de simple comédien depuis 1706, grâce à sa rencontre avec Elena Balletti.

En Italie, Riccoboni avait également joué quelques pièces de Molière, adaptées au jeu de sa troupe : il ne manque donc pas d’évoquer, dans son discours, l’auteur français.

---

8 *Ibid.*

9 Sarah Di Bella parle « d’un grand handicap vécu par les deux époux Riccoboni » à propos de « l’interdiction de la représentation de tragédies dans leur théâtre » (*L’Expérience théâtrale dans l’œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l’histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 41).

10 Voir Lowell Lindgren, « Parisian patronage of Performers from the Royal Academy of Musick (1719-28) », *Music & Letters*, vol. 58, n° 1, 1977, p. 4-28 ; Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772) : *vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell’Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 31-35. La « Préface » signale par ailleurs : « déclamation particulière aux Français, et inconnue aux Anglais, aux Allemands, aux Espagnols, et aux Italiens » (p. 15).

11 Luigi Riccoboni, *Discorso della commedia all’improvviso e scenari inediti*, éd. Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973 (voir l’introduction, p. xiv et sq.).

Sans aborder la question très délicate du rapport entre Molière et les mœurs, puisque ce dernier avait été censuré par Muratori dans *Della perfetta poesia italiana* (1706), Riccoboni prévient les spectateurs que la similarité entre ses canevas et les farces de Molière est due au fait que ce dernier avait été influencé par les Italiens et les Latins. Il ajoute que ces remarques ont pour but d'éviter la comparaison entre les scènes de Molière et ses comédies :

Puisque nos scènes jouées à l'improviste, et sans préparation, ne peuvent être mises en parallèle avec les autres qui sont toutes remplies d'esprit et de sentiments, avantage que nous ne pouvons avoir aussi facilement dans la comédie italienne produite sur la scène, comme au hasard, et sans avoir été méditée ni travaillée dans le cabinet pendant un temps considérable<sup>12</sup>.

S'il confesse sa prédilection pour les comédies d'intrigue, de nombreuses raisons, liées à la nécessité de capter l'attention du public, l'amènent à choisir la représentation de comédies de caractère. L'intrigue a besoin d'être suivie avec attention, dans toutes les phases de son développement ; une fois le dénouement connu, il n'y a plus d'effet de surprise et le spectateur, lors d'une nouvelle représentation, s'ennuie. Au contraire, la comédie de caractère, en montrant des actions produites sous l'influence des passions, entretient l'intérêt et l'amusement. Malgré l'habitude du public parisien de rester trois heures et plus au théâtre pour voir des tragédies, Riccoboni, en parfait homme de théâtre, considère qu'il y a une grande différence entre la comédie d'intrigue et la tragédie, en ce que le héros tragique, plus apte à susciter la compassion, est plus attractif que le personnage comique qui provoque le rire :

La même chose ne peut avoir lieu dans une comédie d'intrigue, où les personnages étant pour l'ordinaire peu considérables, leurs actions ne s'élèvent point au-dessus de celles de la vie commune, et n'attachent point l'esprit pour lui faire prendre part à l'action, et y prêter nécessairement une sévère attention<sup>13</sup>.

Ce qui ressort encore de la « Préface », c'est la contradiction insoluble qui imprègne le discours de Riccoboni sur le canevas et le jeu à l'improvisé. Bien que le jeu à l'improvisé constitue sa véritable pratique théâtrale<sup>14</sup>, il ne lui donne pas une véritable valeur poétique. Il choisit donc de désigner le théâtre de Molière comme étant

<sup>12</sup> « Préface », p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> Beatrice Alfonzetti, « Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova », dans *Arlequin et ses masques*, éd. Michel Baridon et Norbert Jonard, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 93-106.

la seule poétique et la seule pratique comiques valables pour tous<sup>15</sup>. Beaucoup de ses déclarations montrent ainsi une oscillation continuelle et un manque de considération pour la comédie à l'impromptu, dévalorisée par rapport à la comédie écrite. Il considère par exemple que si les comédies d'intrigue sont fatigantes, cela est encore plus vrai pour les comédies jouées à l'impromptu, « qui d'ordinaire sont dépouillées de ces beautés, de ces traits d'esprit, de ces saillies, de ces pensées fines dont les autres sont ornées, et qui ont été écrites avec grand soin et grand travail<sup>16</sup> ».

110 La finalité de l'argumentation de l'auteur se lit aussi entre les lignes de la « Préface ». Riccoboni, encore une fois, semble s'aligner sur le goût français, faire sienne cette idée de l'impossibilité de prendre parti pour un genre précis de comédie, entériner le souhait, de la part des bons esprits de Paris, d'une sorte de mélange des comédies d'intrigue et de caractère. En réalité, sa proposition d'une comédie délivrée des règles d'Aristote découle de l'aveu de la faiblesse de son talent, de sa difficulté à écrire une bonne comédie, une comédie régulière. Cette stratégie poétique lui permet de légitimer son ambition de composer des pièces qui soient à mi-chemin entre la comédie écrite et le canevas, comme l'est *Le Libéral malgré lui*<sup>17</sup>. Mais dans le système culturel, une proposition a une valeur générale, qui dépasse l'intérêt d'une personne spécifique, et cette prise de position de Riccoboni demeure importante pour la communauté théâtrale.

Dans son exposé, Riccoboni limite d'abord à sa propre expérience le discours sur l'impossibilité d'observer les trois unités, puis il montre que les Français ont été les premiers à avoir critiqué la *Poétique* d'Aristote : « Les trois unités qui gênent les meilleurs esprits dans les ouvrages de théâtre, rendraient languissante l'action d'une pièce de la comédie italienne, s'il fallait qu'elle se passât toujours dans le même endroit, et pendant le temps marqué par le règles<sup>18</sup>. »

En abordant cette question très discutée à l'époque, il souligne que les meilleurs esprits français avaient bouleversé les dogmes philosophiques d'Aristote, et propose de faire la même chose dans la poétique. Mais il affirme que seul un grand homme pourra « délivrer les poètes tragiques et comiques de l'esclavage [des] règles » et qu'il suffit à l'acteur qui doit jouer une pièce de comprendre si l'action met en scène des

15 Ead., « Le Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière di Riccoboni: il comico prima di Goldoni », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 89-99.

16 « Préface », p. 23.

17 « Cependant je demanderai permission aux plus habiles de faire des comédies qui ne soient pas sujettes à toute la sévérité des règles; et je présenterai aux esprits plus difficiles, ou moins instruits, que les personnages masqués que l'on a introduits dans la comédie italienne, ne permettent pas de s'assujettir à ces règles. » (*Ibid.*, p. 27.)

18 *Ibid.*

hommes vertueux ou méchants, et de respecter la vraisemblance. Le grand Corneille, ajoute Riccoboni, « n'a pas été si servilement attaché à ces règles », comme lui-même l'avait écrit dans les différentes préfaces à ses œuvres. Il s'était absolument opposé à tous dans sa façon de lire et de commenter Aristote, lorsqu'il avait répondu aux critiques adressées au *Cid*<sup>19</sup>. Quant à l'immortel Racine, l'auteur tragique que Riccoboni aime le plus parce que ses tragédies ne blessent pas la morale, lui aussi s'était « dispensé d'un servile attachement à ces règles dans la tragédie d'Esther<sup>20</sup> ».

Si les plus grands auteurs, comme Corneille et Racine, ont ainsi osé s'affranchir des règles, on peut en conclure qu'elles ne sont pas un tabou, et qu'il faut chercher un système plus sensé sur lequel s'appuyer pour juger de la valeur d'une pièce. Selon Riccoboni, les normes qui doivent présider à l'élaboration de ce nouveau système sont deux : la vraisemblance et l'imitation de la nature. En affirmant cela, il s'appuie sur son identité de comédien, qui lui donne plus d'expérience qu'à d'autres, bien que son autorité soit moins reconnue que celle des hommes de lettres. Comédien de profession, il peut recourir à sa « longue pratique » et à son « étude particulière »<sup>21</sup> pour exprimer librement son sentiment : « C'est pour cela que j'ai établi pour maxime, que le bon sens et l'étude de la nature sont le grand art que doivent étudier ceux qui s'engagent sur cette mer<sup>22</sup>. »

Dans ce passage un peu ambigu, où les personnalités de l'auteur et de l'acteur semblent se superposer, Riccoboni établit les deux règles fondamentales de l'écriture théâtrale. Cette écriture naît de la pratique et se réfère également à l'étude de la nature, selon la définition classique de l'art de son époque. C'est dans cette opposition entre la règle des trois unités et une poétique libérée de cette règle, mais qui veut toutefois rester dans la tradition, que réside l'originalité du parcours de Riccoboni. Afin de se donner la possibilité d'écrire une comédie non régulière, mais qui respecte les bonnes mœurs et plaise aux spectateurs d'un théâtre mercenaire et professionnel, Riccoboni n'hésite pas à se délivrer, et à délivrer la comédie, de la soumission à l'impératif des règles. Il formule, ce faisant, un discours nouveau, le discours de l'avenir.

Dans la « Préface », le comédien occupe déjà une place importante dans le succès d'une pièce : de sa santé, de son humeur, de sa disposition d'esprit et de corps, dépendent la réussite ou l'échec de celle-ci. On reconnaît déjà au comédien son autonomie par

19 Une lecture très originale à propos de l'« *artificiosa concentrazione* » du temps dans *Le Cid* est celle de Piermario Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venise, Marsilio, 2007, p. 207-214.

20 « Préface », p. 29 et 31.

21 *Ibid.*, p. 31.

22 *Ibid.*, p. 33.

rapport au texte écrit<sup>23</sup>. Il s'agit, selon la perspicace lecture de Sarah Di Bella, d'une idée révolutionnaire développée dans le poème *Dell'arte rappresentativa* paru en 1728<sup>24</sup>.

Riccoboni ne parviendra en revanche jamais à donner une définition théorique de la comédie jouée à l'impromptu. Sur le point de traiter de ce sujet dans sa « Préface », son propos change subitement de direction et se met à discourir des comédies et des tragédies. Le *Discorso della commedia all'improvviso*, dont la rédaction a été plusieurs fois interrompue, est resté pour sa part à l'état manuscrit, peut-être parce que Riccoboni préfère analyser les genres littéraires ou écrits ; dans *Dell'arte rappresentativa* enfin, il s'intéresse exclusivement à l'acteur jouant dans les comédies et tragédies de la tradition littéraire.

Cette difficulté à intégrer la *commedia dell'arte* dans le système culturel de son temps est déjà évidente dans la *Préface*, où il écrit :

112

Je crains de m'être trop écarté de mon sujet, puisqu'en parlant de règles poétiques, j'oublie que la comédie italienne n'a pas besoin de tant de précautions, ne voulant et ne pouvant être regardée comme une exacte imitation de la nature ; mais cherchant seulement à ne pas paraître tout à fait monstrueuse malgré ses défauts<sup>25</sup>.

Le rêve du comédien-auteur était et demeura de réussir à écrire ses canevas et à les faire imprimer, avec l'espoir de les voir jouer devant les hommes de lettres italiens... Riccoboni habitait à Paris depuis sept mois lors de la rédaction de la *Préface*, et son regard se tournait encore vers ces amateurs des académies dont il s'était émancipé à la Comédie-Italienne : « Comédies, que j'espérais faire imprimer quelque jour, lorsque j'aurais eu le temps d'en étendre le dialogue, et de les mettre tout à fait en état d'être jouées par les académies qui eussent voulu les réciter<sup>26</sup>. »

Un astérisque précisait qu'« on donne ce nom en Italie »...

---

23 « On le trouvera [le sujet de ces comédies] étendu avec soin, avec l'exposition des motifs particuliers de chaque scène que l'acteur manie à sa façon sur le théâtre suivant sa capacité plus ou moins grande. » (*Ibid.*, p. 35.)

24 Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*, p. 94.

25 « Préface », p. 33.

26 *Ibid.*, p. 37.



# THÉÂTRE ET MÉTATHÉÂTRE DANS LES PREMIÈRES COMÉDIES POUR LA COMÉDIE-ITALIENNE DE MARIVAUX

Christophe Martin

CELLF, UMR 8599, Sorbonne Université

Sil'on met à part *Le Père prudent et équitable*, comédie en un acte destinée à un théâtre de société en province et publiée en 1712, Marivaux fait représenter ses trois premières pièces en 1720. *La Mort d'Annibal*, tragédie à sujet romain à la manière de Corneille écrite en 1718 ou 1719, est reçue le 5 août 1719 par les Comédiens-Français mais jouée seulement en décembre 1720. Elle tombe après trois représentations. Marivaux confie *L'Amour et la Vérité*, comédie allégorique en trois actes (dont ne subsistent qu'un dialogue et un *divertissement* à mettre en musique) aux Comédiens-Italiens : elle tombe à la première représentation, le 3 mars 1720. En octobre 1720, Marivaux revient toutefois vers les Comédiens-Italiens et leur confie une petite comédie en un acte, *Arlequin poli par l'amour*, qui rencontre un succès au moins encourageant comme l'atteste la reprise de la pièce dès août 1721. Renonçant à la scène de la Comédie-Française pour plusieurs années, c'est avec un répertoire et des personnages *italiens* que Marivaux accède à la notoriété et qu'il invente une *manière* singulière, qui à l'évidence doit beaucoup au nouveau style *italien*<sup>1</sup>.

On a dès longtemps montré, en effet, que le théâtre de Marivaux avait puisé dans le répertoire de la Comédie-Italienne une part essentielle de ses traits spécifiques<sup>2</sup>. On peut retenir trois caractéristiques qui excèdent largement la question des sources. Sur le plan des sujets, d'abord, la *commedia all'improvviso* a fourni à Marivaux de multiples

1 Voir, à ce sujet, Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris/Neuchâtel, Librairie théâtrale/la Baconnière, 1950, p. 214-275, et la synthèse que propose François Moureau, « Marivaux et le jeu italien », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 15-32.

2 Outre les études déjà mentionnées, voir notamment Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Léléo*, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945; Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955; Françoise Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Champion, 1996; ead., *Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, PUR, 2009; Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011.

canevas propres à mettre au premier plan l'expression et l'analyse du sentiment amoureux. La Comédie-Italienne offrait, en effet, plusieurs configurations topiques que Marivaux s'est évidemment appropriées : scènes de *dépit amoureux* (canevas typique de la *commedia dell'arte* mettant en scène l'irruption d'une dispute entre deux amoureux victimes d'un malentendu et finissant par se réconcilier) ; contrastes plaisants entre la grossièreté des valets et le raffinement maniéré des *innamorati* se plaisant à évoquer leurs sentiments en termes abstraits et quasi métaphysiques ; déguisements ou dissimulations de l'identité sociale (maître travesti en domestique, échange de position entre maître et valet...) ou sexuelle (jeune femme se déguisant en homme) ; dispositifs utopiques et dramaturgies carnavalesques du monde à l'envers entraînant, par le biais d'un naufrage, le renversement des usages traditionnels, etc.

114 Du point de vue de l'espace dramaturgique et de la scène, le décor de l'Hôtel de Bourgogne pouvait offrir, en outre, un cadre dépouillé à l'extrême, seulement orné de quelques toiles peintes disposées frontalement. De quoi servir une dramaturgie abstraite et quasi expérimentale : s'appuyant sur les procédés volontiers schématiques et épurés de la Comédie-Italienne, Marivaux place ses personnages dans des situations dont l'artifice est notoire, et les fait réagir à un changement de cadre qui brise leurs habitudes, les plonge dans un monde nouveau qui provoque un bouleversement où ils vont se révéler à eux-mêmes. Le jeu des acteurs de la Comédie-Italienne offrait enfin un modèle diamétralement opposé à la diction et à la gestuelle très codifiées du jeu français. La pratique italienne, fondée sur l'alliance subtile de la parole et du geste, offrait l'exemple d'un jeu *naturel*, valorisant tout à la fois l'expressivité langagière et faciale (chez les *innamorati*) et la virtuosité corporelle (chez les *zanni*).

Si c'est ce *naturel* du jeu italien qui a été le plus souvent évoqué pour expliquer le choix très raisonné de Marivaux de travailler pour la Comédie-Italienne, c'est, à l'inverse, sur l'importance de l'artifice et de la théâtralité que l'on voudrait insister ici. À l'évidence, la *commedia all'improvviso* qui peut interrompre la fiction par des signes ou des discours en direction de la salle, est un théâtre qui exalte la tension entre le naturel et l'artifice. Cette possibilité d'un jeu sans trompe-l'œil, d'un art indifférent à toute illusion mimétique n'offre pas seulement à la comédie marivaudienne un cadre idéal à l'analyse clinique du sentiment amoureux. Elle est surtout l'élément déterminant qui permet le développement d'une pensée du théâtre à l'œuvre. Au-delà donc des traits caractéristiques mentionnés ci-dessus (les situations conventionnelles, l'abstraction du système dramatique et du décor, le *naturel* du jeu), une part essentielle de l'héritage de la *commedia dell'arte* dans la dramaturgie marivaudienne se joue peut-être ailleurs, dans un phénomène plus subtil et complexe, que la notion de métathéâtralité peut aider à cerner pour peu qu'on ne la limite pas au procédé du théâtre dans le théâtre et qu'on

l'élargisse au phénomène bien plus vaste de « la pénétration du théâtre par le théâtre<sup>3</sup> ». Autrement dit, à tout ce qui relève d'une théâtralité essentiellement réflexive, par laquelle le théâtre se dédouble, se décentre, voire se démultiplie : démultiplication des sujets, scènes, acteurs, auteurs, gens de théâtre ou spectateurs, qui procède elle-même de pratiques telles que la parodie (de pièces, de genres ou de spectacles), le déguisement et le masque, le jeu de rôle, l'invention d'intrigues et de stratagèmes divers<sup>4</sup>...

Or, l'une des particularités de la dramaturgie de la Comédie-Italienne est de multiplier, au sein de la fiction, des procédés de mise en scène et de dédoublement de la théâtralité. Certes, si l'on excepte le scénario de *commedia dell'arte* intitulé *La commedia in commedia*, que l'on retrouve en particulier dans *Le due commedie in commedia* (1623) du célèbre directeur de troupe et auteur Giovan Battista Andreini, on relève peu de pièces, parmi les canevas italiens publiés au XVII<sup>e</sup> siècle, enchâssant un ou plusieurs spectacles considérés comme tels par les personnages de la comédie. Il est toutefois hautement probable que les Comédiens-Italiens ont « joué un rôle déterminant dans la diffusion de certaines formes du procédé » du théâtre dans le théâtre<sup>5</sup>. Quant au phénomène plus large qu'englobe la notion de métathéâtralité, il constitue, à n'en pas douter, l'un des traits essentiels de la dramaturgie de la *commedia dell'arte*<sup>6</sup>. Dans le répertoire de la première troupe des Comédiens-Italiens du roi,

3 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle* [1981], Genève, Droz, 1996, préface, p. xi.

4 Depuis l'ouvrage pionnier de Lionel Abel (*Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963), les travaux sur le métathéâtre se sont multipliés, notamment au cours de la dernière décennie. Voir en particulier Gerhard Fischer et Bernhard Greiner (dir.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam, Rodopi, 2007; Juan Carlos Garrot Zambrana (dir.), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie* [actes de la journée d'études au CESR de Tours, 17 octobre 2008], 2010, en ligne : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>; Mary Ann Frese Witt, *Metatheater and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2012; Stefanie Schmitz, *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015; Céline Frigau Manning (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Un colloque sur « Le métathéâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle », organisé par Pierre Frantz, Sophie Marchand et Thomas Wynn, s'est tenu à la Sorbonne en novembre 2011.

5 C'est l'hypothèse que défend Georges Forestier dans la préface à la réédition de son étude, vite devenue un classique (*Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. xi).

6 Voir à ce sujet Mariagabriella Cambiaghi, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e novecento*, Milano, CUEM, 2008, p. 25-50, et Heike Klees, *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662-1729). Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

comme dans celui des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, puis de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne (à partir de 1716), la pénétration du théâtre par le théâtre se déploie à travers toute la gamme possible des déguisements physiques et moraux, ainsi que des jeux de rôle les plus divers qui permettent de créer de véritables fictions à l'intérieur de la fiction.

La célèbre *scène de la toilette* du *Banqueroutier* de Fatouville (1687) peut en offrir l'emblème, Colombine se plaisant à revêtir l'habit d'un cavalier pressant et séducteur pour convaincre Isabelle, sa maîtresse (pourtant parfaitement informée de cette fiction) qu'elle est bien loin d'être aussi rétive au mariage qu'elle le prétend. De fait, Isabelle est prise au jeu et découvre que son cœur est prêt à aimer (on discernerait sans mal des échos de cette scène aussi bien dans la première scène du *Jeu de l'amour et du hasard* que dans certaines scènes de *La Fausse Suivante* ou du *Triomphe de l'amour*). Contribue aussi à cette métathéâtralité envahissante le jeu de distance créé par des prologues dont la fonction est d'introduire sur scène un personnage qui fait partie d'une fiction en somme intercalée entre le monde du spectateur et celui de la comédie. Ainsi du prologue du *Divorce* de Regnard (1688) dans lequel Arlequin s'adresse aux auditeurs pour leur annoncer plaisamment que les comédiens étant malades, ils doivent se diriger vers la sortie pour être remboursés. Mais c'est surtout la pratique généralisée de la parodie qui constitue l'un des aspects les plus marquants de la métathéâtralité *italienne*. Sur la scène de la Comédie-Italienne comme sur celles des théâtres de la Foire, se multiplient, on le sait, les travestissements burlesques de tragédies représentées à la Comédie-Française et plus encore d'opéras représentés à l'Académie royale de musique de Paris<sup>7</sup>. Cette intrusion du théâtre *sur* le théâtre par le biais de la parodie peut d'ailleurs prendre la forme caractéristique du théâtre *dans* le théâtre, comme le montre exemplairement l'insertion dans l'*Arlequin Protée* de Fatouville – 1683 – d'une parodie en six scènes de *Bérénice* intitulée *Gli amori di Titus empereur romain*.

À n'en pas douter, ces parodies de spectacles représentés à l'Opéra et à la Comédie-Française durent retenir toute l'attention du *moderne* Marivaux, auteur d'un *Télémaque travesti* (longue et savoureuse parodie du *Télémaque* de Fénelon rédigée en 1714-1715 mais publiée seulement en 1736), puis d'un *Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques* (1717), épopée burlesque en douze chants d'après l'*Iliade* s'inscrivant dans le contexte de la seconde phase de la querelle des Anciens et des Modernes. Au reste, le frontispice

7 Voir dans ce volume l'article d'Isabelle Ligier-Degauque, p. 149, celui de Judith le Blanc, p. 129 et celui de Pauline Beaucé, p. 163. Sur les parodies d'opéras, voir Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, et Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.

de cette *Iliade* nouvelle, dessiné et gravé par Dubarcelle, ne figure-t-il pas, à l'arrière-plan, des tréteaux sur lesquels on peut discerner deux personnages caractéristiques de la *commedia dell'arte*, Pierrot et Mezzetin, dans leurs costumes burlesques du berger Pâris et de Mercure<sup>8</sup> ?

Loin de se tarir avec l'arrivée de la nouvelle troupe, en 1716, la veine parodique de la Comédie-Italienne est d'une vitalité particulièrement remarquable au moment où Marivaux entre dans la carrière théâtrale, alimentée, à partir de 1718, par la querelle entre les théâtres parisiens, conduisant à la suppression (qui durera jusqu'en 1721) des spectacles forains. La fiction métathéâtrale est alors une arme privilégiée de l'affrontement entre les scènes officielles et les théâtres forains, comme en témoignent en particulier des pièces telles que *La Querelle des théâtres* (de Lesage et La Font), *Les Funérailles de la Foire* (de Lesage et d'Orneval) ou encore *La Désolation des deux Comédies* jouée à la Comédie-Italienne à l'automne 1718<sup>9</sup>. Le paradoxe, à cet égard, est que Marivaux se soit tenu à l'écart de toute forme explicite de parodie dans son théâtre. Mais tout se passe en réalité comme si, loin d'abandonner purement et simplement cette veine parodique, Marivaux l'intégrait sur un mode en somme mineur, ne désignant certes aux spectateurs aucun hypotexte particulier mais parsemant sa comédie d'une série de signes pouvant d'autant mieux attirer leur attention qu'ils sont rompus à cette métathéâtralité.

C'est ainsi que dans *Arlequin poli par l'amour*, les *lazzis* peuvent apparaître non seulement comme des traits comiques hérités de la tradition italienne mais comme les moyens de figurer l'accès d'Arlequin à un registre plus raffiné, le polissage du *zanni* grossier pouvant être lu comme une métaphore de l'acclimatation de la *commedia dell'arte* aux usages supposés plus policés de la culture française moderne. L'année suivante, dans *La Surprise de l'amour* (1721), Marivaux se plaît à jouer sur la double entente pour exprimer de manière plaisante, dans la dernière réplique de l'acte II, le phénomène d'acculturation de la troupe de Riccoboni à la scène parisienne, Colombine déclarant ironiquement : « Oh, notre amour se fait grand ! *Il parlera bientôt bon français* <sup>10</sup>. » Dans *Arlequin poli par l'amour*, on songera en particulier au

8 Dans le prologue de *Arlequin Protée* de Fatouville, Mezzetin est déguisé en Mercure et Pierrot en Jupiter monté sur un dindon.

9 Voir sur ces pièces l'article de Judith le Blanc dans ce volume, p. 129.

10 Pierre de Marivaux, *La Surprise de l'amour*, acte II, scène 8, dans *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 174 (référence abrégée *Théâtre complet* dans les notes suivantes de cet article). Je souligne.

fameux lazzi de la scène 5 qui donne sa pleine illustration au titre de la comédie<sup>11</sup>. Tout en manifestant les liens étroits avec la tradition italienne, les lazzi sont ici intégrés à l'histoire qui se déroule sous les yeux du spectateur. Marivaux « en fait l'expression d'une découverte de l'amour et d'un accès à la complexité du langage indirect et de la ruse (tel est le sens de son "polissage")<sup>12</sup> ». Ce faisant, il introduit une autre dimension métathéâtrale essentielle. Il se trouve, en effet, que cette question de l'accès à la parole est au cœur de l'histoire du théâtre de la Foire auquel Marivaux emprunte, dans une large mesure, son Arlequin et la féerie de sa pièce : des années durant, les théâtres officiels se sont appliqués à faire taire les Forains, à les interdire de parole, les contraignant à réinventer un autre langage, celui des gestes, des écriteaux descendant des cintres, pour la plus grande joie du public et la colère des commissaires chargés de faire appliquer la loi. Tout se passe donc comme si Marivaux affirmait, de manière à la fois cryptée et particulièrement éloquente, l'idée d'une continuité entre la Comédie-Italienne et les spectacles de la Foire, alors frappés d'interdit. Que l'accès à la parole soit le moment d'une fronde n'est en tout cas pas indifférent à la petite pièce de Marivaux, qui exhibe tous les risques d'une prise de parole, mais en décrit aussi l'avènement heureux.

118

Ces effets de sens étaient sans doute d'autant mieux perceptibles que la pièce multiplie, par ailleurs, les références implicites à des situations ou des énoncés topiques de la tragédie et de l'opéra, genres *nobles* dont les deux autres théâtres officiels de la scène parisienne avaient alors le monopole. En la figure de la fée se condense, en effet, le souvenir de très nombreuses figures mythologiques ou tragiques représentées sur les scènes de la Comédie-Française ou de l'Académie royale de musique dans des œuvres fameuses et encore souvent reprises dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle : Psyché découvrant l'Amour endormi (*Psyché*, opéra de Thomas Corneille et Lully, 1678)<sup>13</sup> ; Armide retenant Renaud prisonnier, lequel, malgré ses sortilèges et ses enchantements, demeure longtemps indifférent à son amour (*Armide*, opéra de Quinault et Lully, 1686)<sup>14</sup> ; Cybèle surprenant le dialogue amoureux d'Atys et Sangaride (*Atys*, opéra de Quinault et Lully, 1676)<sup>15</sup> ; Roxane, sultane toute puissante en l'absence du monarque légitime, persécutant Bajazet, dont elle s'est passionnément éprise, ainsi que son

11 « Arlequin entre en jouant au volant ; il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia ; là, en jouant, il laisse tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia. Il demeure étonné et courbé ; petit à petit et par secousses, il se redresse le corps. Quand il s'est entièrement redressé, il la regarde » (*Arlequin poli par l'amour*, dans *ibid.*, p. 119).

12 Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013, p. 47.

13 *Arlequin poli par l'amour*, scène 1.

14 *Ibid.*, scène 3.

15 *Ibid.*, scène 12.

amante Atalide (*Bajazet*, 1672)<sup>16</sup>; Néron contraignant Junie à mentir à Britannicus (*Britannicus*, 1669, II, 3); Médée dominant les *esprits* et imposant à *Æglé* de paraître froide et insensible à Thésée (*Thésée*, opéra de Quinault et Lully, 1676)<sup>17</sup>; etc.

Le discours de la fée est ainsi littéralement saturé d'énoncés faisant écho à des airs d'opéra fameux ou à de grandes tirades raciniennes<sup>18</sup>. Ce qu'incarne la fée, c'est de toute évidence le registre noble de la *grande* passion telle qu'elle est représentée sur la scène de la Comédie-Française ou celle de l'Académie royale de musique. Loin de décourager la fée, en effet, l'inertie d'Arlequin induit chez elle une passion en bonne et due forme qui s'autorise les moyens les plus violents, depuis le chantage jusqu'aux menaces de mort, actions caractéristiques de la scène tragique. Se trouve dès lors développée une critique implicite de la conception classique de la passion, qui touche à la parodie du registre de la tragédie et de la tragédie lyrique. Détenant un pouvoir absolu sur un jeune homme innocent et sur sa rivale, la fée se retrouve dans la position topique des héroïnes tragiques. L'assimilation de la fée à une sorte de variation plaisante sur la figure de Melpomène peut s'imposer avec d'autant plus de force que Marivaux semble faire écho aux analyses presque exactement contemporaines de l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), qui font de la puissance sociale la condition de possibilité du déclenchement des passions violentes propres à susciter l'intensité du plaisir tragique<sup>19</sup>. C'est bien à la fois l'exercice d'un pouvoir despotique et le bon

- 16 La référence implicite à la tragédie de Racine semble omniprésente tant les deux intrigues sont analogues (il n'est pas jusqu'aux lutins qui ne jouent un rôle comparable à celui des muets du sérail). L'allusion devient presque explicite à la scène 14: « Si tu ne te montres tel que tu es, tu vas me voir poignarder l'indigne objet de ton choix. » (*Arlequin poli par l'amour*, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 102; voir *Bajazet*, V, 4: « Dans les mains des muets viens la voir expirer. »)
- 17 *Arlequin poli par l'amour*, scènes 17 et 18. Dans la scène 21, Arlequin appelle la fée « madame la sorcière » (*Théâtre complet*, t. I, p. 135). L'allusion à *Thésée* et à *Britannicus* a été parfaitement perçue par l'auteur du compte-rendu de l'édition originale de la pièce, paru dans *Le Mercure* en 1723: « Quoique la situation de cette scène soit très usée, elle ne laisse pas de produire un grand intérêt. Nous l'éprouvons tous les jours dans *Britannicus*, dans *Thésée*, opéra, et dans beaucoup d'autres pièces. » (*Le Mercure*, novembre 1723, p. 937.)
- 18 « Que je suis malheureuse! Une autre lui entendra dire ce *je vous aime* que j'ai tant désiré » (*Arlequin poli par l'amour*, scène 8, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 97). Voir *Phèdre* (IV, 5): « Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi! [...] / Une autre cependant a fléchi son audace. »
- 19 « Nous ne reconnaissons pas nos amis dans les personnages du poète tragique, mais leurs passions sont plus impétueuses; et *comme les lois ne sont pour ces passions qu'un frein très faible*, elles ont bien d'autres suites que les passions des personnages du poète comique. Ainsi la terreur et la pitié, que la peinture des événements tragiques excite dans notre âme, nous occupent plus que le rire et le mépris que les incidents des



plaisir d'un souverain pouvant ignorer impunément toute loi morale afin de donner libre essor à sa passion qu'incarne la fée. Or, l'intrigue d'*Arlequin poli par l'amour* représente précisément la ruine de ce modèle, la grande dame, nouvelle Melpomène, étant réduite à l'impuissance et au silence dès lors qu'Arlequin est parvenu, par la ruse, à dérober sa baguette. De quoi lire la comédie comme une forme d'intervention masquée de Marivaux dans la querelle des théâtres, tant la fable semble ironiquement célébrer la *chute* (au sens proprement théâtral du terme) de celle qui incarne tout à la fois la voix de l'opéra et celle de la tragédie. Ainsi se renversent les grandeurs établies, semble dire la comédie. On n'a peut-être jamais figuré de façon plus éloquente la subversion d'une hiérarchie des genres et des spectacles<sup>20</sup>.

120

Une telle lecture pouvait d'autant mieux s'imposer à l'esprit des spectateurs que la métathéâtralité prend aussi la forme (qui restera exceptionnelle chez Marivaux) d'une authentique représentation en abyme d'une scène de théâtre dans le théâtre. Dès la scène 3 en effet, la fée propose à l'intention d'Arlequin un *divertissement*, véritable spectacle dans le spectacle, avec danses et musique, comportant une allusion parodique à l'*Atys* de Lully<sup>21</sup>. Mais si Marivaux semble déléguer ses pouvoirs dramaturgiques à la fée, c'est pour mieux orchestrer en sous-main l'échec du divertissement qu'elle conçoit, l'inaptitude de ce spectacle en abyme à éveiller un quelconque intérêt chez Arlequin et le dépit que cet échec suscite chez la fée, pouvant faire écho à plusieurs pièces métathéâtrales représentées au moment de la querelle des théâtres, en 1718<sup>22</sup>. C'est, on le sait, à Silvia (dont Marivaux ne tardera pas à faire l'emblème de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne) qu'il revient de réussir, dès la scène v, là où la fée a lamentablement échoué. Mais en réalité, il ne lui appartient pas plus qu'à Arlequin de détrôner la fée de son rôle de meneuse de jeu. C'est en effet à Trivelin que Marivaux a réservé ce privilège. Si l'emploi de valet rusé et ingénieux faisait certes bien partie du

---

comédies excitent en nous. » (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], éd. Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, partie I, section VII, p. 21.)

20 L'échec d'*Annibal*, quelques semaines plus tard, put conforter Marivaux dans son choix de se détourner de ce genre, voire, pour quelques années, du théâtre qui en avait le monopole. Encore faut-il ne pas s'y tromper : la parodie, *a fortiori* sous une forme aussi implicite, peut aussi être une manière d'hommage et si *Annibal* est la seule tragédie de Marivaux, elle n'est sans doute pas dépourvue de toute postérité dans sa dramaturgie, ses comédies recueillant en grande partie le champ d'une investigation du sentiment et de la psyché qui semblait jusqu'alors réservé au registre tragique. Voir Stéphane Kerber, *Anatomie de l'action dans le théâtre de Marivaux*, Paris, Champion, 2017.

21 « Quel bonheur pour moi, quand j'y pense, (*Elle montre le chanteur.*) / Qu'Atys en sache plus que vous ! » (*Arlequin poli par l'amour*, scène 3, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 91.)

22 Voir en particulier *La Désolation des deux Comédies* évoquée plus haut.



type traditionnel de Trivelin, Marivaux fait ici du premier *zanni* un valet qui n'hésite pas à trahir sa maîtresse sans autre motivation qu'un pur désir de justice<sup>23</sup>. Trivelin devient non seulement le pivot de l'action mais l'agent d'une révolution indissociablement politique et dramaturgique. Dès ce moment, c'est lui qui remplit, en effet, la fonction de *concertatore*, cumulant les pouvoirs d'organiser l'intrigue, distribuer les rôles et diriger les actions des autres personnages<sup>24</sup>.

Or, même si cette fonction reste ici relativement peu développée, tel est bien sans doute l'héritage à la fois le plus essentiel et le plus complexe de la *commedia dell'arte* dans la dramaturgie marivaudienne. L'architecture secrète des comédies de Marivaux repose, on le sait au moins depuis Jean Rousset, sur une métathéatralité fonctionnant selon un *double registre* : d'un côté des *acteurs* aveugles et épris sans le savoir, de l'autre des personnages témoins, « délégués indirects du dramaturge dans la pièce » qui « détiennent quelques-uns des pouvoirs » de l'auteur : « l'intelligence des mobiles secrets, la double vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action et à régir la mise en scène des stratagèmes et comédies insérés dans la comédie »<sup>25</sup>. Cette fonction semble bien procéder d'une caractéristique de la Comédie-Italienne, ce qui la distingue profondément de la Comédie-Française : la présence d'un *concertatore* qui assure l'unité de la troupe, ce dernier ayant pour fonction de distribuer les rôles, fixer les entrées et les sorties, régler les désaccords entre les membres<sup>26</sup>. Or, tout se passe comme si, par un

23 Comme l'a souligné Françoise Rubellin, Marivaux s'est probablement inspiré de *La Mélusine* de Fuzelier représentée en décembre 1719 : Trivelin, confident de la fée, qui s'est éprise du marquis de Sainte-Fleur (amant de Silvie), finit par se saisir de sa baguette et la métamorphose en serpent pour assurer l'alliance des amants (voir Françoise Rubellin, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006, p. 162).

24 « Il faut qu'Arlequin paraisse mécontent de vous, Silvia ; et que, de votre côté, vous feigniez de le quitter en le raillant. Je vais chercher la fée qui m'attend, à qui je dirai que vous vous êtes parfaitement acquittée de ce qu'elle vous avait ordonné ; elle sera témoin de votre retraite. Pour vous, Arlequin, quand Silvia sera sortie, vous resterez avec la fée » (*Arlequin poli par l'amour*, scène 18, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 106). Il était d'autant plus tentant d'attribuer ce rôle de maître d'intrigue à Trivelin que Pierre-François Biancolelli, qui l'incarne depuis octobre 1717, avait déjà lui-même écrit 37 pièces (voir Françoise Rubellin, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux », art. cit.).

25 Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, chap. « Marivaux ou la structure du double registre », p. 54.

26 Un article du règlement du régent précisait au sujet de Luigi Riccoboni : « Il distribuera à son plaisir les rôles aux acteurs selon leur habileté, sans qu'il ait personne qui puisse lui contredire, seule et nécessaire autorité qui est réservée au chef de la troupe » (cité dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, t. II, p. 236). Sur cet aspect, voir aussi

remarquable phénomène de métalepse, Marivaux avait très tôt intégré cette fonction de meneur de jeu à sa propre dramaturgie en introduisant dans chacune de ses fictions un actant de la comédie ayant le pouvoir d'organiser l'intrigue, de distribuer les rôles, voire de diriger les actions et les sentiments des autres personnages.

Certes, la tradition de la *commedia dell'arte* offrait déjà « nombre de versions fortes de cet acteur hégémonique, doté des pouvoirs intellectuels de connaissance et d'invention<sup>27</sup> ». Dans le recueil de Gherardi, ce rôle de meneur de jeu était souvent assuré par Colombine ou Arlequin. Mais il ne suffit pas de la présence d'un valet rusé et intrigant au centre d'une pièce pour qu'on puisse parler d'un phénomène de délégation dramaturgique tel qu'il se développe dès les premières comédies italiennes de Marivaux. Ce dernier introduit, en effet, un renouvellement remarquable de la *fonction Scapin* (pour reprendre la formule de Jean Rousset<sup>28</sup>) : alors que, dans la comédie italienne, aucun personnage ne tombait amoureux en cours de spectacle, Marivaux détourne peu à peu la fonction de meneur de jeu en transformant la ruse défensive du valet traditionnel en une action dramaturgique créatrice de l'objet même qui est offert en spectacle, le *concertatore* ayant chez Marivaux le rôle, non pas de préserver l'amour des jeunes gens d'une menace extérieure, mais de produire le sentiment amoureux, ou du moins d'en faciliter l'aveu.

Dès 1722, dans *La Surprise de l'amour*, cette fonction de dramaturgie interne s'épanouit dans les figures du baron et surtout de Colombine. Dans cette comédie, Marivaux a certes confié à Flaminia un rôle inattendu de seconde amoureuse, renversement d'autant plus spectaculaire que, dans la structure de la dramaturgie traditionnelle italienne, Colombine est une servante<sup>29</sup>. Mais tout se passe comme

---

Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, n. 4, p. 35 ; voir enfin l'article de Piermario Vescovo dans ce volume, p. 385.

27 Jean Rousset, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. 41, n° 2, 1988, p. 121.

28 Non sans paradoxe, Marivaux n'a d'ailleurs pas eu recours à l'emploi du *Scapin*, *intrigant* qui existait pourtant dans la troupe italienne de 1716 (l'emploi était tenu par Giovanni Bissoni, de Bologne). Si l'auteur n'a pas exploité cette figure, c'est dans doute qu'en France, elle portait tout le poids de l'héritage moliéresque, auquel visiblement Marivaux n'a eu de cesse de se soustraire.

29 Il s'agit certes d'un mécanisme qui a investi le masque d'Arlequin, lequel dans plusieurs canevas franco-italiens a déjà franchi la frontière entre l'emploi du valet et celui de l'amoureux. Mais si le personnage de Colombine se prête bien à conduire les intrigues, comme il a été évoqué, ce passage hiérarchique d'un emploi à l'autre marque un glissement dramaturgique ultérieur pour une Flaminia qui va céder de plus en plus les premiers rôles à Silvia. Marivaux confie à Silvia le rôle de première amoureuse (la comtesse) alors que, dans la troupe de Lelio, elle avait par convention l'emploi de seconde amoureuse.

s'il avait compensé ce renversement dans la hiérarchie des emplois par l'attribution à la seconde amoureuse d'un rôle déterminant dans la conduite de l'intrigue. Certes, c'est au baron, cet *homme à pronostic*, que sont réservés une parole oraculaire et le pouvoir d'annoncer l'avenir (« Ah le beau duo ! Vous ne savez pas encore combien il est tendre », I, 8). Mais entre le baron et Colombine, la complicité objective est évidente, et dès la scène VII du premier acte elle se réjouit de la *comédie* que lui donnent involontairement sa maîtresse et Lélío<sup>30</sup>. Colombine ne se contente pas de s'arroger la maîtrise du dialogue par son maniement virtuose de l'ironie et du discours sentencieux, de la fausse confiance et du parler-vrai, de l'effronterie et de la séduction. Tout en ne dévoilant que le projet de guérir Arlequin de sa folie (II, 4), elle vise aussi manifestement à *convertir* Lélío et sa maîtresse. Moyen de servir son intérêt propre, comme elle l'indique à Arlequin pour l'inciter à lui venir en aide dans son entreprise. Mais l'énergie déployée par la suivante suggère un enjeu plus profond, comme s'il s'agissait, au fond, d'éviter une guerre des sexes aux conséquences potentiellement désastreuses<sup>31</sup>. Traquant les moindres signes d'un amour naissant entre Lélío et la comtesse, Colombine multiplie les stratagèmes pour les pousser à l'aveu. La stratégie qu'elle développe détermine l'unité des actes II et III. Le deuxième acte est consacré à un effort de persuasion : il s'agit pour l'essentiel de convaincre chacun des deux héros qu'il a rendu l'autre sensible. Dans le troisième acte (scènes 2 et 4), la suivante s'efforce au contraire d'ébranler cette certitude, prêchant le faux pour faire jaillir le vrai, afin d'éviter toute fixation sur une position trop gratifiante pour l'amour-propre. De ce dernier acte, Colombine est la grande ordonnatrice : elle prépare l'action (« Quand tu rendras la boîte à la comtesse, ne manque pas de lui dire pourquoi ton maître en

30 « LÉLIO. — [...] s'il n'y a que la comédie dont vous parlez qui puisse vous réjouir, en ma conscience, vous ne rirez de votre vie. COLOMBINE. — En ma conscience, vous me la donnez tous les deux, la comédie. » (*La Surprise de l'amour*, I, 7, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 201.) L'expression, on le sait, reviendra à maintes reprises dans le théâtre de Marivaux, au point de constituer l'une des formulations les plus frappantes de la métathéâtralité marivaudienne : « *Indeed, even when Marivaux does not use this term or its various synonyms, the concept is implicit in all his work for "se donner la comédie" contains the very essence of Marivaux's art* » (Philip Koch, « On Marivaux' Expression, "se donner la comédie" », *Romanic Review*, vol. 56, n° 1, 1965, p. 22).

31 « Le joli commerce ! On n'a qu'à vous en croire ; les hommes tireront à l'orient, les femmes à l'occident ; cela fera de belles productions, et nos petits-neveux auront bon air. » (*La Surprise de l'amour*, I, 7, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 201.) Pour une analyse plus détaillée du rôle de Colombine, ainsi que des zones d'ombre de son action, voir Christophe Martin, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, op. cit., p. 53-71.

garde le portrait », III, 1) ; organise les mouvements des personnages (« retire-toi et reviens dans un moment », III, 1 ; « Je vais chercher l'autre », III, 4) ; et donne même des directions de jeu (« Ah ! Vous voilà dans le ton : songez à dire toujours de même ; entendez-vous, monsieur de l'ermitage ? », III, 4). Bref, Colombine « n'oubl[ie] rien pour conduire [Lélio et la comtesse] à s'avouer qu'ils s'aiment » (III, 1), pas même les discours les plus équivoques ou les plus cruels.

124

Que la Colombine de *La Surprise* préfigure la Flaminia de *La Double Inconstance*, c'est ce dont témoigne assez l'analogie de leurs apartés pour évoquer l'attrait que le *petit* Arlequin exerce sur elles<sup>32</sup>. Dans la comédie de 1723, toutefois, la fonction proprement dramaturgique d'un personnage tenant fermement en main les ficelles de l'intrigue prend des proportions encore bien plus importantes. Le prince déléguant dès le début de la pièce ses pleins pouvoirs à Flaminia, celle-ci n'est pas seulement meneuse du jeu mais aussi en mesure d'en prédire le dénouement dès la scène 8 de l'acte I : « Silvia va vous donner son cœur, ensuite sa main ; je l'entends d'ici vous dire : "Je vous aime" ; je vois vos noces, elles se font ; Arlequin m'épouse, vous nous honorez de vos bienfaits ; et voilà qui est fini. » De fait, la fiction qu'invente Flaminia « fonctionne comme une *fiction théâtrale à l'intérieur de la scène*, comme théâtre dans le théâtre<sup>33</sup> ». Le rôle de Flaminia est d'autant plus remarquable (Jean Rousset l'a justement souligné) que le spectateur ne sait pas d'abord exactement où commence et où finit son pouvoir d'intervention sur ce qui se déroule sur la scène du théâtre :

Lisette *en dame de la cour* (fiction donc) a été chargée d'humilier l'amour-propre de Silvia, le prince *affecte d'être surpris* ; pour affecter la surprise, il faut l'avoir prévue ; son rôle, comme celui de Lisette, lui a été prescrit. Autre exemple en II, v : le *seigneur* introduit par Trivelin a de toute évidence une mission précise auprès d'Arlequin, éveiller sa jalousie en faisant état d'un mariage éventuel de Flaminia, – nouvelle fiction<sup>34</sup>.

Dans cet univers de comédie généralisée où, à partir du deuxième acte, tous les personnages, hormis Silvia et Arlequin, portent un masque, Flaminia, dramaturge virtuose, règne et commande.

32 « Tout en badinant, cependant, me voilà dans la fantaisie d'être aimée de ce petit corps-là. » (*La Surprise de l'amour*, II, 3, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 210.) « En vérité, je ne sais ; mais si ce petit homme venait à m'aimer, j'en profiterais de bon cœur » ; « En vérité, le prince a raison ; ces petites personnes-là font l'amour d'une manière qui ne permet pas de leur résister. » (*La Double Inconstance*, II, 5 et III, 8, *ibid.*, p. 283 et 312.)

33 Anne Ubersfeld, *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-IASPA, 1991, chap. « Marivaux. Le jeu des forces dans *La Double Inconstance* », p. 73.

34 Jean Rousset, « Une dramaturge dans la comédie », art. cit., p. 123.

Si *Le Prince travesti* (1724) relève plutôt d'une veine espagnole, *La Fausse Suivante*, représentée elle aussi en 1724, constitue une nouvelle étape dans le renouvellement et l'extension de la figure du *concertatore* à l'œuvre dans la dramaturgie marivaudienne. S'écartant davantage encore de la tradition italienne des valets et soubrettes maîtres en fourberies de toutes sortes, Marivaux attribue la fonction de meneur de jeu non plus à un(e) domestique, mais à une *demoiselle de Paris*, revêtant tour à tour le masque de faux chevalier et celui de fausse suivante. Au moyen de son travestissement, la jeune femme joue, en effet, un rôle de meneur de jeu et d'intrigues que revendique vainement Trivelin au début de la comédie<sup>35</sup>. Figure protéiforme se glissant dans tous les rôles, la fausse suivante sait changer de masque et s'adapter à tous les imprévus. Mais sa fonction la plus essentielle est bien celle de dramaturge dans la comédie, rôle qui se révèle en toute transparence juste avant la scène finale, lorsqu'elle prend soin de dicter à la comtesse son attitude et jusqu'à ses répliques (III, 6) :

Vous ne perdrez point [les dix mille écus du dédit] si vous faites ce que je vais vous dire. Lélio viendra certainement vous presser d'opter entre lui et moi, ne manquez pas de lui dire que vous consentez à l'épouser, je veux que vous le connaissiez à fond, laissez-moi vous conduire, et sauvons le dédit<sup>36</sup>.

Il n'est pas jusqu'à Lélio qui ne consente, lui aussi, à se faire dicter ses répliques par la jeune femme. À l'instigation de l'héroïne, qui le persuade que c'est le meilleur rôle qu'il puisse tenir pour parvenir à ses fins, Lélio accepte en effet, dans la dernière scène, de dire enfin la vérité à la comtesse, d'énoncer en toute transparence qu'il veut l'épouser même s'il ne l'aime plus, et qu'elle n'a le choix qu'entre lui donner sa main ou de l'argent. Forçant Lélio à mettre son langage en conformité avec sa posture cynique, la fausse suivante fait en sorte que la vérité perce enfin à travers le masque. En abusant ses interlocuteurs, elle procure au spectateur tous les plaisirs du faux-semblant, de la double entente et de l'ironie théâtrale tout en exposant en pleine lumière un univers de turpitudes, d'illusions et de mensonges.

Ce n'est pas ici le lieu de suivre les formes multiples que prendra la métathéâtralité dans les comédies ultérieures de Marivaux<sup>37</sup>. Mais il ne serait sans doute pas impossible

35 « Or, moi qui suis un habile homme, est-il naturel que je reste ici les bras croisés, ne ferai-je rien qui hâte le succès du projet de ma chère suivante ? » (*La Fausse Suivante*, II, 1, dans *Théâtre complet*, t. I, p. 430.)

36 *Ibid.*, p. 466.

37 Pour certains aspects de cette question, en particulier dans *L'île de la raison* et *Les Acteurs de bonne foi*, voir notamment Stefanie Schmitz, *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, op. cit., p. 34 et sq.

de discerner, depuis *Arlequin poli par l'amour*, une double évolution (fût-ce au risque d'un certain schématisme) : l'estompement d'une dimension parodique de plus en plus discrète (quoique sans doute jamais totalement effacée) et, inversement, le déploiement de dramaturgies internes de plus en plus saisissantes dans des comédies telles que *L'Île des esclaves*, *Le Triomphe de l'amour*, *Les Fausses Confidences*, *L'Épreuve*, *Les Acteurs de bonne foi*, ou encore *La Dispute*<sup>38</sup>. En esquisant ici la genèse de cette métathéâtralité marivaudienne, on a seulement voulu indiquer le rôle déterminant joué par la tradition de la dramaturgie italienne. Tout se passe comme si, grâce aux possibilités offertes par la Comédie-Italienne, Marivaux avait progressivement inventé un dispositif conduisant à redoubler la loi du discours théâtral, *discours sans sujet*, où « la fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable<sup>39</sup> », et de créer, par cette dramaturgie interne à la fiction, un *écran* supplémentaire permettant tout à la fois d'exalter les pouvoirs du théâtre et de faire entrevoir la vertigineuse théâtralité du monde de référence.

126

---

38 Sur le rôle de Dubois, voir notamment René Démoris, *Lectures de Les Fausses Confidences de Marivaux. L'être et le paraître*, Paris, Belin, 1987, p.39-45. Sur la dramaturgie interne dans *La Dispute*, voir Christophe Martin, « "Voir la nature en elle-même". Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.

39 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 241.

Judith le Blanc

Université de Rouen – Centre de musique baroque de Versailles

Si la question des querelles dramatiques a été abordée de nombreuses fois du point de vue institutionnel – en prenant en compte les théâtres officiels *versus* les théâtres non-officiels, la politique de défense des privilèges, les rapports entre l'Opéra-Comique et l'Opéra, la lutte des Forains contre les Comédiens-Français<sup>1</sup> –, la concurrence entre Forains et Italiens, pourtant constante dans l'histoire des théâtres, n'a semble-t-il jamais été prise comme point de mire. D'une part parce qu'il est difficile d'isoler deux protagonistes dans l'histoire des querelles théâtrales – les pièces métathéâtrales qui mettent en abyme les querelles personnifient généralement tous les protagonistes<sup>2</sup> – ; d'autre part parce que les conflits qui opposent les théâtres forains aux Comédiens-Français sont beaucoup plus nourris tant sur la scène judiciaire que sur la scène théâtrale<sup>3</sup>. Cela dit, si la Comédie-Italienne est moins active que la Comédie-Française sur la scène juridique, elle agit cependant sur la scène théâtrale, en se servant précisément des armes foraines. Les comédies métathéâtrales des Italiens qui mettent en scène les conflits sont autant de répliques – au double sens de réponses et d'imitations – aux comédies foraines, mais elles n'ont pour la plupart pas été imprimées et ne nous sont parvenues que sous une forme incomplète. De ce fait, il y a une sorte de déséquilibre entre les sources foraines et italiennes, déséquilibre sur lequel il faudra s'interroger.

- 1 Voir parmi les publications les plus récentes sur la question: Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014; Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- 2 Voir Judith le Blanc, « La querelle des théâtres mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique*, Louvain, Peeters, 2010, p. 169-204.
- 3 Voir Jeanne-Marie Hostiou, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale: l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, n° 81, « Le temps des querelles », dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, 2013, p. 107-118. Sur la concurrence entre la Comédie-Française et les Forains, voir aussi *ead.*, « La Comédie-Française à l'épreuve de ses frontières: le cas du théâtre autoréflexif (1680-1715) », dans Georges Forestier et Lise Michel (dir.), *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, PUPS, 2011, p. 145-160.

Pour mémoire, rappelons que la Comédie-Italienne n'est pas un théâtre privilégié *stricto sensu*, mais jouit d'une certaine protection de la part du pouvoir politique. Il faut attendre 1723 pour que les Italiens obtiennent le titre de *comédiens italiens ordinaires du Roi*, ce qui leur donne une nouvelle légitimité. C'est également à cette date, à la fin de l'année 1723, qu'ils arrêtent de migrer l'été sur le terrain géographique de la foire Saint-Laurent. Cette installation des Italiens à la foire Saint-Laurent pendant trois étés consécutifs est le symptôme d'une exacerbation de la concurrence entre Forains et Italiens et d'une crise de la fréquentation de l'Hôtel de Bourgogne. La concurrence entre Italiens et Forains se traduit donc sur les scènes parisiennes par une promiscuité accrue des répertoires et une relative indifférenciation des scènes à travers des comédies-répliques, comparables aux épisodes d'une série dont le public parisien est l'ultime arbitre.

128

Les Italiens entretiennent vis-à-vis des Forains des sentiments pour le moins ambigus, mélange de jalousie et de ressentiment. Rappelons qu'au moment où l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne est expulsée de Paris en 1697, les Forains, profitant de l'appel d'air, s'engouffrent dans la brèche et s'approprient une partie du répertoire italien. Pendant les vingt années d'exil des Italiens, la tradition italienne fait partie intégrante du théâtre de la Foire. À partir de 1716, un mouvement inverse s'amorce et la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne va s'aventurer sur le terrain forain.

Le premier conflit que nous évoquerons suit de près l'entrée des Italiens sur le terrain linguistique du français. L'année 1718 est une année phare dans l'histoire des querelles dramatiques. C'est l'année où les Comédiens-Italiens, pour ne pas voir leur théâtre déserté, commencent à créer des pièces en français. La troupe de Lelio représente le 25 avril 1718 *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées* de Jacques Autreau avec une musique de Jean-Joseph Mouret, précédé d'un prologue en forme de comédie de comédiens où les acteurs jouent leur propre emploi et exposent leur projet de parler en français et les craintes qui y sont associées. Un dénommé Trafiquet, *courtier du Parnasse*, y déclare que pour ragoûter le public, il faut « de ces drogues que l'on vend à la Foire<sup>4</sup> ». La pièce remporte un certain succès, mais l'été 1718 est catastrophique pour les Comédies française et italienne. En cette année difficile où les canevas italiens ne font plus recette, Luigi Riccoboni songe à retourner en Italie, ce dont les Forains se font l'écho avec délectation dans *La Querelle des théâtres*, premier épisode de cette série métathéâtrale<sup>5</sup>. Le trait récurrent attaché à la Comédie-Italienne dans le portrait

4 Jacques Autreau, *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, Paris, Briasson, 1732, prologue, scène 2, p. 8.

5 « LA COMÉDIE-ITALIENNE. — Je me meurs! Je crois que je serai obligée d'aller prendre l'air



caricatural qu'en dresse la Foire est d'abord son défaut linguistique, la persistance de l'italien, alors même que ses comédiens s'efforcent de parler français. Par exemple dans *La Querelle des théâtres*, la Comédie-Italienne quitte l'Opéra-Comique en lançant pour anathème : « *Vederete, vederete, razza maledetta* », tandis que la Comédie-Française s'exprime sur des alexandrins parodiés de *Phèdre* et que l'Opéra chante sur des airs parodiés de son propre répertoire. *La Querelle des théâtres* se termine sur la victoire de la Foire qui terrasse les deux Comédies avec l'aide de son allié l'Opéra.

La foire Saint-Laurent de 1718 est d'après Parfaict « la foire la plus brillante, et la plus remarquable de toutes celles dont [il a] parlé<sup>6</sup> ». Pendant cette foire, la dame de Baune et les Saint-Edme exploitent en commun l'Opéra-Comique. La réaction des Comédies française et italienne ne se fait pas attendre et l'Opéra-Comique est supprimé. C'est la raison pour laquelle, le 6 octobre 1718, la pièce *Les Funérailles de la Foire*, de Lesage et d'Orneval, est représentée sur la scène du Palais-Royal devant Madame et le régent. La mise en scène des querelles par les Forains migre donc dans cet épisode sur la scène du cousin officiel. Dans la scène 5, la Foire fait son testament. Dans celui-ci, elle lègue en héritage à la Comédie-Italienne ses *bagatelles* les plus triviales, mettant en exergue la proximité entre les deux répertoires. Elle inverse ainsi le cours de l'histoire qui avait fait de la Foire l'héritière de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Elle chante (air 15 : « Je ne suis né ni roi ni prince ») : « Item. La troupe italienne, / Pour que de moi l'on se souvienne, / Aura soin de donner du bas. / Je lui laisse mes bagatelles, / Pour en faire après mon trépas / Des pièces françaises nouvelles<sup>7</sup>. »

Comme dans *La Querelle des théâtres*, la Comédie-Italienne forme un binôme contrasté avec la Comédie-Française à laquelle elle sert de faire-valoir comique. Elles feignent hypocritement d'être tristes de la mort de la Foire. La Comédie-Italienne s'exprime à nouveau dans un italien de cuisine approximatif. La pièce se termine sur la mort de la Foire qui fait chanter à ses rivales un air de Gillier qui achève de les décrédibiliser : « LA COMÉDIE-ITALIENNE. — On n'aimait plus nos parades ; / Ces

---

natal, ou de faire ici corps neuf. » (Alain-René Lesage et Joseph de La Font, *La Querelle des théâtres*, dans Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval (dir.), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, Paris, Ganeau, t. III, 1724, p. 44 ; ouvrage en 9 tomes, paru de 1721 à 1734 à Paris chez divers éditeurs ; référence abrégée *Théâtre de la Foire* dans les notes suivantes de cet article ; voir la version en ligne du prologue : [http://cethefi.org/doc/querelle\\_des\\_theatres\\_.pdf](http://cethefi.org/doc/querelle_des_theatres_.pdf)).

6 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 206.

7 Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval, *Les Funérailles de la Foire*, dans *Théâtre de la Foire*, t. III, p. 392-393.

Forains esprits follets / Par le sel de leurs couplets / Au public nous rendaient fades. / Il aura beau mourir d'ennui, / Il viendra chez nous malgré lui<sup>8</sup>. »

Trois jours seulement après la première représentation des *Funérailles de la Foire*, le 9 octobre 1718, les Italiens répondent sur leur propre scène en imitant les Forains, et représentent *La Désolation des deux Comédies*. En croisant différentes sources, on peut se faire une idée de cette petite comédie quoiqu'elle n'ait pas été imprimée. Voici un extrait du sommaire qu'en donne *L'Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien* :

[...] Lélio qui n'a pas perdu tout espoir de ramener le public, fait des reproches à sa femme de la résolution qu'elle a prise de retourner en Italie ; mais elle persiste dans son dessein et les quitte : Lélio voyant que quelques-uns de ses camarades sont de son avis, les emmène avec lui pour tâcher de lui ramener sa femme. À peine sont-ils sortis, que la muse de la Comédie-Française vient voir celle de la Comédie-Italienne [...] elles sont interrompues par la muse de la Foire qui vient aussi faire ses adieux à la Comédie-Italienne [...] La muse française lui répond en vers héroïques, et par une parodie de Phèdre, dans laquelle elle excite la muse italienne à se joindre à elle pour se venger de l'ennemi commun, qui a l'insolence de les braver encore ; mais comme elle a la langue plus affilée, elle oblige ses deux ennemies à lui céder la place ; elle se félicite de sa victoire, et en fait part à son cousin l'Opéra, qui lui promet sa protection : une symphonie gaie annonce la suite de la Foire qui vient prendre part à la joie de sa souveraine. Un Arlequin, une Arlequine [*masques italiens devenus personnages emblématiques de la Foire*], un Polichinelle et une dame Ragonde dansent une chaconne, après laquelle on chante les couplets suivants :

#### LA FOIRE

Notre fortune est certaine ;  
La Foire désormais, à Paris brillera,  
La troupe italienne,  
Faridondaine et lon, lenla,  
La troupe italienne,  
Faridondaine, partira.

#### LA COMÉDIE-ITALIENNE

Ne faites pas tant la vaine ;  
Le public malgré vous nous favorisera :  
La troupe italienne,  
Faridondaine, lon, lenla,

La troupe italienne,  
Faridondaine, restera.

Le public fort content de cette petite pièce, répéta en chœur, « la troupe italienne restera ». J'aurais moins parlé de cette comédie, si elle n'eût fait époque, d'autant plus qu'elle est tirée presque tout entière de *L'Adieu des comédiens*, de *La Querelle des théâtres* et des *Funérailles de la Foire* ; cependant toutes ces scènes étrangères furent arrangées avec goût, et firent grand plaisir<sup>9</sup>.

Le fait que cette comédie présente à la fois des emprunts au répertoire de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne – *L'Adieu des comédiens* désignant sans doute *Le Départ des comédiens*<sup>10</sup> de Du Fresny (1694) – et au répertoire forain trahit la proximité et la continuité des répertoires. Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne et ancien acteur-auteur forain, symbolise le lien qui unit l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne, la Foire et les nouveaux Comédiens-Italiens<sup>11</sup>. Les emprunts à l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne et la surenchère sur ses concurrents forains sont peut-être aussi un moyen, pour Riccoboni et Biancolelli, de rappeler l'antériorité de la Comédie-Italienne sur les inventions foraines et la dette qu'ont les Forains envers l'héritage italien. Mais ce qui frappe le plus dans le sommaire de la pièce, c'est sa proximité avec *Les Funérailles de la Foire* : la Comédie-Italienne, sur le départ, a pris la place de la Foire mourante, au chevet de laquelle défilent tous les théâtres de Paris. La parodie de *Phèdre* par la muse de la Comédie-Française se trouvait déjà dans *La Querelle des théâtres*. *Le Nouveau Mercure* rend compte de la *Désolation des deux Comédies* et cite un couplet supplémentaire du vaudeville final : « Sur les rives de la Seine / L'on verra triompher la Foire et l'Opéra, /

- 9 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, p. 250-253.
- 10 Voir Jeanne-Marie Hostiou, « "Le départ des Italiens" : circulation d'un motif en contexte de querelles (1694-1723) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 18-30.
- 11 Voir Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254. Voir aussi *id.*, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 171, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>.

La troupe italienne / Faridondaine et lonla / La troupe italienne / Faridondaine etc. » Mais Arlequin surgit, en appelle au parterre, chasse la Foire à coups de lattes, et invite la salle entière à chanter « pour braver l'Opéra » : « La troupe italienne / Faridondaine restera<sup>12</sup>. »

Ce vaudeville final, composé par Mouret, contribua sans aucun doute au succès de la comédie. Il était en outre promis à un bel avenir puisqu'il réapparaît sous forme de timbre à la Foire, et dans les *Parodies du nouveau Théâtre italien* sous le titre « La troupe italienne, faridondaine ». Il devient en quelque sorte l'arme emblématique du conflit qui oppose Forains et Italiens. Ainsi, dans *Le Rappel de la Foire à la vie* (1721), Lesage, Fuzelier et d'Orneval, défenseurs de l'Opéra-Comique, répondent œil pour œil, dent pour dent et air pour air à Riccoboni et Biancolelli, et aux deux Comédies. La Foire chante, sur l'air « La troupe italienne, faridondaine » : « Vous y perdrez votre peine ; / Le public malgré vous à la Foire viendra. / La troupe italienne, / Faridondaine / Enragera / Et la troupe romaine, / Faridondaine / Crèvera<sup>13</sup>. »

132

Le 20 novembre, Luigi Riccoboni et Pierre-François Biancolelli renchérissent à nouveau avec *Le Procès des théâtres*<sup>14</sup>. Desboulmiers note que c'est le succès de *La Désolation des deux Comédies* qui donna l'idée aux Italiens de représenter *Le Procès des théâtres*, qui n'eut pas moins de succès. Dans ce *Procès*, les deux Comédies font appel au jugement d'Apollon, qui réduit la Foire au silence. Voici un extrait du sommaire donné par Desboulmiers :

Elle [la Foire] pardonne à son cousin, et le prie de se souvenir d'elle ; les forces lui manquent, et voulant mourir sur le grand ton, elle récite plusieurs vers ampoulés, et finit par celui-ci en se jetant dans les bras de l'Opéra : « Reçois, mon cher cousin, l'âme

12 *Le Nouveau Mercure*, octobre 1718, p. 115-119, cité par Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lélío*, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)* [1945], Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 134-135.

13 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Rappel de la Foire à la vie*, dans *Théâtre de la Foire*, t. III, p. 441.

14 « La muse française dit que son théâtre est le centre de la majesté et de la grandeur, que c'est à elle seule que revient de remuer les passions, et pour le prouver elle déclame des vers de Racine, la Foire répond qu'elle émeut les passions aussi bien qu'elle, que pour inspirer de la compassion, elle n'a qu'à chanter "Or écoutez petits et grands", et pour donner de la joie il n'est rien tel qu'un "Flon, flon, flon, larira dondaine". À ces mots, la Comédie-Française s'évanouit ». La Foire, condamnée au silence par Apollon, expire entre les bras de l'Opéra sur ces mots « Reçois mon cher cousin l'âme de ta cousine. » (Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. IV, p. 249-251.) L'argument et le vaudeville final figurent dans *Le Nouveau Théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi*, Paris, Briasson, 1729, t. I, p. 98-102.

de ta cousine. » Elle lui rend l'esprit, et l'Opéra par reconnaissance, l'emporte avec lui. Les deux Comédies arrivent avec leurs suites, apprennent la nouvelle de la mort de leur ennemie, et en dignes enfants de Thalie, s'en réjouissent outre mesure, et terminent la pièce par des chants et des danses.

Vaudeville :

Nous n'avons plus de vœux à faire  
Chez nous, Paris abondera  
Notre galère, lère lan lère,  
Notre galère, sans vent contraire voguera.

ARLEQUIN

Notre Apollon est le parterre  
Quand pour nous il décidera  
Notre galère, etc <sup>15</sup>.

Cet air de Mouret devient comme le précédent un air de vaudeville dont on trouve la musique dans les *Parodies du nouveau Théâtre italien* <sup>16</sup>. Ce qui frappe une fois encore dans l'argument de cette comédie, c'est sa ressemblance avec *Les Funérailles de la Foire*. On peut supposer que la scène de la Foire expirant entre les bras de son cousin était reprise quasiment mot pour mot de celle représentée par les Forains sur la scène de l'Académie royale de musique :

LA FOIRE, *déclamant sur le ton de l'actrice qui joue le rôle de Phèdre.*

Non, non, écoutez-moi. Les moments me sont chers.  
Il n'est que trop certain, cousin, que je vous perds.  
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage ;  
Et mes sens affaiblis...  
(*Elle s'évanouit.*) [...]

LA FOIRE, *déclamant.*

Ah ! j'expire ! Je sens que le mortel frisson me saisit.

L'OPÉRA

Justes dieux !

LA FOIRE

Approche mon poulet,

<sup>15</sup> Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 254-259.

<sup>16</sup> « Notre galère sans vent contraire », air n° 102, dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1738, t. III.

Dans ce dernier moment où tu lis ta ruine,  
Viens, avance, reçois l'âme de ta cousine.  
(*Elle tombe mourante dans les bras de l'Opéra*<sup>17</sup>.)

Le dénouement de la comédie est aussi très proche de celui des *Funérailles de la Foire* où les deux Comédies chantaient et dansaient, mais on assiste ici à une inversion axiologique du divertissement, puisque les deux Comédies s'autoflagellaient malgré elles dans *Les Funérailles*, alors que chez les Italiens, elles se glorifient de leur victoire. Ainsi, pendant la fermeture de l'Opéra-Comique, tout se passe comme si Biancolelli pillait la Foire, tout comme les auteurs forains, et notamment Fuzelier, avaient pu le faire pendant la fermeture de la Comédie-Italienne. Il utilise les mêmes recettes que les Forains pour récupérer le public orphelin de l'Opéra-Comique, tout en critiquant ces recettes.

134

Mais la série ne s'arrête pas là. Le 29 janvier 1719, Riccoboni et Biancolelli représentent *La Foire renaissante*. Cette comédie avait pour but de prendre de court une pièce annoncée par l'Opéra-Comique et qui avait pour titre *Le Triomphe de la Foire*, pièce qui avait elle-même été conçue pour répliquer aux pièces des Italiens jouées à la fin de l'année 1718, *La Désolation des deux Comédies* et *Le Procès des théâtres*. On peut se demander si *Le Triomphe de la Foire* était le premier titre envisagé pour *Le Rappel de la Foire à la vie* ? Voici un extrait du sommaire de *La Foire renaissante* que donne Desboulmiers :

La Foire n'ayant pas pu survivre à la honte de se voir condamnée à la honte d'un éternel silence, descend au royaume sombre<sup>18</sup> ; [...] Flaminia arrive plongée dans la tristesse et leur fait en style tragique un récit de la renaissance de leur commune ennemie ; cette nouvelle commence à les attrister ; mais l'arrivée de la Foire achève de les accabler ; elle vient conduite par l'Opéra, dont la suite chante en chœur : « La Foire a vaincu le trépas, / L'enfer ne lui résiste pas » [en note : parodie d'*Alceste*, acte V]. [...] Elle chante :

La Foire sort enfin de la nuit du tombeau,  
Où Thalie en courroux, la força de descendre.  
Quel retour glorieux ! que son triomphe est beau !  
Qu'il doit aujourd'hui vous surprendre !

17 Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval, *Les Funérailles de la Foire*, dans *Théâtre de la Foire*, t. III, p. 402 et 404-405.

18 Ce motif de la descente aux Enfers était déjà un *topos* de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. Voir par exemple *La Descente de Mezzetin aux Enfers* de Regnard, représentée le 5 mars 1689.

La Foire est un phénix qui renaît de sa cendre<sup>19</sup>.

Mais Lélío et Mario, voyant leurs camarades enchaînés, fondent l'épée à la main sur la cohorte foraine, la mettent en fuite, et rompent les chaînes de leurs compagnons qu'ils délivrent. La comédie s'achève sur le vaudeville suivant :

LA FOIRE

Je reparâitrai sur la scène ;  
Mon cœur gonflé de vanité,  
Goûte cette félicité.  
Autant qu'une actrice romaine<sup>20</sup>,  
Digue don, digue don, dondaine ;  
J'ai de l'orgueil, de la fierté.

LA COMÉDIE-ITALIENNE

Notre espérance était donc vaine,  
Nous nous flattions d'un plus doux sort  
Nous avons fait naufrage au port ;  
Adieu Thalie et Melpomène  
Digue don, digue don, dondaine ;  
La Foire vit après sa mort.

SILVIA

Qu'ici le bon goût vous entraîne,  
Nous vous en prions instamment ;  
Venez nous voir plus fréquemment ;  
Je crois que je vaudrais bien la peine,  
Que l'on me visite souvent.

On y ajouta quelques jours après un prologue, dont la scène est supposée dans la Foire. Un Gascon, secondé d'une femme à la mode, se plaint de la disparition d'un spectacle, qui pouvait seul les réjouir : une autre femme leur fait entendre les justes raisons de cette défense ; mais il [*sic*] ne fait que les irriter davantage ; et il faut que Lélío vienne leur promettre qu'ils seront satisfaits, puisque les pièces qu'ils vont donner ressembleront fort à celles de la Foire, à la réserve de ce qui peut blesser la modestie : les femmes se

19 Rappelons que le rideau de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne affiche la devise « *lo rinasco* » et est orné d'un phénix juché sur un bûcher ardent. L'image du phénix est donc commune aux deux théâtres. Le 22 avril 1719, une nouvelle toile représente Thalie.  
20 C'est-à-dire une comédienne de la Comédie-Française.

calment ; mais le Gascon sort, en jurant qu'il arrivera malheur si l'on ne trouve pas le moyen de le divertir<sup>21</sup>.

Dans ce prologue, les Italiens revendiquent et légitiment leurs imitations foraines tout en affirmant rester dans les bornes de la moralité. Nous sommes donc en présence de deux trilogies dont le degré d'intertextualité et d'intermusicalité est très élevé, et dont l'une est le miroir inversé de l'autre : une italienne dans le style forain qui fait le plaidoyer de la Comédie-Italienne, et une foraine reliant *La Querelle des théâtres*, *Les Funérailles de la Foire* et *Le Rappel de la Foire à la vie*, qui prend la défense de l'Opéra-Comique. Sur le plan formel, il était sans doute impossible de discerner si ces comédies appartenaient au répertoire forain ou au répertoire italien<sup>22</sup>.

136 Le 25 juillet 1721, les Italiens décident de concurrencer les Forains, non plus seulement sur le terrain dramatique, mais également sur le terrain géographique, en s'installant à la foire Saint-Laurent pendant l'été. Ils ouvrent leur théâtre dans la loge du chevalier Pellegrin qu'ils louent pour l'occasion et qui devient le théâtre du Faubourg Saint-Laurent. À cette occasion, Biancolelli et Riccoboni ajoutent un épisode à la série métathéâtrale, avec un prologue qui met en scène les motifs de ce déplacement et qui se termine par un vaudeville qui légitime cette migration aux yeux du public : « À l'hôtel de la Comédie, / On voit sécher sur pied Thalie ; / Pour éviter un triste sort, / Elle veut devenir foraine : / La troupe italienne / N'a pas tort<sup>23</sup>. » Le vaudeville est également cité par d'Origny qui ajoute ce troisième couplet : « L'espoir d'une bonne recette / Nous fait déloger sans trompette : / Messieurs, chorus, chantez bien fort, / Et même jusqu'à perdre haleine : / La troupe italienne / N'a pas tort<sup>24</sup>. »

Ce n'est qu'à la foire Saint-Laurent de 1721 que l'on voit renaître un nouvel Opéra-Comique. *Les Funérailles de la Foire*, accompagnées de l'explicite *Rappel de la Foire à la vie*, sont enfin jouées sur la scène foraine, et, ultime consécration, reprises sur la scène de l'Académie royale de musique. Tout comme la trilogie italienne – *Désolation, Procès, Foire renaissante* –, les *Funérailles* et le *Rappel* sont jouées l'une à la suite de l'autre lors d'une même séance, comme les épisodes successifs d'une même série. L'opéra *Alceste*

21 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 299-304.

22 À ce titre et pour l'anecdote, dans le spectacle *Les Funérailles de la Foire* que nous avons mis en scène, nous avons intégré des éléments de *La Foire renaissante*, et notamment la parodie de l'acte V d'*Alceste*, qui se fonde très bien dans la syntaxe spectaculaire du reste de l'opéra-comique.

23 *Ibid.*, t. I, p. 506-507.

24 Cité par Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. 64.



de Quinault et Lully, parodié dans les *Funérailles*, sert de fil conducteur dans *La Foire renaissante* et réapparaît à nouveau comme intertexte privilégié et source parodiée dans *Le Rappel de la Foire à la vie* : l'Opéra marche sur les pas de l'Alcide lullyste et part aux enfers pour en ramener sa cousine vivante. À la fin de la pièce, l'allégorie du public vient rendre hommage à la Foire, inciter les trois Comédies à se réconcilier et à « plaire toutes les trois par la variété de [leurs] talents<sup>25</sup> ». Un trio de Gillier symbolise la fragile réconciliation. Mais la Comédie-Italienne annonce aussi son projet de venir s'établir à la foire, écho de la décision récente, à la fois pragmatique et opportuniste, de Riccoboni de donner des spectacles au faubourg Saint-Laurent : « LA COMÉDIE-ITALIENNE, *embrassant de nouveau la Foire*. – Je suis charmée, ma petite, mais ce qui s'appelle charmée de notre union. Et pour la rendre plus forte, j'abandonne mon hôtel : je vais venir m'établir à la foire. » La comédie se clôt sur une alliance aussi superficielle que factice entre la Comédie-Italienne et la Foire, promesse d'autres querelles à venir. L'Italienne est persuadée de mourir si elle reste dans « la ville », elle pour qui « l'argent vaut beaucoup mieux que bonne renommée » et qui espère que dans ce « faubourg [sa] cuisine, quatre fois mieux en ira<sup>26</sup> ».

En croisant plusieurs sources telles que d'Origny, Desboulmiers et les périodiques, nous sommes en mesure de nous faire une idée plus précise du répertoire métathéâtral des Italiens, dont Biancolelli et Riccoboni sont les comédiens-auteurs spécialistes. Cela nous permet également de comprendre certaines répliques du *Rappel de la Foire à la vie*, qui sont des réponses directes au prologue des Italiens. Par exemple l'allusion à la *cuisine* italienne et au fait que la Foire *nourrira* les Italiens, comme la réplique où la Foire dit que « la faim fait sortir le loup hors du bois<sup>27</sup> », se réfèrent à la maigreur de Trivelin dans le début du prologue joué en juillet 1721 par les Italiens. La Comédie-Italienne termine *Le Rappel de la Foire à la vie* en chantant ce couplet sur l'air bien choisi de « Bannissons d'ici l'humeur noire » : « Accourez, acteurs d'Italie ! / Dansez, mettez-vous en train ! / Célébrez ce jour qui vous lie / Pour jamais au peuple forain. (*Les suivants de la Comédie-Italienne se joignent à ceux de la Foire, et font un ballet, qui finit la pièce*<sup>28</sup>.) »

L'été suivant, le 25 juillet 1722, les Italiens ouvrent leur théâtre du Faubourg Saint-Laurent avec *Le Jeune Vieillard* de Fuzelier, Lesage et d'Orneval, introduit par un prologue des mêmes auteurs. Ce sont donc les auteurs emblématiques de la Foire qui travaillent cette fois-ci pour les Italiens. La promiscuité ne se cantonne pas au terrain

25 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Rappel de la Foire à la vie*, dans *Théâtre de la Foire*, t. III, p. 447.

26 *Ibid.*, p. 451.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 454.

dramatique ou géographique, elle devient auctoriale. On ne dénombre aucun grand succès durant cette saison foraine des Italiens, mais les pièces d'inspiration foraine sont celles qui réussissent le mieux. Ainsi, *Le Jeune Vieillard* attire 2 600 spectateurs en treize représentations et l'affluence lors de sa création le 25 juillet assure à elle seule plus du quart des recettes totales du spectacle<sup>29</sup>. Le prologue met en scène la concurrence et la promiscuité des répertoires : M. Vaudeville essaye de débaucher M. Parodius et de le convaincre de quitter la Foire pour les Italiens. Le vaudeville est d'ordinaire revendiqué comme l'apanage et la propriété des Forains, tandis que la parodie dramatique, genre commun aux deux théâtres, est une pomme de discorde récurrente et un leitmotiv dans la querelle de paternité et d'antériorité entre Italiens et Forains<sup>30</sup>.

Le prologue du *Jeune Vieillard* se termine sur la lecture d'une ordonnance établie par la troupe italienne, ordonnance lue par Arlequin :

Nous la troupe italienne savoir faisons à tous qu'il appartient que les sieurs Vaudeville et Parodius, ci-devant poètes forains, sont, au moyen de la cérémonie expiatoire faite en conséquence, remis, restitués et rétablis dans leur bonne renommée ainsi qu'ils étaient avant d'avoir souillé leurs plumes dans les spectacles de la Foire. [...] Enjoignons à nos

138

29 Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio. Étude du répertoire du nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p. 65.

30 Voir par exemple dans *L'Audience du Temps* : « LA FOIRE SAINT-GERMAIN. — Hélas ! si j'avais pu trouver quelque parodie à la mode ! Cela soutient quelquefois mon théâtre pendant tout un carême ! ROGER BONTEMPS. — Vous espériez peut-être que celle d'Armide vous engraisserait. (Air : "Réveillez-vous, belle [endormie]") Mais quelle aventure fatale ! / Ce bon morceau vous est raflé / Et par les voisins de la Halle / Ainsi le pain vous est volé. » (BnF, Ms. fr. 9336, fol. 105.) Allusion à l'*Armide* de Jacques Bailly, jouée par les Comédiens-Italiens en janvier 1725 à l'occasion de la reprise de la tragédie de Lully et Quinault à l'Académie royale de musique depuis novembre 1724. Voir aussi le prologue *Les Comédiens corsaires* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représenté à la foire Saint-Laurent le 20 septembre 1726, puis sur la scène du Palais-Royal, et le prologue d'*Hercule filant*, parodie par Fuzelier d'*Omphale* d'Antoine de La Motte et André Cardinal Destouches : « LE CONNAISSEUR. — Eh, morbleu, laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol, c'est là son métier. TRIVELIN. — Tout beau, Monsieur le connaisseur, lisez les annales de la Comédie-Italienne, vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après les Dumesnils et les Beaumaviels : ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique ? Avez-vous oublié, (il chante. Air 162 : "Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire") Plus j'observe ce rôt, et plus je le désire, / La broche tourne lentement [...] » (Louis Fuzelier, prologue d'*Hercule filant*, dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 45-48.)

acteurs et nommément au sieur Pantalon, d'oublier la cérémonie de la Calotte de l'année passée, comme un acte d'hostilité alors permis<sup>31</sup>.

Lesage, Fuzelier et d'Orneval font ici allusion au *Régiment de la Calotte*, c'est-à-dire à leur propre opéra-comique joué par la troupe de Francisque lors du rétablissement de l'Opéra-Comique à la foire Saint-Laurent en 1721. Tout se passe comme si Parodius et Vaudeville incarnaient respectivement et dans une forme d'autoparodie où l'on peut reconnaître l'esprit de Fuzelier, les auteurs Fuzelier et Lesage eux-mêmes. *Le Régiment de la Calotte* offre une revue de candidats qui défilent devant Momus pour intégrer son régiment. Pantalon se présente de la manière suivante : « *Son deputato della mia compagnia...* » Momus le rembarre aussitôt en faisant écho au déplacement intempestif des Italiens : « *Mia compagnia. Oh ! que diable, gardez votre italien, il faut parler français dans les faubourgs.* » Pantalon annonce que les Italiens souhaitent être acteurs du régiment, à quoi Momus répond : « Voilà les Italiens, ils veulent être partout. » Pantalon explique qu'ils ont quitté leur hôtel et « transporté noblement [leur] laboratoire [...] au faubourg Saint-Laurent, / Appelé vulgairement / La Foire, la Foire, la Foire ». Une note de Lesage explique que les Italiens « annoncèrent dans leur affiche qu'ils joueraient [...] *sur le théâtre du Faubourg de Saint-Laurent* pour éviter le mot de Foire ». L'argument avancé par Pantalon, et qui finit par convaincre Momus de l'intégrer au régiment, c'est que les Comédiens-Italiens ont organisé un bal pendant la canicule, qui leur coûta beaucoup et où personne ne se rendit. Pantalon chante (air 79 : « Quand la mer rouge apparut ») : « Nous avons, pour plaire aux yeux, / Fait grande dépense, / Croyant qu'on n'aime en ces lieux / Que vaine apparence : / Mais le trait original, / C'est d'imaginer un bal, / Dans la ca, ca, ca, / Dans la ni, ni, ni, / Dans la cu, cu, cu, / Dans la ca, dans la ni, dans la cu, / Dans la canicule. / Chose ridicule<sup>32</sup>. »

La neuvième et dernière scène contient une imitation parodique du troisième intermède du *Malade imaginaire* de Molière et Marc-Antoine Charpentier, dans laquelle les Italiens sont intronisés par Momus : celui-ci termine en leur donnant pleine licence pour « *Baragouinandi / Et ennuyandi / Tant in villa qu'au faubourgo*<sup>33</sup> ».

La dernière réplique, cette fois au sens sismique du terme, évoquée ici, eut lieu en août 1726 à l'occasion de la représentation à l'Hôtel de Bourgogne des *Comédiens*

31 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, prologue du *Jeune Vieillard*, BnF, Ms. f. fr. 9314, « Théâtre inédit de Lesage ». Ce prologue a été édité par Jeanne-Marie Hostiou dans son mémoire de maîtrise, *Édition critique de huit prologues inédits du théâtre forain*, sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2001.

32 *Id.*, *Le Régiment de la Calotte*, dans *Théâtre de la Foire*, t. V, p. 36-37.

33 *Ibid.*, p. 43.

*esclaves*, prologue qui servait d'exorde à *Arlequin toujours Arlequin*, pièce française dans le goût italien, *Arcagambis*, tragédie burlesque, et *L'Occasion*, opéra-comique. Cet ambigu-comique remporta un grand succès. Dans le prologue, Arlequin, Pantalon et le Docteur ont échoué sur les côtes du Maroc. Un Turc leur apprend que s'ils réussissent à divertir le roi du Maroc, dont le grand plaisir est de couper des têtes, ils échapperont à sa férocité. Les Italiens montrent donc un *raccourci* de tout ce qui se joue sur les scènes parisiennes, à l'exception de l'opéra sérieux.

L'Opéra-Comique réplique aux *Comédiens esclaves* par le prologue des *Comédiens corsaires*. En voici l'avertissement : « Écrit peu après les *Comédiens esclaves*, comédie du théâtre italien, et à l'occasion du goût qui règne depuis quelques années dans les pièces tant françaises qu'italiennes, dans la plupart desquelles on voit le fond et la forme des divertissements forains<sup>34</sup>. » Cet avertissement met au jour la querelle liée à la question du pillage, récurrente entre les théâtres, et au fait qu'alors que la politique des privilèges aurait dû contribuer à la différenciation des répertoires, les théâtres officiels pillent le répertoire forain pour satisfaire le goût du public. Si, en théorie, chaque théâtre a un répertoire qui lui est propre, en pratique, les frontières entre les répertoires et les théâtres sont poreuses. Dans ce prologue, les Comédies française et italienne ne sont pas représentées par leurs allégories, mais par de dignes représentants des institutions : M. Desbrouillles (Marc-Antoine Legrand) pour la Comédie-Française, et Cliclinia, comédienne italienne, dont la consonance du nom rappelle celui de Flaminia, et dont on apprend à la scène VIII qu'elle a joué il y a peu un rôle de Crispin. Or Flaminia, dans *L'Italienne française*, jouait en effet le rôle de Crispin, valet typique du théâtre français<sup>35</sup>.

Dans *Les Comédiens corsaires*, les Français rencontrent les Italiens sur une île de la Méditerranée. Ces derniers leur racontent comment ils ont échappé au Bacha en le divertissant d'une « capilotade de théâtre composée d'oun acte dans le goût italien, d'oun dans le goût français, et enfin d'oun petit morceau d'opra coumique<sup>36</sup> ».

Les Italiens s'allient aux Français pour se lancer à l'abordage du vaisseau de l'Opéra-Comique. Suit une bataille imitée de celle d'*Alceste* de Quinault et Lully. Dans la scène 8, les Comédiens français et italiens parodient l'air « Triompez charmante

34 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, avertissement au prologue *Les Comédiens corsaires*, dans *Théâtre de la Foire.*, t. VI, p. 231.

35 Voir Marc-Antoine Legrand, *La Française italienne*, Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, Jean-Antoine Romagnesi et Louis Fuzelier, *L'Italienne française*, et Jean-Antoine Romagnesi, *Le Retour de la tragédie française*, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 19.

36 Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, *Les Comédiens corsaires*, dans *Théâtre de la Foire.*, t. VI, p. 241.

Reine » du *Roland* des mêmes Quinault et Lully. « Triomphons, pillons la Foire, / Triomphons de ses acteurs ; / Pillons aussi tous ses auteurs : / À notre gain immolons notre gloire<sup>37</sup>. » Français et Italiens se partagent finalement le butin pris sur la Foire. Les Italiens s'approprient les parodies d'opéras, dont ils revendiquent une fois de plus la propriété : « CLICLINIA. – Cela appartient de droit aux Comédiens-Italiens. » Les Français retiennent les autres pièces de l'Opéra-Comique, ce que représente le frontispice. Italiens et Français demandent alors aux Forains de jouer devant eux pour qu'ils puissent « attraper leur goût » car, comme dit Desbrouillles, « la sauce vaut encore mieux que le poisson »<sup>38</sup>.

Au terme de ce petit parcours, il apparaît que pour comprendre l'enjeu de ce corpus il est nécessaire de ne pas isoler un répertoire par rapport à l'autre. En effet, dans ce feuilleton théâtral, les épisodes se suivent, se répondent et interagissent comme autant de réactions en chaîne. Les pièces s'imitent et les échos intertextuels et intermusicaux sont nombreux. C'est pourquoi dans le titre de cet article, « Italiens *contre* Forains », la préposition *contre* doit être autant entendue dans son sens conflictuel que dans le sens d'*adossé à*, *appuyé contre*, tantôt dos à dos ou front à front, tantôt joue à joue. Le vaudeville apparaît comme l'arme de propagande privilégiée parce qu'il permet de faire participer le public et reste dans la mémoire de ce dernier. Les pièces qui mettent en abyme les conflits institutionnels sont le plus souvent des prologues dramatiques, lieux métafictionnels privilégiés des échanges entre la scène et la salle. Le titre des prologues annonce très souvent leur contenu polémique, en prise avec l'histoire des théâtres. La fiction métathéâtrale est l'arme la plus efficace pour gagner les suffrages du public-arbitre et tâcher d'instaurer la domination d'une troupe dans le paysage culturel. Cette stratégie du caméléon des auteurs-acteurs de la Comédie-Italienne n'a qu'un seul objectif : s'attirer la sympathie du public et ramener celui-ci en foule. À ce titre, il n'est pas anodin que Biancolelli, en tant que comédien-passeur, symbole de la relation de continuité entre les cultures foraine et italienne, soit quasiment à chaque fois co-auteur de ces comédies. Mais pourquoi Luigi Riccoboni n'a-t-il pas fait imprimer ses comédies métathéâtrales alors que Lesage, au contraire, a pris soin d'inclure l'histoire des théâtres forains dans son anthologie ? À ce titre, il est tout à fait significatif que *Le Jeune Vieillard* figure, dans le tome V de ladite anthologie de Lesage, sans son prologue, lequel est totalement incompatible avec l'histoire de l'Opéra-Comique que Lesage raconte à travers d'autres pièces allégoriques dans lesquelles il défend des Forains contre les Italiens. Si Riccoboni se montre si peu soucieux d'inscrire ces pièces

37 *Ibid.*, p. 249.

38 *Ibid.*

dans les annales de la Comédie-Italienne, c'est peut-être qu'il les considérait comme un corpus de circonstance, dans lequel il s'était en quelque sorte abaissé à aller sur le terrain de l'Opéra-Comique ; un corpus de peu d'importance au regard du reste de son répertoire, et qui, de plus, allait à l'encontre de l'image de la dramaturgie italienne qu'il souhaitait fixer<sup>39</sup>. Mais de cette façon, le conflit ne risquait-il pas de tourner finalement à l'avantage des Forains ? De fait, l'installation estivale à la Foire des Italiens, « continué[e] pendant trois années, leur réussit peu<sup>40</sup> ».

142 L'Opéra, intéressé financièrement dans la querelle parce qu'il recevait une redevance des Forains pour leur droit de chanter, demeure un allié de poids pour l'Opéra-Comique. En témoigne le fait que la plupart de ses pièces polémiques, riches en parodies occasionnelles d'opéras, sont représentées sur la scène du Palais-Royal. Mais il n'est pas inutile de rappeler qu'en 1716 la troupe italienne se produit d'abord elle aussi, pendant quelques semaines, sur la scène du Palais-Royal – les jours où il n'y a pas d'opéra –, en attendant que l'Hôtel de Bourgogne soit restauré. Or le régent, une fois leur théâtre réhabilité, et pour l'agrément de Madame – appui historique des Italiens et dédicataire du recueil de Gherardi –, renouvelle l'autorisation aux Italiens de jouer sur la scène du Palais-Royal tous les lundis et samedis, ce qu'ils feront jusqu'à la mort du duc d'Orléans en 1723<sup>41</sup>. Est-il possible que *La Désolation des deux Comédies* et *Le Procès des théâtres* aient été représentés au Palais-Royal ?

En 1744, le succès d'*Acajou* de Charles-Simon Favart provoque une nouvelle fois la jalousie des deux Comédies. La Comédie-Française et la Comédie-Italienne se liguent alors pour stopper l'activité théâtrale de l'Opéra-Comique qui restera muet jusqu'en 1752. Le point d'orgue de cette histoire s'écrira en 1762, lors de l'achat du bail de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne<sup>42</sup>. C'est alors une nouvelle histoire de promiscuité qui commencera entre les deux troupes.

39 Voir à ce propos l'article de Beatrice Alfonzetti dans ce volume, p. 105 ; Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009 ; Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., introduction.

40 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, t. I, p. xxxiv.

41 Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio*, op. cit., p. 17.

42 Voir sur la question Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, chap. 3.

## ANNEXE : CORPUS

Répertoire des Forains	Répertoire des Italiens
<p>1716</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 21 septembre : <i>Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur</i>, opéra-comique en 2 actes en prose et vaudevilles, imitée de la pièce de Du Fresny jouée chez les Italiens le 30 mai 1693, Fuzelier, foire Saint-Laurent. Ms. fr. 9335.</li> </ul>	
<p>1718</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 20 juillet : <i>La Querelle des théâtres</i>, prologue en prose mêlé de vaudevilles, Lesage et La Font, musique de Mouret, représenté à la foire Saint-Laurent de 1718, et sur le théâtre de l'Opéra, par ordre de S.A.R. Madame, t. III du <i>Théâtre de la Foire</i>.</li> <li>• 6 octobre : <i>Les Funérailles de la Foire</i>, opéra-comique en un acte en prose et vaudevilles avec un divertissement, Lesage et d'Orneval, musique de Gillier, représenté au Palais-Royal par ordre de S.A.R. Madame, t. III du <i>Théâtre de la Foire</i>.</li> </ul>	<p>1718</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 25 avril : <i>Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées</i>, comédie en 3 actes en prose, mêlée de danses et de couplets avec un prologue, Autreau, musique de Mouret, TI, Paris, Coustelier, 1718 ; <i>Nouveau Théâtre italien</i>, Paris, Briasson, 1733, t. II.</li> <li>• 9 octobre : <i>La Désolation des deux Comédies</i><sup>43</sup>, comédie en un acte en prose et vaudevilles avec un divertissement, L. Riccoboni, dit Lélío père, et P.-F. Biancolelli, dit Dominique, musique de Mouret, CI.</li> <li>• 20 novembre : <i>Le Procès des théâtres</i><sup>44</sup>, comédie en un acte en prose et vaudevilles avec un divertissement, L. Riccoboni dit Lélío père et P.-F. Biancolelli, dit Dominique, musique de Mouret, CI.</li> </ul>
	<p>1719</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 29 janvier : <i>La Foire renaissance</i><sup>45</sup>, comédie en un acte en prose et vaudevilles avec un divertissement, L. Riccoboni dit Lélío père et P.-F. Biancolelli, dit Dominique, musique de Mouret, CI.</li> </ul>

43 Compte rendu dans *Le Nouveau Mercure*, octobre 1718, p. 115-119. L'argument et le vaudeville final figurent dans *Le Nouveau Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 95-98.

44 « Ce n'est pas d'aujourd'hui que le théâtre de la Nation est négligé pour les spectacles forains. La Comédie italienne s'est vue également délaissée. Dans leur disgrâce commune, ils ont réuni leurs forces, et ont intenté un procès à la Foire qu'Apollon a condamnée à un éternel silence. Le jugement de cette contestation est le fond d'une petite comédie qu'on a fort accueillie, sous le titre du *Procès des théâtres*: elle est de la composition de Dominique et Riccoboni. » (Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 52.)

45 Sommaire dans *Le Nouveau Mercure*, février 1719, p. 122-124. L'argument et le vaudeville final figurent dans *Le Nouveau Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 108-111. « Les petits spectacles, blessés des coups que leur avaient portés *La Désolation des deux Comédies*, et *Le Procès des théâtres*, résolurent de s'en venger. L'Opéra-Comique annonçait depuis longtemps une pièce qui devait être *Le Triomphe de la Foire*, quand Dominique et Riccoboni, pour ôter à cet ouvrage le mérite de la nouveauté, mirent au jour, avant l'ouverture de la Foire, une petite comédie intitulée *La Foire renaissance* et à la seconde représentation, ils y ajoutèrent un prologue dont le sujet est la défense des spectacles forains. » (Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 54.)



---

1720

- 3 février : *L'Ombre de la Foire*, prologue en monologues, Lesage et d'Orneval, foire Saint-Germain. Ms. fr. 93 14, en ligne : [http://cethefi.org/doc/ombre\\_foire\\_1720.pdf](http://cethefi.org/doc/ombre_foire_1720.pdf).

---

1721

- 31 juillet : *La Fausse Foire*, prologue en prose, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, troupe de Francisque, t. IV du *Théâtre de la Foire*.
- 1<sup>er</sup> septembre : *Les Funérailles de la Foire*; *Le Rappel de la Foire à la vie*, opéras-comiques en un acte en prose et vaudevilles, t. III du *Théâtre de la Foire*; *Le Régiment de la Calotte*, opéra-comique en un acte en prose et vaudevilles, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, musique de Gillier et Aubert, troupe de Francisque, pour le début de l'Opéra-Comique qui s'est rétabli à la foire Saint-Laurent en cette année 1721, t. V du *Théâtre de la Foire*. Les trois pièces furent jouées au Palais-Royal par ordre de Madame le 2 octobre suivant.

---

1721

- 15 mai : *Hercule filant*, parodie en un acte en prose et en vaudevilles avec un prologue d'*Omphale* de La Motte et Destouches (créée le 10 novembre 1701, reprise le 21 avril 1721), Fuzelier, CI.
- 25 juillet : *Danaé*<sup>46</sup>, comédie en 3 actes en vers avec un prologue en prose et trois divertissements, M. de Saintyon, retouchée par P.-F. Biancolelli dit Dominique et L. Riccoboni, dit Léo père, musique de Mouret, théâtre italien du Faubourg Saint-Laurent.

---

1722

- 25 juillet : *Le Jeune Vieillard*, opéra-comique en 3 actes en prose et vaudevilles avec trois divertissements, précédé d'un prologue, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, musique de Mouret, théâtre italien du Faubourg Saint-Laurent. Ms. fr. 93 14, t. V du *Théâtre de la Foire*.

---

1723

- 24 octobre : *Le Départ des Comédiens-Italiens*<sup>47</sup>, comédie en un acte en prose mêlée de vers et de vaudevilles avec un divertissement, Legrand et P.-F. Biancolelli, dit Dominique, CI.

---

1725

- 22 février : *L'Audience du Temps*<sup>48</sup>, prologue en prose et vaudevilles, Fuzelier, foire Saint-Germain. Ms. fr. 93 36.
- 

- 46 L'argument et le divertissement final figurent dans *Le Nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 140-146.
- 47 Sur le bruit répandu dans Paris que les Italiens allaient traverser la Manche. « L'Opéra chante une parodie sur l'air du menuet des *Fêtes grecques et romaines*, dont voici les paroles : "Puissiez-vous loin de nous, / Pendant plusieurs années, / Puissiez-vous loin de nous, / Goûter le bonheur le plus doux ; / Puissent les destinées, / Vous combler de guinées, / Pour peu que là-bas, / Vous trouviez d'appas, / Ne revenez pas." » (Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. II, p. 278-279.) L'argument figure dans *Le Nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 153-155.
- 48 Dans *L'Audience du Temps*, comédie critique à tiroirs, la foire Saint-Germain personnifiée critique des pièces du répertoire italien et accuse la Comédie-Italienne de vivre de ses restes, de lui dérober sans scrupules ses vaudevilles : « Air du Mirliton. – Ils chantent, quoique avec peine / Lanturlu, landeriri, / Et la troupe italienne / Met en usage aujourd'hui / Jusqu'au mirliton, / Mirliton, mirlitaine, / Jusqu'au mirliton, / Don don. »

---

1726

• 20 septembre : *Les Comédiens corsaires*<sup>49</sup>, prologue, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, musique de L'Abbé, troupe d'Honoré et Francisque, foire Saint-Laurent, puis repris à l'Académie royale de musique, t. VI du *Théâtre de la Foire*.

1726

• 10 août : *Les Comédiens esclaves*, prologue, Romagnesi, P.-F. Biancolelli dit Dominique et A.-F. Riccoboni, dit Léléo fils, musique de Mouret, CI. Ms. fr. 9331, fol. 346.

---

1728

• 1<sup>er</sup> mars : Prologue en prose intitulé *La Suite des Comédiens esclaves*, Ms. fr. 9331, fol. 359 ; *La Revue des théâtres*<sup>50</sup>, comédie en un acte en prose mêlée de vaudevilles avec un divertissement, P.-F. Biancolelli, dit Dominique, A.-F. Riccoboni, dit Léléo fils, et Romagnesi, musique de Mouret, CI. *Nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1733, t. VII.

---

---

49 Réponse aux *Comédiens esclaves*, prologue de Dominique, Romagnesi et Riccoboni fils, donné le 10 août 1726.

50 Dans la scène 8, l'Opéra et la Foire arrivent pour demander justice à Momus au sujet de leur bail. La Foire prétend être l'égale de l'Opéra et lui demande son théâtre. Momus conseille à la Foire de parodier *Les Amours des dieux*, mais celle-ci réplique : « S'il y avait eu quelque chose à faire, les Italiens s'en seraient emparés, mais ils n'ont osé y mordre » (*Le Nouveau Théâtre italien*, op. cit., Paris, Briasson, 1733, t. VII, p. 73).



# ÉCRIRE, JOUER ET VOIR DES PARODIES DANS LES DÉBUTS DE LA NOUVELLE TROUPE DE LA COMÉDIE-ITALIENNE : CE QUE LES PARODIES DES ANNÉES 1720 NOUS RÉVÈLENT

Isabelle Ligier-Degauque  
Nantes Université

On peut lire dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien* (Paris, Briasson, 1731) un certain nombre de pièces qui entreprennent, par le jeu de la mise en abyme, de questionner le genre de la parodie dramatique : quelle est sa raison d'être ? la parodie dramatique nuit-elle aux auteurs ou les incite-t-elle à s'améliorer ? Ces questions sont au cœur de trois pièces de Louis Fuzelier qui figurent dans le premier tome des *Parodies* (avec *Les Huit Mariannes* d'Alexis Piron) : le prologue d'*Hercule filant* (mai 1721), *Le Serdeau des théâtres* (février 1723) et *La Parodie* (mai 1723). La concentration de notre étude sur les années 1720 permettra de voir comment la parodie se trouve justifiée dans des pièces qui correspondent aux débuts de la Comédie-Italienne, dirigée par Luigi Riccoboni. Les pièces de Fuzelier ici retenues entrent dans la catégorie des comédies critiques et participent d'un processus de définition et de légitimation d'un genre que certains dénigrent mais que les spectateurs apprécient. L'apport de Fuzelier à la théorisation du genre parodique est tout à fait notable, avec la parution d'un *Discours* en réponse au *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro* d'Antoine de La Motte (1730). Nous tâcherons notamment de voir si Fuzelier raisonne en termes de concurrence, ou du moins d'écart, entre les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne et nous nous intéresserons, de manière synthétique, aux effets éventuels des transferts d'acteurs des théâtres de la Foire vers la Comédie-Italienne. Nous étudierons aussi la façon dont la parodie est portée à la scène en tant que pratique théâtrale et musicale (lorsqu'elle intègre des vaudevilles et alterne parties chantées et répliques en prose). En effet, le prologue d'*Hercule filant*, *Le Serdeau des théâtres* et *La Parodie* intègrent l'espace de jeu dans l'argument dramatique sous l'angle de la relation avec le public, dont les manifestations sonores, parfois indésirables (sifflet, bon mot, etc.), sont non seulement directement évoquées, mais encore portées à la scène. Il conviendra néanmoins d'évaluer la limite, voire l'erreur, d'une considération de cette mise en scène du public comme relevant du témoignage documentaire. Pour ce faire, nous nous intéressons à la constitution de deux types dramatiques : le siffleur et le plaisantin. C'est selon ce même principe de réserve méthodologique que nous voudrions déterminer le

degré de pertinence du discours tenu et mis en scène dans notre corpus sur l'intégration des vaudevilles dans les parodies d'opéra. Par exemple, dans le prologue d'*Hercule filant*, Fuzelier, qui réfléchit à la parodie en général dans ses textes théoriques, s'intéresse aux difficultés spécifiques des parodies qui intègrent le chant. Quel crédit doit-on alors accorder au dialogue entre Trivelin (Biancolelli) et le connaisseur (Fuzelier) ? Ce dialogue s'inscrit-il vraiment dans la réalité de la pratique des acteurs à la Comédie-Italienne ?

## LA PARODIE À LA COMÉDIE-ITALIENNE : DÉFINITION DU GENRE

148 Pour réfléchir à la spécificité éventuelle des parodies jouées à la Comédie-Italienne par rapport au répertoire parodique des théâtres de la Foire, il faut s'intéresser de près aux dates de représentation et d'impression de notre corpus, mais aussi au parcours de certains comédiens. Tout d'abord, le prologue d'*Hercule filant*, *Le Serdeau des théâtres* et *La Parodie* de Fuzelier figurent, avec *Les Huit Mariannes* de Piron (avril 1725), dans l'édition des *Parodies du nouveau Théâtre italien* parue chez Briasson en 1731 en trois volumes, puis en 1738 en quatre volumes. Ces publications attestent le fait que la parodie est désormais, à la fin des années 1730, un genre reconnu<sup>1</sup>, même s'il est, on le verra, l'objet de fortes critiques.

Les trois comédies critiques de Fuzelier qui nous intéressent ont été données dans les années 1720, c'est-à-dire à un moment très particulier de l'histoire de la Comédie-Italienne. En effet, en 1718, la fin de la foire Saint-Laurent est marquée par la fermeture de l'Opéra-Comique, ce qui va permettre à la Comédie-Italienne de proposer au public des *opéras-comiques*. Durant les années 1719-1725, selon Pauline Beaucé<sup>2</sup>, la parodie d'opéra trouve refuge à la Comédie-Italienne. Le parcours de certains comédiens révèle des processus de transfert de savoir-faire entre les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne<sup>3</sup>. Ainsi, Pierre-François Biancolelli (dit Dominique fils) a d'abord été engagé,

1 Voir aussi à ce propos Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 204-213.

2 Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013; voir également l'article de cet auteur dans ce volume, p. 163.

3 Pour l'itinéraire de Pierre-François Biancolelli, voir Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986, p. 108-111; Margherita Orsino, « Les errances d'Arlequin. Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127; Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de La Tronche*

lors de la foire Saint-Germain de 1710, dans la troupe formée par Levesque de Bellegarde et Desguerros, acquéreurs des théâtres, machines et décorations pour le compte de la veuve Maurice. À la foire Saint-Germain de 1712, il remplit l'emploi d'Arlequin au Jeu tenu par une troupe dirigée par Octave et, à la foire Saint-Laurent de 1714, il joue chez les époux Saint-Edme. En 1716, il est engagé par la dame Baron, à qui il sert de prêtre-nom pour l'ouverture d'un théâtre qu'il tient au cours de la foire Saint-Laurent de 1717. C'est en octobre 1717 qu'il intègre la Comédie-Italienne dans l'emploi de Pierrot lors de la représentation de *La Force du naturel*. C'est la première fois qu'il abandonne l'emploi d'Arlequin, alors tenu chez les Italiens par Thomassin. Il prend vite l'emploi de Trivelin, qui lui procure un succès considérable jusqu'à sa mort le 18 avril 1734<sup>4</sup>. Outre sa grande expérience acquise dans les théâtres de la Foire et en province, Biancolelli rejoint la troupe de Luigi Riccoboni avec le testament dramatique de son père, le *Scenario*<sup>5</sup>. Comme le fait observer Pauline Beaucé, Biancolelli « apporte au Théâtre-Italien les innovations foraines tout comme il avait apporté aux Forains l'héritage italien. Dominique est le véritable passeur de la pratique de la parodie d'opéra<sup>6</sup> ». Il est l'un des auteurs les plus prolifiques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Ceci dit, il n'est pas le

---

(1711) », *Recherches et Travaux*, n° 67, 2005, en ligne : <http://recherchestravaux.revues.org/index284.html>. Voir également la présentation de Charles Mazouer qui accompagne son édition de la comédie *Les Salinières ou la Promenade des fossés* (dans son recueil d'articles *Le Théâtre d'Arlequin*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002, p. 309-323), ainsi que l'article d'Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254 ; voir enfin l'article d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva dans ce volume, p. 19.

- 4 Les relations parfois tendues entre Biancolelli et Thomassin sont évoquées, par le prisme des frictions entre Trivelin et Arlequin, dans une parodie que Biancolelli donne en avril 1719 à la Comédie-Italienne : *Œdipe travesti*, ayant pour cible la tragédie de Voltaire *Œdipe* (créée avec succès à la Comédie-Française en novembre 1718).
- 5 Le *Scenario* est le nom donné au *zibaldone* de notes de jeu personnelles rédigé par Domenico Biancolelli au sujet des principaux canevas interprétés à la Comédie-Italienne. À sa mort en 1688, ce recueil fut confié à sa femme et elle-même le remit à Pierre-François Biancolelli. Après la mort de ce dernier, Thomas-Simon Gueullette se retrouva en possession du *Scenario* qu'il traduisit. Cette traduction a été en partie perdue. Voir Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, t. II, *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.
- 6 Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 29.
- 7 Biancolelli est surtout un auteur de comédies : environ 90 pièces à notre connaissance, écrites seul ou en collaboration avec Legrand, Riccoboni père et fils, Romagnesi et d'autres. Ses pièces sont d'une grande variété formelle : deux canevas, cinq prologues, 52 comédies en un ou trois actes, et 30 parodies, dont la plus célèbre du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro* d'Antoine de La Motte ; voir le catalogue

seul comédien à être passé des théâtres de la Foire à la Comédie-Italienne. Paghetti<sup>8</sup> et Romagnesi<sup>9</sup> ont eux aussi été admis à la Comédie-Italienne avec une pratique théâtrale qu'ils ont développée aux théâtres de la Foire. Cela explique que les parodies jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent avant 1719 et les parodies données à la Comédie-Italienne en 1719 et dans les années 1720 ne sont pas foncièrement différentes. Le fait que certains auteurs écrivent aussi bien pour la Comédie-Italienne que pour les théâtres de la Foire explique également cette relative homogénéité des parodies représentées dans ces théâtres. On pense tout particulièrement aux parodies écrites par Fuzelier.

Avant 1726, Fuzelier domine la production des parodies dramatiques données à la Comédie-Italienne<sup>10</sup>. Cet auteur prolifique mène une réflexion sur sa pratique de la parodie, notamment dans quatre comédies critiques de 1723, *Le Serdeau des théâtres*, *La Parodie*, *Les Malades du Parnasse* et *La Rencontre des Opéras*, et il s'engage en 1731 dans une querelle avec Antoine de La Motte. Selon ce dernier en effet, l'esprit de la

150

---

complet dans Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 171, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

- 8 D'abord comédien dans diverses troupes de province, Pierre Paghetti arrive vers 1710 à Paris, où il joue dans divers théâtres de la Foire, jusqu'à la foire Saint-Laurent de 1716. Il fait ses débuts à la Comédie-Italienne en avril 1720 « sur la réputation de bon pantomime qu'il avait acquise à l'Opéra-Comique » (Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour* [Paris, Veuve Duchesne, 1788], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 59). Paghetti « était extrêmement petit et contrefait, la physionomie riante, et acteur excellent dans l'emploi qu'il avait choisi, qui était celui des pères et des jaloux » (Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 143). Voir également Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit. ; *id.*, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.* introduction, p. 34-35 ; voir enfin l'article d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva dans ce volume, [p. 19](#).
- 9 Après avoir joué dans différentes troupes de province et dans celle d'Octave à la Foire en 1716, Jean-Antoine Romagnesi échoue à intégrer la Comédie-Française après avoir joué le 14 juillet 1718 le rôle de Rhadamiste (dans la pièce de Crébillon père, *Rhadamiste et Zénobie*). Il joue dans *La Surprise de l'amour* le 15 avril 1725 et est reçu à la Comédie-Italienne. D'après La Porte et Clément, « il jouait dans tous les genres avec esprit ; mais il s'était réservé certains rôles qu'il rendait avec plus d'avantage et de succès, tels que Samson, Timon, Démocrite, etc. Il excellait dans ceux d'ivrogne et de Suisse » (Joseph de La Porte et Jean Marie Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 422). Voir également la bibliographie de la note précédente.
- 10 À partir de 1726 et jusqu'en 1745, Biancolelli, Romagnesi et Riccoboni fils écrivent de nombreuses parodies jouées à la Comédie-Italienne ; voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*



parodie dramatique serait naturellement satirique. Il le déplore dans son *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro* (1730) :

Ainsi de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à peu près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'Arlequin, et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade<sup>11</sup>.

Antoine de La Motte minimise le talent nécessaire pour commettre ce qu'il considère comme de petits ouvrages. C'est contre un tel mépris que Fuzelier rédige son *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* (édité en 1731, augmenté en 1738). Il répond ainsi à La Motte que « les auteurs parodistes n'ont jamais eu l'intention de blesser personnellement les auteurs parodiés : ils ont cru se livrer à un badinage innocent, permis par les lois, créé par le bon goût, avoué par la raison et plus instructif que bien des tragédies<sup>12</sup> ». La riposte de Fuzelier se fait en connaissance de cause, étant donné qu'il a lui-même parodié les livrets d'opéra et les tragédies de La Motte. Mais ce dernier meurt le 26 décembre 1731 et ne pourra donc répondre à cette défense de la parodie dramatique que vient d'éditer Fuzelier.

La réflexion sur la parodie au XVIII<sup>e</sup> siècle va reprendre des éléments d'argumentation présents dans la querelle entre La Motte et Fuzelier<sup>13</sup>. Toutefois, avant ces deux discours, l'abbé Sallier a déjà prononcé en novembre 1726 un *Discours sur l'origine et le caractère des parodies* devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres, discours qu'il publie en 1733. En 1738, à l'occasion de la réédition des *Parodies du nouveau Théâtre italien* (cette fois en quatre volumes), Fuzelier s'appuie non seulement sur les réflexions de l'abbé Sallier mais aussi sur les *Observations sur la comédie* de Luigi Riccoboni, parues en 1736<sup>14</sup> : il donne ainsi de l'ampleur théorique à la querelle sur la parodie dramatique

11 Antoine Houdar de La Motte, *Les Paradoxes littéraires de Lamotte ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes*, éd. B. Jullien [1859], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 508.

12 Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies*, dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1731, t. I, p. 11 (référence abrégée *Parodies* dans les notes suivantes de cet article).

13 Pour une mise au point sur la querelle entre La Motte et Fuzelier, voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 111-120 et Emanuele De Luca, « Un uomo di qualche talento », op. cit., p. 204-213.

14 Comme le relève Pauline Beaucé, « si Riccoboni ne fournit pas le détail de son corpus, il cite six parodies d'opéra, et plus précisément de tragédies en musique, créées à la Comédie-Italienne entre 1721 et 1726. Il ne réduit pas seulement son corpus d'étude en omettant les parodies foraines, représentatives de la moitié du répertoire ; il n'hésite pas non plus à passer sous silence la diversité. Un présumé guide son étude : la parodie

engagée avec La Motte et qui aurait pu s'arrêter avec le décès de ce dernier. Fuzelier, fort de son expérience d'auteur, tant pour la Comédie-Italienne que pour les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, défend la parodie dramatique. Il n'opère pas de distinction entre parodie de tragédie et parodie d'opéra, alors que l'édition des *Parodies* de 1738 comprend plus de parodies d'opéras que de tragédies.

152 Pourquoi la parodie est-elle l'objet d'attaques et que lui reproche-t-on ? Les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle s'accordent à voir en la satire un écueil de la parodie dramatique. Les auteurs parodiés partagent-ils cette vision dépréciative du genre parodique ? Outre La Motte, on l'a vu, Voltaire regrette de voir le public se rendre aux représentations de parodies et plaisanter de ce qu'ils ont pu aimer à la Comédie-Française ou à l'Académie royale de musique. En tant que grand pourvoyeur de tragédies dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, lui-même a subi un long compagnonnage parodique, d'*Œdipe* (1718) à *Tancredè* (1760)<sup>15</sup>. Dans *La Parodie*, présentée comme une *tragi-comédie* (23 mai 1723), Fuzelier imagine que Melpomène (dans une scène qui parodie *Rodogune*) veut ourdir un complot contre Parodie, avec l'aide des auteurs mécontents ; le parterre fait seulement mine de lui prêter main-forte. L'affirmation d'un goût du public pour les parodies, au grand dam souvent des auteurs pris pour cibles, est en effet un véritable *topos* des discours en faveur de ce genre. En raison de la vogue des parodies, les théoriciens cherchent à en cerner les traits caractéristiques et à normaliser une pratique théâtrale protéiforme. Selon Martine de Rougemont, l'effort de délimitation théorique d'un genre mixte donne à sentir « une tournure d'esprit spécifiquement française, le souci des normes et des convenances. [...] Nos théoriciens sont toujours sensibles au fait que le théâtre, art de communication directe et collective, relève de l'autorité. On ne peut lui permettre les mêmes libertés qu'aux formes littéraires destinées à une lecture individuelle<sup>16</sup> ». La bonne parodie ne devrait chercher qu'à faire rire, sans jamais atteindre l'auteur par les critiques adressées à l'œuvre-cible.

Moins de dix ans avant qu'il n'écrive son *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* (1731), Fuzelier répond à l'insinuation de malveillance à l'égard des auteurs pris pour cible dans son avertissement au *Serdeau des théâtres* (février 1723) : « Outre les périls de l'impression, *Le Serdeau des théâtres* est encore menacé du danger

---

d'opéra est la parodie de tragédie en musique et non celle de ballet ou de pastorale lyrique » (*Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 123). Voir Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

15 Voir Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancredè (1760)*, Paris, Champion, 2007.

16 Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Paris, Champion, 1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 82.

de paraître inintelligible. Ce fortuné badinage a plus besoin de commentaire que bien des ouvrages de l'antiquité. Il sera presque partout énigme pour ceux qui ne se souviendront pas des pièces parodiées<sup>17</sup>. »

La valorisation de l'érudition nécessaire pour comprendre une pièce telle que *Le Serdeau des théâtres* n'est pas sans ironie : Fuzelier s'amuse à établir une comparaison entre la querelle opposant les partisans et les détracteurs de la parodie, et la célèbre querelle des Anciens et des Modernes. Outre la difficulté de compréhension de la parodie dès lors que les cibles ne sont plus connues, Fuzelier souligne le fait que les auteurs de parodies ne s'attachent pas à prendre pour cible n'importe quelle œuvre et qu'ils participent donc à une reconnaissance paradoxale du talent : « Au reste, on ne se figure pas être obligé de démontrer amplement que la critique des pièces attaquées dans cette parodie ne supposent pas [*sic*] qu'elles soient sans agréments et sans réputation<sup>18</sup>. » Dans la suite de l'avertissement, Fuzelier défend la publicité qu'une bonne parodie peut assurer aux auteurs et fait allusion aux démarches qui ont visé à interdire les parodies dramatiques. Il conclut : « Momus est resté en possession de corriger, ou plutôt de reprendre Thalie et Melpomène<sup>19</sup>. » Après ce texte qui précède *Le Serdeau des théâtres*, Fuzelier défend le principe d'un arbitrage dramatique du goût en faisant ainsi parler Apollon à la scène 2 : « J'ai imaginé d'établir pour les théâtres un serdeau différent des autres ; car loin de le remplir de plats de rebut et de restes, on n'y recevra que les bons morceaux<sup>20</sup>. » Le terme *serdeau* désigne à la fois le lieu où les plats desservis de la table du roi sont entreposés, et l'officier qui les y transporte (Pierre Richelet, *Nouveau dictionnaire français*, 1709).

Que peut-on déduire de cette métaphore culinaire ? Il s'agit de proposer au public le meilleur des pièces visées et d'en faire un spectacle, certes critique, mais aussi plaisant en lui-même. Comme dans son *Discours* de 1731, Fuzelier traite de manière indifférenciée les parodies d'opéra et les parodies de tragédie dans l'avertissement au

17 Louis Fuzelier, avertissement au *Serdeau des théâtres*, dans *Parodies*, t. I, p. [233].

18 *Ibid.*, p. [234]. Dans la scène 10 de sa comédie critique *La Parodie* (mai 1723), Fuzelier épingle l'orgueil des auteurs qui ne mesurent pas du tout l'avantage d'être l'objet du choix des parodistes. Le Parterre essaie de mettre en garde la Parodie contre la colère des auteurs visés : « Malepeste ! je vois bien que vous connaissez moins les auteurs que leurs sottises ! Apprenez, ma mie, que rien n'est si rancunier que ces messieurs-là ; ils se croient tout permis pour se venger quand ils se figurent qu'on a manqué de respect à leurs talents ; oui, soyez persuadée que lorsqu'on est assez téméraire pour oser parodier le moindre de leurs ouvrages, ils condamneraient volontiers le critique au feu, que mérite le poème critiqué. » (*Ibid.*, p. 318-319.)

19 *Id.*, avertissement au *Serdeau des théâtres*, *ibid.*, p. [235].

20 *Id.*, *Le Serdeau des théâtres*, *ibid.*, p. 245.

*Serdeau des théâtres* et dans la comédie elle-même. Outre le constat du tropisme de la forme de la parodie de tragédie dans sa réflexion théorique sur la parodie en général, nous voyons que, au moment où le genre parodique se définit, Fuzelier contribue à mettre en place une défense de la parodie qui comporte ses propres archétypes, comme l'absence de malveillance dans la volonté de faire rire et l'action salutaire en termes de discrimination esthétique.

## LA PARODIE À LA COMÉDIE-ITALIENNE : LES CONTRAINTES DE LA PRATIQUE

154 Les représentations théâtrales au XVIII<sup>e</sup> siècle sont déterminées, pour une part importante, par la relation forte et tumultueuse entre le public et les acteurs, la frontière entre la salle et la scène n'étant pas conçue selon le principe d'un quatrième mur invisible. Les réactions de ces *Messieurs du parterre*, selon une expression convenue que l'on retrouve dans les pièces données aux théâtres de la Foire ou à la Comédie-Italienne, sont donc pleinement intégrées à la pratique du théâtre de l'époque mais aussi à son écriture. C'est ainsi que se constituent de véritables archétypes théâtraux qui nous renseignent moins sur la réalité d'une anecdote dramatique que sur la persistance d'un type de réactions du public. La récurrence des personnages du siffleur et du plaisantin est remarquable chez les parodistes. On les trouve notamment dans *Le Serdeau des théâtres* et *La Parodie* de Fuzelier. À la fin de la première scène du *Serdeau des théâtres*, Apollon aperçoit un siffleur dans la salle et Terpsichore accueille ainsi sa découverte : « Il n'a pas la physionomie sympathisante avec le Parnasse<sup>21</sup>. » À la scène 8, Fuzelier évoque l'intervention « d'un mauvais plaisant du parterre » dans le songe de Pirithoüs<sup>22</sup>, sur l'air « Ah ! Philis, je vous vois, je vous aime » : « Pirithoüs, je vous vois, je vous aime, / Pirithoüs, je vous aimerai tant, / Pourvu que ce soit un instant, / Je vous vois, je vous veux, je vous aimerai tant<sup>23</sup>. » Un caissier prend la défense de Pirithoüs, en raison de la qualité des parties dansées, puis un Gascon s'en mêle, ainsi que l'explique Pirithoüs, sur l'air « Dupont, mon ami » : « Caissier mon ami, / Qui t'a fait si bête, / Pour voir sans ennui / Et sans mal de tête / Un opéra si plaintif / Et si réfrigératif<sup>24</sup> ? » Le cauchemar de Pirithoüs s'achève sur l'intervention de l'ensemble du public, rapportée sur l'air « J'entends le moulin taqueter » : « Lors près du Gascon, tique tique taque, / Tout

21 *Ibid.*, p. 240.

22 Il s'agit d'une personnification de la tragédie en musique *Pirithoüs* de La Serre et Mouret, créée à l'Académie royale de musique le 26 janvier 1723.

23 *Ibid.*, p. 261.

24 *Ibid.*, p. 262-263.

le parterre a taqueté<sup>25</sup>. » Dans la scène 15 de *La Parodie*, l'inquiétude suscitée par les réactions du public se cristallise dans cette réplique du Parterre : « Bon, bon ! le parterre ne se pique pas de reconnaissance ; il siffle sans quartier le lendemain un auteur qui l'a divertie la veille<sup>26</sup>. » Le crédit accordé aux avis du public et la nécessité d'en supporter l'expression sont visibles dans ces quelques exemples qui obéissent, certes, au principe d'une mise en abyme de la réalité des spectacles, dans les années 1720 en l'occurrence, mais qui mettent surtout en scène le désir de participation du public à ce qu'il voit jouer sur scène. Il faut donc être sensible au jeu des parodistes avec des types dramatiques (le siffleur, le plaisantin) qui créent un effet de réel, plutôt que de chercher dans les parodies un appui systématique sur des situations avérées au cours des représentations. Il ne s'agit pas alors d'anecdotes dramatiques mises en fiction mais d'invention de scènes topiques à goûter pour elles-mêmes.

Les contraintes de la pratique incarnées par ces types du siffleur et du plaisantin seraient commandées par un impératif : rire sans nuire. Les comédies critiques de Fuzelier qui figurent dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien* attestent ainsi de la constitution d'un discours archétypal sur la parodie. À la scène 2 du *Serdeau des théâtres*, le Siffleur se présente comme un *précepteur* des théâtres, qui tire son autorité de son bruyant instrument et rend son avis sur les spectacles donnés pendant l'hiver 1722 : « Ma foi, les théâtres ont été pendant cet hiver plus glacés que la rivière ; on n'y pouvait pas tenir : dès qu'une pièce paraissait, zeste, elle était par terre. Le Théâtre-Italien surtout était une franche glissoire<sup>27</sup>. » Puis Fuzelier donne une nouvelle définition du rôle du siffleur auprès des théâtres : « [...] nous autres siffleurs nous ressemblons aux chirurgiens, nous ne demandons que plaies et bosses<sup>28</sup> ». L'auteur file la métaphore médicale lorsque le Siffleur explique comment l'interdiction de siffler aux spectacles est contournée :

Par un secret tout naturel ; presque tous les ouvrages dramatiques modernes sont froids et très froids ; la pituite y domine, cette pituite tombe sur le cerveau du Parterre justement dans le temps où il serait nécessaire de siffler ; alors le Parterre crache et se mouche en cœur, et cette harmonie nasone lui tient lieu de l'instrument supprimé<sup>29</sup>.

25 *Ibid.*

26 *Id.*, *La Parodie*, *ibid.*, p. 328.

27 *Id.*, *Le Serdeau des théâtres*, *ibid.*, p. 242.

28 *Ibid.*, p. 243.

29 *Ibid.*

Dans *Les Malades du Parnasse* du même Fuzelier<sup>30</sup>, Zoïle, médecin de l'hôpital du Parnasse, est chargé par la Critique de guérir les œuvres de théâtre. Dans la première scène, l'auteur fait allusion au *Serdeau des théâtres* – indice d'une écriture qui suit de peu la représentation du *Serdeau* – dans cette réplique de Terpsichore : « Par ma foi, le seigneur Apollon m'a pensé faire tourner la tête avec son serdeau ; quel ridicule projet ! Je me suis sauvée furtivement de ce repas mal apprêté et je ne sais pas trop dans quel lieu le hasard m'a conduite<sup>31</sup>. » Le registre métaphorique – médical et culinaire – que l'on a trouvé dans cette série d'exemples fait entendre une idée qui est récurrente dans la défense de la parodie : le rire provoqué opère une décantation parmi les œuvres innombrables qui sont proposées aux spectateurs parisiens. Dans la scène finale de *La Parodie*, Fuzelier résume ainsi les vertus de la parodie, en faisant chanter Pierrot sur l'air « Ma pinte et ma mie, ô gué » : « Il est juste de railler / Ce qui vous ennuie / Nous ne pinçons les héros / Que quand vous les trouvez sots<sup>32</sup>. »

156

La mise en scène de difficultés propres à l'interprétation des parodies qui comportent des parties chantées révèle également une part de stéréotypie. À la fin du *Serdeau des théâtres*, Terpsichore s'adresse ainsi « aux personnages de l'ambigu » : « Allons, mes amis, ne dérogez point à la variété de l'ambigu ; point de vaudeville uniforme. Je vais commencer<sup>33</sup>. » Fuzelier fait alors chanter les personnages de sa comédie critique sur des airs variés ; Arlequin, en particulier, chante sur le « vaudeville du *Banquet des sept sages* » : « Vous n'aurez plus de morale, / Ni de sages lanterniers ; / Pour faire aller la timbale, / Il faut d'autres cuisiniers ; / Mais, Messieurs, pour des lanlère, / Des flon flon, des lanturelu, / Et des vogue la galère, / Vous en aurez tant et plus<sup>34</sup>. »

Que peut-on en déduire ? Il est tout à fait possible de parler d'un processus d'intégration des vaudevilles à la Comédie-Italienne, sans que l'on puisse y voir une exploitation pure et simple du fonds musical développé à l'Opéra-Comique, voire un pillage de ses vaudevilles. La revendication d'une propriété artistique sur l'usage des vaudevilles, que l'on peut entendre dans certaines pièces des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, ne rend pas compte d'une évolution parallèle des pratiques foraines et italiennes dans l'usage du chant pour parodier l'opéra. Ainsi, dans le prologue

---

30 *Id.*, *Les Malades du Parnasse*, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9333, comédie critique destinée à la Comédie-Italienne, non représentée.

31 *Ibid.*

32 *Id.*, *La Parodie*, dans *Parodies*, t. I, p. 332-334.

33 *Id.*, *Le Serdeau des théâtres*, *ibid.*, p. 287-288.

34 *Ibid.*, p. 289.

d'*Hercule filant* (mai 1721)<sup>35</sup>, Fuzelier fait la généalogie de la parodie d'opéra à la Comédie-Italienne. Trivelin (Biancolelli) affirme que l'origine de la parodie d'opéra serait italienne, tandis que le connaisseur (Fuzelier) prétend qu'elle vient des théâtres de la Foire. Cette opposition dramatisée est contredite par la transformation conjointe des formes dramatiques qui inclut l'ancienne et la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne et les théâtres de la Foire. Quant aux aptitudes vocales des acteurs jouant pour ces théâtres, elles sont loin d'être nulles mais soulèvent une interrogation : est-il aussi aisé pour un comédien de jouer dans une parodie de tragédie que dans une parodie d'opéra<sup>36</sup> ? Cette différence de savoir-faire est ainsi évoquée dans *La Parodie* de Fuzelier (mai 1723), où Arlequin interpelle la Parodie : « Vous débitez à la fois de la prose, des vers héroïques et des vaudevilles ; quel salmigondis<sup>37</sup> ! » À quoi la Parodie rétorque : « Ne dois-tu pas savoir, mon cher Arlequin, que tous les styles m'appartiennent, et que je suis en droit d'employer dans une capilotade comique jusqu'aux vers de Racine et du grand Corneille<sup>38</sup> ? » Ses prérogatives sont immenses : « [...] j'ai sur tous les ouvrages, soit en vers, soit en prose, un hypothèque général et spécial<sup>39</sup> ». Arlequin admirant sa facilité à « parler toutes les langues du théâtre », la Parodie affirme que « rien n'est plus aisé que de prendre le ton de Melpomène<sup>40</sup> [...] ». Qu'en est-il de la parodie qui inclut des passages chantés ? Dans le prologue d'*Hercule filant*, à travers la dispute entre le connaisseur et Trivelin, deux idées ressortent sur la manière d'écrire une parodie d'opéra et de l'interpréter : ce genre supposerait nécessairement des vaudevilles, et demanderait des acteurs de talent comme l'ont été, selon Trivelin, ses « ancêtres comiques » : « Ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique<sup>41</sup> ? » Il est vrai que les acteurs de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne étaient capables de parodier des airs complexes interprétés par certains chanteurs lyriques. Toutefois, selon le connaisseur, les acteurs de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne seraient « terriblement

35 Avant le prologue d'*Hercule filant*, la première parodie d'opéra donnée par Fuzelier à la Comédie-Italienne (*La Rupture du carnaval et de la folie*, juillet 1719, qui prend pour cible *Le Carnaval et la Folie* d'Antoine de La Motte et André Cardinal Destouches) intègre très peu de vaudevilles.

36 Voir sur la question Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, notamment p. 113-127, et l'article de Barbara Nestola dans ce volume, p. 89.

37 Louis Fuzelier, *La Parodie*, dans *Parodies*, t. 1, p. 295.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 296.

40 *Ibid.*

41 *Id.*, prologue d'*Hercule filant*, *ibid.*, t. 1, p. 119.



brouillés avec la musique<sup>42</sup> ». La querelle de Trivelin et du connaisseur n'est pas à prendre au pied de la lettre et doit être considérée comme une plaisanterie qui s'inscrit dans une querelle des théâtres souvent portée à la scène au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les pièces données aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent et à la Comédie-Italienne. Qui plus est, lorsque Luigi Riccoboni dirige la Comédie-Italienne, celle-ci compte de très bons chanteurs, en particulier Pierre Théveneau (1695-1732). Fils du limonadier de la Comédie-Italienne, admis dans la troupe le 28 décembre 1717 comme chanteur et acteur, il « était devenu avant sa mort l'idole du public qui avait commencé par ne le point goûter. Sa figure était agréable, sa voix plus gracieuse qu'étendue. [...] Il chantait avec un goût infini, et jouait avec beaucoup de naturel et de vérité<sup>43</sup> ».

158 Que nous révèlent les parodies données dans les années 1720 à la Comédie-Italienne ? Les pièces de Fuzelier figurant dans le premier tome des *Parodies du nouveau Théâtre italien* (édition de 1731) ont été données avant 1726, autrement dit à une période charnière pour les parodies d'opéra. Selon Pauline Beaucé, durant la saison 1725-1726, « le répertoire de l'Académie royale de musique est passé au crible par les parodistes, comme il le sera rarement avant le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup> ». Théoricien et praticien de la parodie dramatique, Fuzelier traite de manière égale les parodies d'opéra et les parodies de tragédie dans l'avertissement au *Serdeau des théâtres* et dans son *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* de 1731 (augmenté en 1738). Fuzelier bâtit une défense de la parodie dont les éléments argumentaires vont être repris jusqu'à devenir des lieux communs. L'absence de méchanceté de la critique et le caractère salutaire du rire déclenché par la parodie sont ainsi fréquemment

---

42 *Ibid.*, p. 120.

43 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris* [Paris, Rozet, 1767], Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. V, p. 460. En raison de ses dispositions pour le chant, Théveneau est choisi pour interpréter le rôle de Médée dans la parodie *Médée et Jason* (1727) de Biancolelli, Riccoboni et Romagnesi, qui prend pour cible l'opéra *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon. Dans la liste des acteurs, on lit : « le chanteur en femme ». À la fin de la scène 3, « Médée descend sur un manche à balai, entourée de sorciers et de démons ». L'exclamation de Créüse, « Quel objet s'offre à mes yeux ? », tirée du livret de Pellegrin, renvoie de manière amusée à la réaction des spectateurs qui ont pu assister à la reprise de *Médée et Jason* le 1<sup>er</sup> mai 1727 à l'Académie royale de musique, aussi bien qu'à leur étonnement de découvrir le personnage de Médée interprété, dans la parodie, par un acteur travesti en femme. Pour un état réel des capacités vocales de la troupe italienne de Riccoboni, voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 113-127, et les articles de Barbara Nestola, p. 89 et David Charlton, p. 281 de ce volume.

44 Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 29.



mis en avant. Pour détourner la préface de *Tartuffe* de Molière, « on veut bien être [parodié] mais on ne veut point être ridicule ». Les détracteurs de la parodie et ses défenseurs s'accordent paradoxalement pour affirmer que le rire ne peut être gratuit. La définition de la parodie dramatique va de pair, chez Fuzelier, avec une stratégie de légitimation.

Si le discours tenu sur le genre parodique est assez figé, la stéréotypie marque aussi la mise en scène des difficultés propres à l'interprétation des parodies. La mise en scène de la réalité des spectacles génère elle-même des situations convenues, qui s'ancrent d'une façon générique dans les péripéties des théâtres de l'époque. Les auteurs de parodies ont affaire à un public qui connaît les conventions dramatiques propres aux divers théâtres : celles-ci sont parfois mises à mal par des accidents de représentation, qui deviennent des anecdotes dramatiques et qui aboutissent aussi à la naissance d'archétypes théâtraux. Le siffleur et le plaisantin qui font irruption dans le déroulement de la représentation deviennent de véritables figures théâtrales, sans valeur documentaire. Enfin, l'opposition dramatisée entre les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne, qui s'appuie, certes, sur des rivalités entre théâtres non-officiels et scène subventionnée par le roi, mérite d'être examinée de manière factuelle : dans le domaine des parodies dramatiques, force est de constater que, dans les années 1720 ici étudiées, les transferts d'acteurs d'un théâtre à l'autre et l'écriture de pièces tant pour les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent que pour la Comédie-Italienne (comme dans le cas de Fuzelier) ont permis une évolution conjointe des formes dramatiques<sup>45</sup>.

45 Voir sur la question l'article de Judith le Blanc dans ce volume, p. 129.



CHRONIQUE D'UN COMPAGNONNAGE SINGULIER :  
LA PARODIE DRAMATIQUE D'OPÉRA À LA COMÉDIE-ITALIENNE  
AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*Pauline Beaucé*  
*Université Bordeaux Montaigne*

La parodie dramatique s'est développée au XVIII<sup>e</sup> siècle sur un nombre considérable de scènes françaises, parmi lesquelles la Comédie-Italienne tient une place centrale. La présence d'un personnage de parodiste chantant, dans *Thalie au nouveau théâtre* (de Michel-Jean Sedaine et André-Modeste Grétry) – dont la représentation inaugure la nouvelle salle en 1783 –, « De tous les temps ce théâtre est l'asile / Que m'accordent les dieux » (scène 9), n'est donc pas un hasard. Pourtant, le compagnonnage entre la parodie et la Comédie-Italienne est complexe ; comme l'analyse Isabelle Ligier-Degaugue dans ce volume, cette pratique ne faisait pas partie du projet initial de Luigi Riccoboni en 1716 et a dû rapidement être justifiée. Au moment même où dramaturges et théoriciens thématisent l'entrée du genre à la Comédie-Italienne, ils établissent une distinction forte entre deux types de spectacle : la parodie de tragédie et la parodie d'opéra (ce dernier terme désignant à l'époque la totalité des genres lyriques représentés à l'Académie royale de musique). Louis Fuzelier, dans le prologue d'*Hercule filant* (1721), parodie d'*Omphale* d'Antoine de La Motte et André Campra, présente par la voix de Trivelin, interprété à cette époque par Pierre-François Biancolelli, la parodie d'opéra dans sa généalogie italienne : « Tout beau, Monsieur le connaisseur, lisez les annales de la Comédie Italienne, vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après les Dumesnils et les Beaumaviels : ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique<sup>1</sup> ? »

Luigi Riccoboni, dans le quatrième livre de ses *Observations sur la comédie* (1736), dresse lui aussi une généalogie italienne de la parodie dramatique d'opéra en citant des parodies ponctuelles insérées dans des comédies de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne. *A contrario*, le premier type de parodie qu'il définit (celui qui concerne notamment les parodies d'opéras) aussi bien que le second (celui qui s'étend aux parodies de tragédies) ne sont exposés qu'avec des exemples de pièces qui

1 Louis Fuzelier, prologue d'*Hercule filant*, dans *Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1731, t. 1, p. 119.

sont contemporaines de Riccoboni (*Arlequin Persée* de Fuzelier ou *Arlequin Amadis* de Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi d'une part, parodies de deux opéras de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, et de l'autre *Cédipe travesti* du même Biancolelli, parodie de l'*Cédipe* de Voltaire, *Agnès de Chaillot* de Biancolelli et Marc-Antoine Legrand, parodie d'*Inès de Castro* de La Motte, et enfin les parodies de *Mariamne* de Voltaire)<sup>2</sup>. Or les différents volumes du *Théâtre italien* de Gherardi attestent que les multiples parodies ponctuelles enchâssées dans les comédies à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle s'attaquaient tout autant à l'opéra qu'à la tragédie<sup>3</sup>. Pourquoi insister précisément sur la filiation avec les comédies de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne ? C'est qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le répertoire chanté est celui de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ; il convient donc pour la Comédie-Italienne de se positionner en légitimant tout particulièrement la présence de la parodie dramatique d'opéra sur sa scène.

162

Alors que le répertoire de la Comédie-Italienne ne cesse d'évoluer au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, la parodie dramatique d'opéra fait partie des genres à s'y maintenir

- 2 Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 275-448. Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 207-209 et plus généralement p. 204-213 pour les réflexions théoriques et poétiques sur la parodie dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur les mêmes questions, voir Pauline Beaucé, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers du Gadges*, n°9, « Genres et querelles littéraires », dir. Pierre Servet et Marie-Hélène Servet, 2011, p. 281-305, et Françoise Gevrey, « La Motte et les parodies », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Louvain, Peeters, 2010, p. 303-316.
- 3 Voir notamment François Moureau, « Lully en visite chez Arlequin : parodies italiennes avant 1697 », dans Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Baptiste Lully* Laaber, Laaber Verlag, 1990, p. 235-250 ; Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002 ; Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Colt Segrest Brazill, *Métamorphoses burlesques. La fabrique de la parodie dans l'ancien Théâtre italien de Paris (1668-1697)*, thèse sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2012. Sur le recueil d'Evaristo Gherardi, voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n°6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf>. Pdf ; Emanuele De Luca, « *Il Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

avec régularité jusqu'à la fin des années 1750, pour reprendre dans les années 1770<sup>4</sup>. La dramaturgie de cette forme spectaculaire trouve à l'Hôtel de Bourgogne un terrain favorable à son expression et à son renouvellement. Les décorations de Le Maire qui pastichent les décors d'opéras pour différentes pièces illustrent à elles seules le soin apporté par les Italiens au spectacle de la parodie : outre le fameux palais du Soleil dans *Arlequin Phaëton* en 1729<sup>5</sup>, Le Maire est loué pour sa salle de bal dans *Arlequin Roland* deux ans auparavant, ou encore pour le palais ruiné et les cachots d'*Arlequin Amadis* en 1731<sup>6</sup>. Les scénographies plus complexes mises en place dans les parodies d'opéras des années 1770, également fameuses, réemployaient parfois des décorations d'opéras-comiques à succès. Chaque parodie d'opéra est l'occasion de chants et de danses qui permettent aux maîtres de ballet et aux danseurs, ainsi qu'aux musiciens associés à la troupe, de briller (Mouret, Duni, Blaise, Moulinghen). Des acteurs et actrices sont reconnus pour la qualité de leur interprétation, dans des rôles de parodies d'opéras nécessitant une polyvalence artistique. C'est ainsi que Silvia ou Justine Favart sont admirées dans de nombreux rôles, tandis qu'une actrice comme Flaminia est écartée du répertoire des parodies dramatiques d'opéras – alors qu'elle participe aux créations de parodies de tragédies –, vraisemblablement à cause de la faiblesse de sa voix<sup>7</sup>. La parodie d'opéra participe, au même titre que d'autres genres, au rayonnement de la Comédie-Italienne à la cour à partir de 1723, mais aussi en province et à l'étranger, par l'entremise de Favart ou grâce à la diffusion des pièces par les recueils édités.

Le cadre d'un tricentenaire est l'occasion parfaite pour aborder la relation au long cours qu'entretiennent cette forme spectaculaire et l'un des théâtres qui l'a accueillie, pour la scruter en détail afin d'en comprendre les particularités. Cet article propose une

4 Voir les remarques sur le répertoire dans Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, chap. 2, en particulier les graphiques, p. 42-43.

5 Voir l'article d'Emanuele De Luca, « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : Phaëton à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 87-103.

6 Alors que le manuscrit d'*Arlequin Amadis* de Biancolelli et Romagnesi ne comporte à la scène 8 aucune didascalie indiquant un changement de décor, l'article du *Mercure de France* consacré à la pièce précise que « le théâtre change et représente un palais ruiné et des cachots. Cette décoration, qui est de M. Le Maire, a été bien goûtée, comme toutes celles qu'il a faites pour le Théâtre italien » (*Mercure de France*, décembre 1731, p. 2862).

7 Voir Guillemette Marot Mercier, *Paradoxes d'un type fixe. Colombine à Paris 1716-1729*, thèse sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2008, p. 713 et sq.

étude quantitative et statistique qui donnera à lire et à comprendre les fonctionnements caractéristiques de la production parodique à la Comédie-Italienne et le rôle de ce théâtre dans la pérennisation du genre<sup>8</sup>.

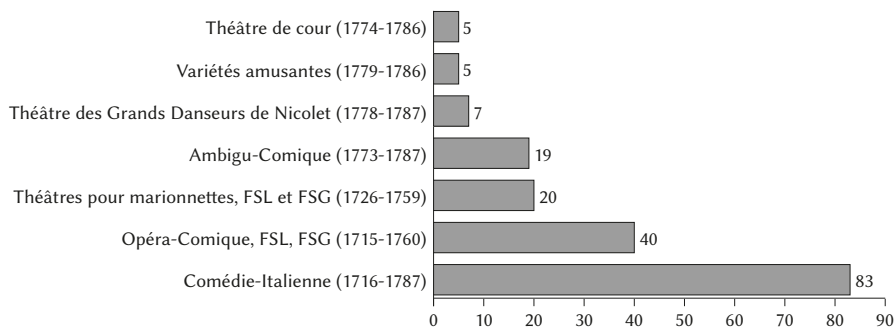
## LES APPORTS DE L'APPROCHE QUANTITATIVE

164 L'histoire de la parodie dramatique à la Comédie-Italienne commencerait lors de la saison 1719-1720 : Pierre-François Biancolelli ouvre le bal en avril avec *Œdipe travesti*, suivi en juillet par *La Rupture du carnaval et de la folie* de Louis Fuzelier, parodie du ballet *Le Carnaval et la Folie* (d'Antoine de La Motte et André Cardinal Destouches) ; puis, en septembre, Biancolelli donne *Les Amours de Vincennes*, parodie de la pastorale *Issé* (également de La Motte et Destouches). En réalité, des parodies ponctuelles sont jouées à la Comédie-Italienne avant 1719, lorsque des comédies de l'ancien répertoire sont reprises : citons l'exemple d'*Arlequin Protée* d'Anne Mauduit de Fatouville, repris en 1718 (et comportant une parodie de *Bérénice* de Racine). Judith le Blanc a aussi découvert que, dès le mois de juin 1718, Luigi Riccoboni et Pierre-François Biancolelli remanient une pièce de l'ancienne troupe, *Les Souhais*, et y ajoutent un prologue parodiant celui du *Jugement de Pâris*, pastorale héroïque de Simon-Joseph Pellegrin et Toussaint Bertin de La Doué<sup>9</sup>. Jusqu'en 1791, date du décret Le Chapelier qui met fin aux privilèges des théâtres et entraîne une réorganisation de l'offre spectaculaire, la Comédie-Italienne accueille des créations et des reprises de parodies dramatiques d'opéras. C'est ainsi une relation au long cours que nous pouvons scruter en détail en regard notamment de la production générale des pièces du genre. Sur les 260 titres que j'ai pu recenser à ce jour entre 1709, date de la première parodie dramatique d'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle sur un théâtre forain, et 1791, la répartition entre lieux de représentation se détaille ainsi<sup>10</sup> :

8 Pour une étude générale du phénomène des parodies dramatiques d'opéras, voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.

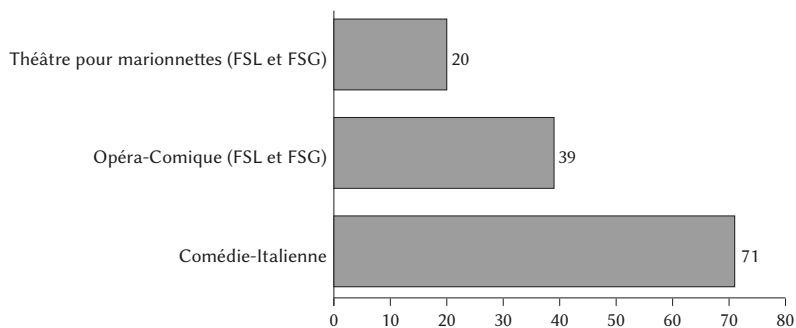
9 Voir Judith le Blanc, *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745). Annexes*, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Ff5ad9bd4/2cb25830c948f7fac433c537fe0ebdff32ef35a7>.

10 Pour une meilleure lisibilité, j'ai délibérément omis d'indiquer sur ce graphique les théâtres qui ont accueilli moins de cinq créations (théâtre des Délassements-Comiques, Nouveau Spectacle pantomime, théâtre des Beaujolais, théâtres de province, etc.) ainsi que les pièces pour lesquelles je n'ai aucune indication de lieu de représentation.



1. Nombre de créations de parodies dramatiques d'opéras dans plusieurs théâtres parisiens

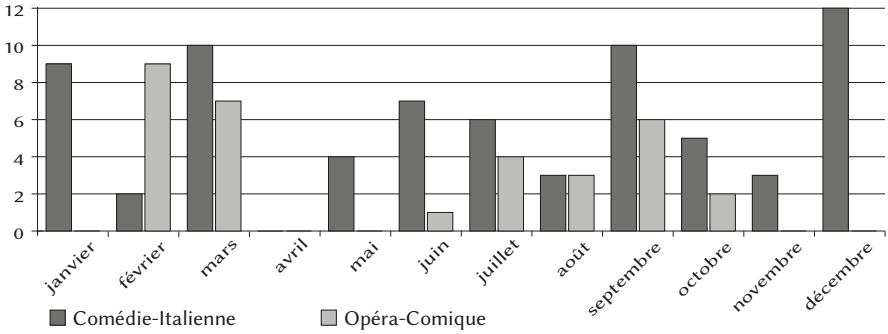
Sans conteste, la Comédie-Italienne est le théâtre qui a accueilli le genre sur la plus longue période et comptabilise 32 % de la production globale. Ces chiffres ne sont pourtant pas aisément comparables tant les périodes d'activité de ces lieux ne correspondent pas toujours. Il est possible de dégager des périodes propices à la confrontation, notamment une qui permet d'observer les rythmes de production entre les théâtres accueillant le plus de parodies : on peut mettre en regard, sur la période 1716-1760, l'Opéra-Comique des foires Saint-Laurent et Saint-Germain et la Comédie-Italienne (fig. 2).



2. Nombre de créations de parodies d'opéras aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain et à la Comédie-Italienne, 1716-1760

Si l'espace global que représentent les foires parisiennes permet de constater une relative équivalence entre la production de la Comédie-Italienne (soixante et onze pièces) et celle de l'ensemble des scènes foraines (soixante-quatre, comprenant les trente-neuf de l'Opéra-Comique, les vingt des théâtres pour marionnettes et les cinq représentées au Nouveau Spectacle pantomime), l'écart entre Opéra-Comique et Comédie-Italienne appelle cependant plusieurs commentaires. Le fonctionnement intermittent des foires explique en partie cet écart : si les Comédiens-Italiens donnent

des parodies pendant les périodes d'ouverture des foires, leur production se concentre sur le début de la période hivernale, soit décembre et janvier (fig. 3).



3. Répartition par mois des créations de parodies d'opéras à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, 1716-1760

C'est donc aux Italiens qu'est parodiée la création de la saison d'hiver de l'Académie royale de musique qui débute courant octobre. Tel est le cas pour *Pyrame et Thisbé* (de Jean-Louis-Ignace de La Serre, François Rebel et François Francœur, 1726), *Hippolyte et Aricie* (de Simon-Joseph Pellegrin et Jean-Philippe Rameau, 1733), *Castor et Pollux* (de Pierre-Joseph Bernard et Rameau, 1737) ou encore *Dardanus* (de Charles-Antoine Leclerc de La Bruère et Rameau, 1739), parodiés uniquement par les Comédiens-Italiens ou parodiés d'abord par eux. Ainsi, la Comédie-Italienne est sans conteste le théâtre qui fournit le plus de parodies d'opéras avant 1760 ; elle se présente comme un refuge douillet pour les parodistes français qui, lors des temps de fermeture des foires, soumettent leurs pièces aux Comédiens-Italiens ; c'est le cas de Fuzelier, Claude-Florimond Boizard de Pontau, Denis Carolet mais aussi Charles-Simon Favart. Elle représente une manne financière, et cette pratique devient rapidement courante pour les auteurs italo-français de la troupe, parmi lesquels Pierre-François Biancolelli fait figure de passeur puisqu'après avoir officié aux foires, il intègre la troupe de Luigi Riccoboni. François Riccoboni, Jean-Antoine Romagnesi, Antoine Sticotti contribuent aussi à étoffer ce répertoire<sup>11</sup>. Cette circulation des auteurs explique également que, comme le montre l'analyse dramaturgique des pièces concernées, la facture des parodies d'opéras données aux Italiens et à l'Opéra-Comique des foires parisiennes ne diffère pas : toutes ces parodies sont en forme d'opéra-comique, c'est-à-dire chantées entièrement sur des vaudevilles ou bien alternant passages chantés et

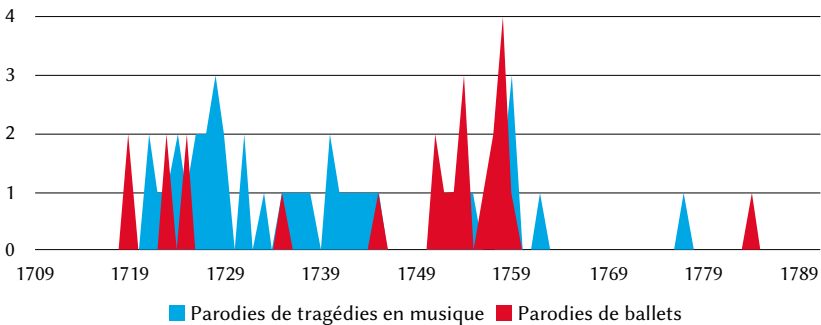
11 Pour François Riccoboni, voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 181-194.



parlés. J'ai montré ailleurs que les distinctions repérables entre les parodies d'opéras dépendaient de facteurs variés<sup>12</sup> : il y a tout d'abord les caractéristiques propres à chaque auteur et interprète (jeu, chant, danse) ; puis le genre de la cible (on ne parodie pas de la même manière une tragédie en musique, un ballet ou une pastorale héroïque) ; enfin, le rapport à des modèles. En effet, une étude au long cours montre que certains auteurs ont imposé un modèle : Alain-René Lesage à l'Opéra-Comique puis, plus largement à partir de 1745, Favart qui, quel que soit le genre de la cible, propose dans ses parodies une transposition des lieux, des noms des personnages, et estompe la critique.

## LE CAS DES PARODIES DE BALLETS

La troupe propose majoritairement des parodies de tragédies en musique (quarante sur les quatre-vingt-trois recensées) ; les parodies de ballets représentent seulement vingt-cinq titres. C'est bien plus la concentration de ces créations qui interpelle. En effet, entre 1751 et 1759, seize parodies de ballet sont créées (fig. 4). Cette période est facilement identifiable, c'est celle de l'hégémonie du couple Favart à la Comédie-Italienne : lui écrit ou supervise, elle écrit et/ou interprète. Le retour en France du couple correspond à peu d'années près à l'autorisation du duc de Gesvres grâce à laquelle les Comédiens-Italiens peuvent de nouveau jouer, à partir de 1751, des pièces parodiques de grande ampleur avec chant, musique et danse. Cela explique autant l'essor que le succès de ces parodies de ballets. Favart et son épouse vont imposer à la Comédie-Italienne un modèle de parodie dramatique d'opéra peu critique, faisant la part belle au chant et à la danse et mettant en scène un univers pastoral.



4. Comparaison des créations de parodies de ballets et de tragédies en musique à la Comédie-Italienne, 1709-1789

Plutôt que de m'intéresser à ces productions ailleurs étudiées<sup>13</sup>, il me semble intéressant de m'attarder sur une parodie orpheline : *La Fille, la veuve et la femme*, parodie du ballet *Les Fêtes de Thalie* de Joseph de La Font et Jean-Joseph Mouret, pièce créée en août 1745 à la Comédie-Italienne. Orpheline, car elle est la première parodie d'opéra, tous genres cibles confondus, en trois actes et tout en vaudevilles donnée aux Italiens. Elle est composée par deux jeunes dramaturges peu connus à l'époque, Pierre Laujon et Parvi. Orpheline, car il faut remonter dix ans auparavant pour trouver une parodie de ballet aux Italiens, et il faudra attendre six ans après pour en retrouver une. L'histoire de cette pièce importe d'autant plus qu'elle permet d'illustrer le changement qui s'opère dans le compagnonnage qui nous intéresse. À la fin de 1744, Laujon et Parvi obtiennent de Jean-Baptiste Dehesse la lecture à la Comédie-Italienne d'une parodie de *Thésée*, tragédie en musique de Quinault et Lully qui venait d'être reprise. Leur pièce n'est pas retenue<sup>14</sup>. Ils décident de la proposer à l'Opéra-Comique au début de février 1745 par l'entremise de Charles-Simon Favart, alors régisseur de l'Opéra-Comique durant la première direction de Monnet. Il accueille Laujon et Parvi, les aide à remanier la pièce et cette dernière connaîtra un grand succès. En juin 1745, le couperet tombe, l'Opéra-Comique n'ouvrira pas à la foire Saint-Laurent et ce jusqu'à nouvel ordre. On est donc en droit de se demander à quel théâtre était réellement destinée la parodie des *Fêtes de Thalie* dont les auteurs avaient été éconduits par les Comédiens-Italiens quelques mois auparavant. Leur pièce, par son ampleur musicale, correspond plus aux attentes de l'Opéra-Comique, seul receveur des parodies de ballets à cette période et fort de la présence de Noverre dans ses rangs<sup>15</sup>. Quoi qu'il en soit, elle est créée à la Comédie-Italienne et déclenche les foudres du directeur de l'Académie royale de musique, François Berger :

Cette pièce est entièrement composée de chants et de danses sans un seul mot de prose ou de vers déclamés et ornée dans le divertissement de cantatilles avec symphonie, entrées et danses à deux et à trois même avec des corps et ballet général ; laquelle pièce a

13 Voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 173 sq. ; Raphaëlle Legrand, « Justine Favart parodiste », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra*, op. cit., p. 235-253.

14 Pierre Laujon fait le récit de cette aventure dans la préface de ses *Œuvres choisies de P. Laujon*, Paris, Patris, 1811, t. I, p. vii-ix. Pour plus de détails, consulter l'édition de la parodie par Aude Rabillon dans Isabelle Degauque (dir.), *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2008, p. 79-134.

15 Bertrand Porot, « Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelles perspectives et nouvelles découvertes (1743-1755) », *Musacorom*, n° 10, « Jean Georges Noverre (1727-1810). Un artiste européen au siècle des Lumières », 2011, p. 39-64.

été représentée pour la première fois le 20 du même mois d'août sans avoir été annoncée ni affichée, que ce même procès-verbal fait foi que cette pièce est un véritable opéra-comique entièrement conforme à ceux qui ont été joués sur les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent et que l'orchestre était composé de onze joueurs et d'instruments<sup>16</sup>.

Rapprochement qu'on retrouve sous la plume du marquis d'Argenson dans ses *Notices sur les œuvres de théâtre*, à propos des *Amants inquiets* de Favart (mars 1751), parodie de *Thétis et Pelée*, tragédie en musique de Bernard de Fontenelle et Pascal Colasse, et première parodie d'opéra à être créée aux Italiens depuis celle de Laujon : « [Les] Comédiens-Italiens viennent de gagner leur procès au Conseil et ont obtenu la permission de jouer des parodies en chansons ou opéras comiques<sup>17</sup>. »

S'opère un tournant dans l'histoire de la parodie d'opéra aux Italiens. Jusque-là, le répertoire parodique était avant tout constitué de parodies de tragédie en musique (hormis les essais de Fuzelier avant 1726 et le peu de succès des *Indes chantantes* de Romagnesi et Riccoboni en 1735) qui justement n'entretenaient pas le lien avec l'Opéra-Comique des foires, si ce n'était dans la forme parlée/chantée en vaudevilles. Avec *La Fille, la veuve et la femme*, une porte est entrouverte, refermée puis enfoncée par Favart qui, fort de son expérience à l'Opéra-Comique et accompagné d'un chorégraphe talentueux, Dehesse, multipliera les parodies de ballets et de pastorales, cousines germaines des opéras-comiques donnés aux foires. Ainsi le genre de la parodie dramatique d'opéra est, tout au long de l'histoire de la Comédie-Italienne, le passeur et le garant d'une forme parlée/chantée ou uniquement chantée en vaudevilles.

## PÉRENNISER UNE PRATIQUE : LE RÔLE DE LA COMÉDIE-ITALIENNE

Deux pratiques propres au théâtre de la Comédie-Italienne contribuent à affermir la position de la parodie dramatique d'opéra dans l'offre spectaculaire française : la politique éditoriale et les reprises. Si Fuzelier légitime la pratique de la parodie dans ses pièces et dans son *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies*, publié en 1731 en tête des *Parodies du nouveau Théâtre italien*, c'est Luigi Riccoboni qui, le premier, détache la parodie d'opéra d'un macro-genre parodique (*Observations*

16 « Requête du sieur Berger », dans « Pièces sur le Grand Opéra, ses relations avec la Comédie-Italienne », BnF, Fonds Favart, Carton I, C2, fol. 6.

17 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3455, fol. 180.

sur la comédie, 1736). Cela dit, ce n'est pas sur la théorie que je vais m'arrêter mais sur deux éléments connexes, la politique éditoriale et le fonctionnement du répertoire, à travers une brève étude des reprises et des raccommodages. Avant l'édition des *Parodies du nouveau Théâtre italien*, il y avait eu de nombreuses éditions séparées de parodies d'opéras, et ce dès 1710, à l'initiative de Pierre-François Biancolelli (*La Foire galante*). Cela dit, l'éditeur Briasson a raison de souligner la singularité de son entreprise lorsqu'il entreprend la publication du premier recueil des *Parodies* : « Je ne doute point qu'en formant le premier un recueil *aussi singulier*, je n'aie laissé passer quelques négligences<sup>18</sup>. »

170

Les *Parodies du nouveau Théâtre italien* répondent à une volonté précise : compléter l'anthologie du répertoire de la Comédie-Italienne. Briasson écrit ainsi, toujours dans son avertissement à la première édition : « Il y a deux ans que je donnai au public une nouvelle édition du recueil des comédies représentées par les Comédiens-Italiens ; je promis de publier incessamment un recueil des parodies, afin de rendre ce théâtre entièrement complet<sup>19</sup>. » Stratégie financière de la part de l'éditeur, mais qui répond aussi au goût du public, des lecteurs, et correspond à une vogue du genre sur la scène. L'hégémonie des parodies d'opéras est frappante dans la première édition de 1731, en trois volumes : vingt-quatre pièces éditées dont quinze parodies d'opéras, cinq parodies de tragédies, deux parodies d'intermèdes italiens, deux comédies critiques. En 1738, la seconde édition des *Parodies* comporte un volume de plus, pour trente et une pièces dont vingt et une parodies d'opéras, huit parodies de tragédies, une parodie de comédie et une parodie d'intermède italien. Contrairement à la première édition, la seconde est organisée : un volume est consacré aux parodies de tragédies, les autres aux parodies chantées. De fait, entre les deux éditions des *Parodies* ont été publiées, en 1736, les *Observations* de Luigi Riccoboni, lequel opère cette séparation entre les genres de parodies et cite le *Discours* de Fuzelier publié en tête de l'édition de 1731. En 1738, Fuzelier remanie son *Discours* en intégrant les distinctions proposées par Riccoboni. Autant de moyens de légitimer une pratique, de la consolider, autant de preuves de ce compagnonnage.

La prépondérance du corpus des parodies dramatiques d'opéras se poursuit en 1765 avec l'édition du *Supplément aux parodies du Théâtre italien* (en quatre volumes chez Duchesne), dont la date d'édition peut surprendre. En effet, entre 1765 et 1774, la Comédie-Italienne n'accueille aucune création de parodie d'opéra. Comme l'a

18 Avertissement aux *Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1731, t. I, n.p. Je souligne.

19 *Ibid.*

notamment expliqué Andrea Fabiano, cette période voit le recul des parodies d'opéras, porteuses du vaudeville, au profit du nouvel opéra-comique, ceci afin d'assurer la refonte du répertoire de la Comédie-Italienne<sup>20</sup>. En fait, si aucune parodie d'opéra n'est créée à la Comédie-Italienne durant cette décade, de nombreuses pièces de ce genre sont reprises et continuent d'alimenter le goût pour les vaudevilles et le comique parodique. *La Fille mal gardée* de Justine Favart, Jean-Baptiste Lourdet de Santerre et Egidio Duni, parodie d'une entrée des *Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret, est reprise cinquante-deux fois entre 1762 et 1770 ; *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Justine Favart et Charles Harny de Guerville, parodie du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, est reprise seize fois entre 1762 et 1769 ; *La Veuve indécise* de Louis Anseume, Jean-Joseph Vadé et Duni, parodie d'une entrée des *Fêtes de Thalie*, est redonnée sept fois entre 1764 et 1766 ; *Raton et Rosette* de Favart, parodie de *Titon et l'Aurore* d'Antoine de La Motte, l'abbé de Voisenon et l'abbé de La Marre, musique de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, est joué deux fois en 1763 et 1764 ; etc. Cette époque est également marquée par la publication de ce *Supplément* qui atteste de la survivance de la forme hors des planches, survivance permise aussi par l'édition des parodies d'opéras dans le théâtre complet de Favart, qui paraît entre 1763 et 1772. L'avertissement du *Supplément*, qui sert de justification à la démarche, est en cela intéressant : « L'assemblée aux Italiens est aussi nombreuse à la représentation d'une parodie, même remise au théâtre, qu'aux Français à celle d'une pièce nouvelle de M. de Voltaire<sup>21</sup>. »

Quelle est la valeur de ces éditions ? Elles fixent une pratique et un répertoire, pérennisent un genre. Ne soyons pas étonnés de lire dans le *Mercure* des invitations à aller consulter les *Parodies* : « On a donné en 1731 sur le Théâtre-Italien une parodie d'*Amadis de Grèce* sous le titre d'*Amadis le Cadet*. Ceux qui seront curieux de voir si les traits de critiques en sont justes peuvent se satisfaire aisément et lire cet ouvrage comique dans le second volume du recueil des *Parodies du nouveau Théâtre italien* [...] »<sup>22</sup>. Les éditions permettent aussi les reprises de telle ou telle pièce en province ou à l'étranger. Je fais l'économie de citer les parodies d'opéras qui seront données par exemple à Vienne, et dont on peut recréer la liste à partir des travaux de Bruce Alan Brown et Julia Witzenetz : il s'agit principalement du répertoire parodique des

20 Andrea Fabiano, « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 225-238.

21 Avertissement au *Supplément aux parodies du Théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1765, n.p.

22 *Mercure de France*, mars 1745, p. 162.

Favart et donc d'un répertoire édité<sup>23</sup> ; ce sont d'ailleurs les mêmes pièces qui seront les plus reprises dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Comédie-Italienne et dans les théâtres de province.

Le cas des reprises est tout à fait particulier et s'il n'est pas propre à la Comédie-Italienne, c'est bien dans ce théâtre qu'on observe le plus de pièces reprises. Les pièces sont remises en lien avec une reprise de l'Opéra, et des changements peuvent être apportés pour que le spectacle soit plus au goût du jour d'un point de vue musical, mais aussi du point de vue de la critique. Lors de la reprise en 1739 de la parodie d'*Alceste*, on ajoute des couplets : « L'Opéra ayant remis la tragédie lyrique d'*Alceste*, les Comédiens-Italiens redonnèrent aussi leur parodie [...] mais ils y ajoutèrent des couplets qui méritent d'être rapportés parce qu'ils font la critique des ouvrages qui furent donnés dans ce temps-là<sup>24</sup>. »

172 Les parodistes de la Comédie-Italienne aiment aussi à raccommo-der d'anciennes parodies, pour reprendre l'expression de Gueullette<sup>25</sup>, signe que la parodie d'opéra est un matériau pérenne entre leurs mains (**tableau 1**).

Tableau 1. Réécritures parodiques

Titre, auteur(s) et date de création de la première parodie dramatique d'opéra	Titre, auteur(s) et date de création de la parodie dramatique d'opéra issue du raccommo-dage
<i>Pyrame et Thisbé</i> , Romagnesi et Riccoboni fils, 1726	<i>Pyrame et Thisbé</i> , Riccoboni fils, 1759
<i>Médée et Jason</i> , Riccoboni fils, Romagnesi et Biancolelli, 1727	<i>Médée et Jason</i> , Carolet et Romagnesi, 1736
<i>Samsonnet et Tonton</i> , Favart, 1739	<i>L'Amour impromptu</i> , Favart, 1756
<i>Farinette</i> , Favart, 1741	<i>Pétrine</i> , Favart, 1759
<i>Amadis</i> , Romagnesi et Riccoboni fils, 1740	<i>Amadis</i> , Sticotti, Morambert et Lagrange, 1759
<i>Tircis et Doristée</i> , Favart, 1752	<i>Horiphesme</i> , comédie-pastorale, P. de Montignac, Moulinghen (musique), 1771
<i>Castor et Pollux</i> , Gondot, 1754	<i>Les Gémeaux</i> , Gondot, 1777
<i>Le Bon Frère</i> , Nougaret, 1779	<i>Castor le cadet</i> , Nougaret, 1780

Certaines parodies doivent d'ailleurs attendre plusieurs années avant d'être reprises ; c'est le cas des *Oracles* de Romagnesi, parodie d'*Issé* de La Motte et Destouches, créée

23 Julia Witzenetz, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Institut français de l'université, 1932 ; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theater in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991 ; Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 92 et sq. (rayonnement temporel et spatial des parodies d'opéra).

24 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. IV, p. 395.

25 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 123 et 172.

en 1741 et reprise en 1757, ou encore de parodies de Vadé créées à l'Opéra-Comique et intégrées au répertoire de la Comédie-Italienne dans les années 1780, comme *Jérôme et Fanchonnette*, parodie de *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville. C'est à la Comédie-Italienne que la parodie intègre un répertoire, gagne en visibilité et devient une pratique pérenne.

Si l'histoire de la parodie d'opéra ne se réduit en rien à son fonctionnement à la Comédie-Italienne, en revanche elle passe par celle du compagnonnage avec ce théâtre : c'est là que le genre gagne en légitimité, trouve les moyens de sa théorisation, de sa pérennisation. Pour conclure, j'aimerais revenir sur la première citation donnée au début de cet article, et tirée de *Thalie au nouveau théâtre*, prologue de Sedaine et Grétry de 1783. Le titre de cette pièce et sa forme allégorique font écho à la pièce de Jean-François de La Harpe, *Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de Thalie*, créée en avril 1782 dans la nouvelle salle de la Comédie-Française à l'Odéon, et qui met en scène Thalie, Melpomène, la muse du drame, Vaudeville, Apollon et Molière. Sedaine reprend ce schéma de personnages mêlant muses et genres dramatiques pour la version *italienne* : on trouve dans cette pièce de circonstance Thalie, Melpomène, Arlequin, Vaudeville, Le Lyr-comique et le Parodiste. Ce parodiste ne serait-il pas Favart, dont la carrière à la Comédie-Italienne de 1740 à 1759 est avant tout celle d'un parodiste ? La salle finira d'ailleurs par prendre son nom. Cela invite aussi à considérer le compagnonnage du genre et du lieu à l'aune des artistes qui les composent et y officient ; de fameux dramaturges débent à la Comédie-Italienne justement par la parodie d'opéra. Ce genre assure le succès et constitue une bonne manière d'exercer sa plume à l'art lyrique : Favart (en 1740), Laujon (en 1745) ou encore Sedaine (en 1758), débent ainsi leur carrière à la Comédie-Italienne. Le cas d'Augustin de Piis et Pierre-Yves Barré, fondateurs du théâtre du Vaudeville en 1792, est encore plus intéressant. Ils commencent à la Comédie-Italienne en 1777 par une parodie d'opéra, *L'Opéra de province*, parodie d'*Armide* (de Quinault et Gluck), qui fonde leur projet de création de ce qu'ils appellent le *nouvel opéra-comique* alors que les comédies à ariettes inondent le répertoire de la Comédie-Italienne : « Avec Barré, mon cher féal, / J'ai sur son piédestal antique / Du vaudeville original / Replacé le buste gothique ; / Mais c'est à vous à nous aider / Par maint badinage lyrique, / Lorsque nous cherchons à fonder / Un nouvel opéra comique<sup>26</sup>. »

26 Augustin de Piis, « Épitre aux auteurs de ce journal », *Journal de Paris*, 11 décembre 1781.

Plus qu'un tremplin pour de jeunes auteurs, la parodie d'opéra apparaît une ultime fois comme l'ambassadrice de l'opéra-comique en vaudevilles. En 1784, le nécrologue de Charles Collé explique que parodie et vaudeville sont tout à la fois le produit et l'aliment de la gaieté française<sup>27</sup>. Certes, mais ils ont trouvé en la Comédie-Italienne et ses artistes des compagnons de tous les instants.

---

27 M. Imbert, nécrologie de Collé, *Mercure de France*, 7 février 1784, p. 19-20.



# LES CANEVAS DE MAGIE À LA COMÉDIE-ITALIENNE : MÉTAMORPHOSES ET AUTRES MUTATIONS MAGIQUES DE VERONESE À GOLDONI

*Giovanna Sparacello*  
CELLAM, Université Rennes 2

Parmi les auteurs de canevas italiens qui ont travaillé à la Comédie-Italienne, Carlo Antonio Veronese se distingue par l'intérêt qu'il porte aux éléments magiques. Un corpus assez riche de programmes imprimés et de résumés de ses canevas, joués entre 1744 et 1759, permet de proposer quelques réflexions sur cette veine et sur le traitement que Veronese lui réserve. Des vingt-deux pièces dont le sommaire est à notre disposition<sup>1</sup>, la moitié repose sur la magie. L'emploi assez particulier que Carlo Goldoni, après Veronese, fait de l'élément magique m'amène à parcourir les années qui vont de 1744 à 1770 (année où *La Bague magique* de Goldoni est représentée à la Comédie-Italienne et où en Italie se joue *Il genio buono e il genio cattivo*) pour essayer de souligner les points de contact et de rupture entre ces deux auteurs et entamer une réflexion plus générale sur la comédie de magie jouée par la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne.

La métamorphose est un élément de continuité dans la production *magique* des deux auteurs. Lorsque l'on sort de sa dimension traditionnelle de tour d'adresse spectaculaire et que l'on entend la métamorphose dans un sens plus large, celle-ci peut donner lieu à des situations originales. Dans sa première acception, la métamorphose agit sur un plan physique, produisant un changement de forme ou d'apparence : le masque prend une nouvelle apparence et *joue* un nouveau rôle. Dans sa seconde acception, la métamorphose agit sur les traits moraux caractérisant le masque. Dans ce cas, l'acteur est contraint de sortir de ses territoires habituels pour varier son jeu et son registre.

<sup>1</sup> Les sommaires et les programmes imprimés des pièces de Veronese ont été réunis dans Carlo Antonio Veronese, *Théâtre*, éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F8b4210f2/1da73cfc66d7c16ef1c21e7a6fc714a49da4099>.

## MÉTAMORPHOSES EXTÉRIEURES AU SERVICE DU SPECTACULAIRE

Les témoins de l'époque et la critique s'accordent sur les talents performatifs des comédiens dirigés par Veronese, puis par Goldoni. La grande adresse corporelle et gestuelle de Carlo Bertinazzi, Arlequin à la Comédie-Italienne depuis 1741, faisait oublier à Jean-Charles Levaucher de Charnois qu'il portait un masque : « Son masque immobile s'animait et semblait se mouvoir ; on croyait apercevoir son sourire, ou voir couler ses larmes<sup>2</sup>. » Même Grimm, toujours critique à l'égard des Comédiens-Italiens, lui reconnaissait d'indéniables qualités gestuelles et mimiques. Meldolesi a mis l'accent sur le côté indéchiffrable de l'Arlequin Bertinazzi, « physiquement arlequinesque et pathétiquement sentimental<sup>3</sup> », capable de traverser indemne les crises successives de la Comédie-Italienne grâce à la fidélité dont il faisait preuve vis-à-vis de lui-même et de son masque. Émile Campardon rappelait qu'« il paraissait toujours excellent, mais toujours différent de lui-même dans chacun de ses rôles » au point de mériter l'appellation de Protée qu'un admirateur lui adressait en 1751<sup>4</sup>. Le don de se renouveler à chaque interprétation appartenait aussi à Anna Veronese qui jouait et dansait dans les canevas de son père Antonio sous le nom de Coraline. Un poète anonyme cité par Campardon la trouvait « toujours nouvelle dans chaque rôle ». Les frères Parfaict aussi soulignaient sa volubilité et le poète Panard évoquait son éclectisme en la comparant à Hébé, déesse de la jeunesse et de la vigueur, à Terpsichore, muse de la danse, et à Thalie, muse de la comédie<sup>5</sup>. Avec Carlin et Anna, Camille, Giacomina Antonia Veronese, se produisait dans les canevas de Carlo Veronese, puis dans ceux de Goldoni. Elle était excellente danseuse comme sa sœur Anna et très douée dans la pantomime. Grimm la jugeait très expressive. Ce talent lui valut d'exceller dans l'emploi de soubrette qu'elle assumait après la retraite d'Anna, mais aussi d'endosser des rôles pathétiques, comme le rappelait Goldoni dans ses *Mémoires* : « Mademoiselle Camille était une excellente

176

2 Pierre Nicolle et Simone Cusenier, « Le dernier des grands Arlequins de la Comédie-Italienne de Paris : Carlo Bertinazzi, dit Carlin », *Revue des études italiennes*, vol. 24, 1978, p. 412.

3 « *fisicamente arlecchinesco e pateticamente sentimentale* » (Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans Gerardo Guccini [dir.], *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologne, Il Mulino, 1988, p. 260. Cet essai a été récemment réédité : Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, éd. Laura Mariani, Mirella Schino et Ferdinando Taviani, Rome, Bulzoni, 2013).

4 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. I, p. 44, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=21459;2>.

5 *Ibid.*, t. II, p. 188, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76713/f1.item>.

soubrette, bien assortie à l'Arlequin [Bertinazzi] dont je viens de parler ; pleine d'esprit et de sentiment, elle soutenait le comique avec une vivacité charmante, et jouait les situations touchantes avec âme et avec intelligence<sup>6</sup>. » L'aisance de Camille dans les situations pathétiques est évoquée plus tard par Campardon qui cite son interprétation de la mère dans *Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé* de Goldoni<sup>7</sup>.

Veronese proposa à ces interprètes des canevas de magie où la métamorphose est principalement un exercice d'adresse et de rapidité. Il employa régulièrement cet expédient qu'on retrouve dans tous les canevas de magie qu'il a composés. On compte des métamorphoses dans *L'Arcadie enchantée*, *Arlequin et Scapin morts vivants*, *Coraline esprit follet*, *Coraline fée*, *Les Fées rivales*, *Arlequin génie*, *Coraline magicienne*, et *Le Prince de Salerne*. Dans *Coraline esprit follet* et dans *L'Arcadie enchantée*, l'action est formée d'une série de métamorphoses : dans les deux cas, l'amour de l'esprit Coraline pour une jeune terrestre le fait changer d'apparence et poursuivre tous ceux qui représentent un obstacle à sa conquête. Particulièrement spectaculaires sont les métamorphoses de *Coraline fée*, où la protagoniste change les têtes de Pantalon, du Docteur, de Scapin et d'Arlequin en tête de monstres, pour les désenchanter à la fin de la comédie avec l'eau d'une fontaine. De même, dans *Arlequin et Scapin morts vivants*, on assiste à la métamorphose d'oiseaux en autruches.

La métamorphose est souvent associée à la transformation des lieux. Dans *Coraline magicienne* et dans *Les Fées rivales*, un paysage terrestre se change en paysage marin : dans le premier canevas, une « table se change en un vaisseau, qui vogue au milieu de la mer, dans lequel on voit Arlequin et Scapin, qui par leurs cris terminent le premier acte<sup>8</sup> » ; dans *Les Fées rivales*, Roselinde « change le rocher en vaisseau ; le vaisseau vogue, et Roselinde en sort. Plusieurs pêcheurs et pêcheuses se trouvent au bord de la mer et forment un divertissement qui termine le second acte<sup>9</sup> ». La métamorphose des lieux peut être aussi le prélude à l'apparition du *deus ex machina* : dans *Arlequin génie*, la scène passe soudainement d'une prison, où Silvia et Mario ont été enfermés par le gouverneur, au palais du roi des génies qui, entouré par sa cour et accompagné d'Arlequin, chasse le gouverneur tyran pour remettre le trône à son fils. Le génie ramène

6 Carlo Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, p. 448.

7 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 199 et Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018.

8 Carlo Antonio Veronese, *Théâtre*, éd. cit., p. 23.

9 *Ibid.*, p. 66.

ainsi l'ordre et le bonheur parmi les personnages. Le même dénouement est proposé dans *Le Prince de Salerne* : à travers une métamorphose qui fait apparaître le trône à la place du bûcher, Arlequin délivre Mario et lui redonne le pouvoir usurpé par le tyran Octave. Le sujet des métamorphoses d'Arlequin est topique à la Comédie-Italienne où il est proposé par Antonio Costantini en 1739, par Dionisio Gandini, Scaramouche, en 1747, par Francesco Bigottini en 1757 et par Bertinazzi en collaboration avec Carlo Goldoni en 1763<sup>10</sup>. Le manuscrit 9254 de la Bibliothèque nationale de France conserve une autre version des *Métamorphoses d'Arlequin* qui remonte précisément à l'époque de l'activité de Carlo Veronese ou peut-être à la version de Bigottini de 1757<sup>11</sup>. La pièce est riche en transformations, bien que l'emploi de cet expédient reste plutôt limité par rapport à *Coraline esprit follet* de Veronese, qui comporte vingt-deux métamorphoses, et aux *Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin* de Bertinazzi et Goldoni, qui en compte douze. Esprit changé en valet par un magicien, à la scène 3 de l'acte I, Arlequin est chargé d'aider Lélío à épouser Angélique. Traqué, il se métamorphose en femme à la fin de l'acte II : il s'agit ici d'un tour particulièrement spectaculaire, car la transformation a lieu pendant qu'Arlequin est enfermé dans un sac. Au début de l'acte III, une didascalie annonce la présence d'un rideau qui servira pour les métamorphoses. Celles-ci ont toutes lieu à la scène 3, comme le sujet l'indique : « Arlequin dans cette scène fait toutes ses métamorphoses ». Cette concentration montre une approche personnelle du thème : la métamorphose n'est ici qu'un ingrédient parmi les autres qui enrichissent le jeu d'Arlequin tout au long de la pièce. Le sujet rend compte de nombreux lazzi d'Arlequin et de l'emploi original qu'il fait de sa batte comme objet magique. Outre qu'à administrer des coups de bâton, elle sert de baguette magique (I, 9 et II, 3) et même de cornet acoustique (II, 1).

L'emploi de la métamorphose est source de spectaculaire et, en tant que tel, il reste un ingrédient privilégié des pièces italiennes, appelées à divertir le spectateur. Généralement, la métamorphose agrémenté des pièces à la structure simple et fragmentaire, appréciables plus pour les talents acrobatiques de ses interprètes que pour la subtilité de leur jeu ou pour leurs qualités dramaturgiques. D'ailleurs, en évoquant l'emploi massif de la métamorphose dans *Coraline esprit follet* de Veronese, Gérard Luciani relevait une sorte d'incohérence dans la conciliation impossible du

<sup>10</sup> Voir Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017, p. 183-185.

<sup>11</sup> La pièce de Bertinazzi composée avec la collaboration de Goldoni ne correspond pas à la pièce conservée dans le ms. 9254 de la Bibliothèque nationale de France et par erreur attribuée à Goldoni par la critique ; voir sur la question l'introduction d'Andrea Fabiano, *ibid.*, et *id.*, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, *op. cit.*, p. 181-183.

masque avec l'apparence sans cesse changeante de l'acteur, mais c'est précisément en cette « conciliation impossible<sup>12</sup> » que réside le secret du savoir-faire des comédiens professionnels italiens.

Une tentative en direction d'une plus grande cohérence dramatique est faite en 1777 par Francesco Bigottini, qui tenait le rôle d'Arlequin et que Goldoni lui-même trouvait « surprenant pour les métamorphoses et pour les transformations<sup>13</sup> ». Bigottini avait débuté à la Comédie-Italienne en 1757 et il y avait joué quelques pièces, sans succès. Il fut rappelé en 1775 et reparut sur la scène en 1777 comme interprète d'*Arlequin esprit follet*. Cette fois-ci, il fut accueilli favorablement, surtout « pour ses gestes d'une rare précision et la singulière rapidité de ses métamorphoses<sup>14</sup> ». Critiqué par le *Journal de Paris* pour avoir abandonné son masque à l'occasion de quelques-unes de ses métamorphoses, Bigottini répondit par lettre à l'accusation de vouloir dénaturer son emploi :

Vous désireriez, dites-vous, que je me fisse une loi de ne point abandonner mon masque dans mes différentes métamorphoses. Permettez-moi à ce sujet de vous faire quelques objections : elles sont le fruit de trente ans d'expériences et de travaux. [...] D'abord, messieurs, je vous observerai que dans la pièce intitulée *l'Esprit follet*, jouant le rôle de l'Esprit, selon toutes les idées reçues en fait de magie théâtrale, j'ai droit de prendre toutes les figures que je veux. Or, si je conserve le masque qui appartient exclusivement à Arlequin, l'illusion est détruite, et pour les spectateurs je ne suis plus qu'Arlequin, même dans mes métamorphoses. Si je me change en Turc, il faut nécessairement que j'ôte mon masque pour la vérité du costume. Lorsque je fais un rôle de bègue, j'ôte mon masque ; pourquoi ? Parce que si je le conservais, je ne pourrais pas montrer sur mon visage les efforts qu'un bègue fait inutilement pour parler et la tension des muscles que ces efforts occasionnent. Voilà, messieurs, les objections que j'avais à vous faire : elles me paraissent fondées sur l'amour du vrai qui doit toujours être la base des arts. D'ailleurs, en ôtant mon masque, je ne fais que suivre les traces de l'inimitable M. Carlin<sup>15</sup>.

12 Gérard Luciani, « Le compagne di teatro italiane in Francia nel XVIII secolo », *Quaderni di teatro*, n° 29, « Gli italiani a Parigi », dir. Mario Sperenzi, août 1985, p. 21.

13 Carlo Goldoni, *Mémoires*, éd. cit., p. 206. Sur Bigottini et les comédiens italiens de la Comédie-Italienne de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010.

14 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. 71.

15 Cité *ibid.*, p. 72.

Dans cette lettre publique, l'acteur jette un regard rétrospectif sur ses trente ans de carrière et termine par une référence à Carlin Bertinazzi. Appelé à remplacer ce comédien, désormais trop âgé pour pouvoir remplir seul l'emploi d'Arlequin, Bigottini était confronté à un défi de taille car l'amour du public pour Bertinazzi le rendait extrêmement exigeant à l'égard de ses remplaçants. Peut-être qu'en retirant son masque, Bigottini voulait surtout marquer les esprits et s'imposer par son originalité<sup>16</sup>. Quelles qu'aient été ses motivations réelles, de ses propos ressort le besoin d'assouplir certaines conventions de la dramaturgie de la *commedia dell'arte* au nom du respect de la vraisemblance et de l'illusion théâtrale. Le comédien se justifie en soulignant que Carlin lui-même a joué sans masque – il fait probablement référence au jeu sans masque de Carlin dans *Les Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin*<sup>17</sup> ou au rôle de Gobe-Mouche qu'il avait joué dans la comédie de Favart *La Soirée des boulevards* en 1762<sup>18</sup>. Dans

180

## MÉTAMORPHOSES INTÉRIEURES ET ENJEUX DU PATHÉTIQUE

Les documents à notre disposition nous montrent que la revendication de Bigottini reste épisodique et que les Comédiens-Italiens n'ont parié ni sur le tour de la métamorphose ni sur l'abandon du masque pour renouveler leur dramaturgie et la faire sortir des sentiers battus. C'est en sortant du cadre de la métamorphose comme tour d'adresse spectaculaire pour considérer des transformations plus profondes des personnages que les pièces italiennes montrent une complexité inédite. Carlo Veronese sut exploiter les talents d'Anna pour montrer un nouveau visage de Coraline, en ayant recours au thème de la folie. Dans *Arlequin génie*, la suivante feint la folie pour se soustraire aux propositions de mariage d'Arlequin et de Scapin. Dans ce cas, l'issue est clairement comique. En revanche, dans *Les Folies de Coraline*, le personnage tombe

16 Je remercie Andrea Fabiano pour cette suggestion.

17 Dans Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., p. 183.

18 Après le congé donné aux Italiens, Bertinazzi joua à nouveau sans masque dans les pièces de Jean-Pierre Claris de Florian *Les Jumeaux de Bergame* (1782) et *Le Bon Ménage* (1783). Voir Pierre Nicolle et Simone Cusenier, « Le dernier des grands Arlequins de la Comédie-Italienne de Paris: Carlo Bertinazzi dit Carlin », art. cit., p. 410 et Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 385-442.

dans un véritable état de folie à cause des fausses accusations d'adultère qui lui sont adressées par un juge corrompu. Ici la folie engendre des situations spectaculaires (la danse extravagante qui clôt le troisième acte, les vaudevilles qui terminent le quatrième acte et la descente finale d'Astolphe de la lune, avec une fiole contenant le bon sens de Coraline) mais elle est aussi l'occasion de déployer un pathétisme qui rapproche la comédie des genres sérieux. Nous en retrouvons les traces dans le résumé :

Coraline, innocente [...] accablée de honte et de confusion, se plonge dans un si grand désespoir, qu'elle en perd l'esprit [...] Arlequin rapporte toutes les folies de sa femme. Flaminia plaint son infortune. Le juge ému, compatit et se repent de son injustice. [...] Le malheur de Coraline fait compassion à Mario et Flaminia [...] Coraline au milieu de Scapin et Arlequin, fait plus de folies que jamais ; elle se fatigue au point d'en tomber évanouie<sup>19</sup> [...].

Même l'amour et la fidélité de Coraline, décrits par Astolphe dans son air final, sont riches en pathos. Si Coraline rappelle Roland dans sa folie, elle est sœur de Fiordiligi dans son amour et dans sa fidélité : « Sa trop fidèle ardeur cause sa frénésie. / Vit-on femme jamais aimer à la folie ! / Chantons ce prodige nouveau, / Célébrez un amour si rare et si tendre<sup>20</sup> [...] ». »

Le *Mercur de France* loue cette pièce qui présente « une suite et une liaison de scènes qui se trouvent rarement dans des pièces totalement italiennes<sup>21</sup> ». Le pathétique semble ici donner une unité et une cohérence à la pièce. C'est aussi la voie choisie par Goldoni dans *La Bague magique*, comédie italienne en trois actes représentée pour la première fois le 20 juillet 1770<sup>22</sup>.

Contrairement aux *Folies de Coraline*, où tout le merveilleux se déploie au moment où on œuvre pour que Coraline retrouve la raison, ici c'est l'élément magique, la bague, qui est chargé de modifier intérieurement le personnage. Bien qu'inchangé dans son apparence, Arlequin se retrouve, par l'action de la bague, profondément transformé. La pièce de Goldoni ne fut pas toujours accueillie favorablement : Antoine d'Origny l'accusa de puiser sans originalité dans l'*Arlequin sauvage* de Louis-François Delisle de La Drevetière et dans l'*Arlequin cocu imaginaire*, canevas qui fut longtemps dans le répertoire des Comédiens-Italiens<sup>23</sup>. Pour le déroulement d'*Arlequin cocu imaginaire*,

19 Carlo Antonio Veronese, *Théâtre*, éd. cit., p. 39-40.

20 *Ibid.*

21 *Mercur de France*, février 1746, p. 158.

22 Carlo Goldoni, *La Bague magique*, dans *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., p. 289-333.

23 Voir Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*,

nous pouvons nous appuyer sur *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* de Molière, pièce liée à ce canevas par des relations de paternité ou de filiation<sup>24</sup>. Nous y retrouvons une situation de départ semblable à celle qui est décrite dans *La Bague magique* : Sganarelle surprend sa femme avec le portrait de Lélie et pense qu'elle le trompe avec ce dernier. Le portrait appartient en réalité à la jeune Célie, amoureuse de Lélie.

Dans *La Bague magique*, au début de la pièce, Arlequin, marchand de fromage parmesan, est persuadé que sa femme Argentine le trompe avec Lélios dont elle garde dans sa poche une lettre d'amour. La lettre est en réalité adressée à Rosaura, la patronne d'Argentine. Tandis que l'intrigue d'*Arlequin cocu imaginaire* et celle de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* se développent autour de la jalousie, celle de la *Bague* prend d'autres directions grâce à l'emploi de la magie.

182 Plus intéressante est la comparaison de *La Bague magique* avec l'*Arlequin sauvage*, pièce qui se nourrit des débats philosophiques autour du passage de l'homme de l'état de nature à l'état civilisé. Dans cette comédie, un Arlequin sauvage, habitant les forêts américaines, est plongé dans la civilisation française par Lélios, qui l'emmène avec lui des Amériques jusqu'à Marseille. Lélios souhaite s'amuser du contraste entre « la nature toute simple », représentée par Arlequin, et les lois, les arts et les sciences de sa propre civilisation. La confrontation entre Arlequin et les Français montre à quel point les hommes soi-disant civilisés sont corrompus, malheureux et irrationnels. Arlequin s'exclame à l'adresse de Lélios :

Vous êtes fous : parce que vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles. Vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans de l'argent, ou d'autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de jouir plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions que vous préférez à votre liberté et à vos frères, que vous feriez pendre, s'ils vous avaient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile. Enfin vous êtes ignorants, parce que vous faites consister votre sagesse à savoir les lois tandis que vous ne connaissez pas la raison qui vous apprendrait à vous passer des lois comme nous<sup>25</sup>.

---

Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. II, p.68. Un *Arlequin cocu imaginaire* fut représenté à la Comédie-Italienne le 1<sup>er</sup> novembre 1716; 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, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 94, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d730obe2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>.

24 Les sources rapportées par De Luca rendent compte du débat autour de la paternité d'*Arlequin cocu imaginaire* (*ibid.*, p. 94).

25 Louis-François Delisle de La Drevetière, *Arlequin sauvage, Le Faucon et les oies de Bocace*, éd. David Trott, Montpellier, Espaces 34, 1996, p. 58.



L'Arlequin de Delisle a des arguments à faire valoir pour condamner la civilisation européenne ; son vécu lui permet de se forger rapidement des idées bien arrêtées sur celle-ci. Il est certes sauvage, mais raisonneur. L'Arlequin de Goldoni pose quant à lui un regard totalement vierge sur la société qui l'entoure, situation rendue possible par l'objet magique. Après avoir mis à son doigt la bague qu'un magicien bienveillant lui offre afin qu'il oublie la trahison de sa femme, Arlequin perd la mémoire, n'a plus aucune notion de la société, des usages et des mœurs, et il n'a aucun élément de comparaison à proposer. La comparaison entre la nature et l'état civilisé disparaît ici au profit d'un comique fondé sur la découverte des règles sociales de la part d'Arlequin et sur la réaction des autres personnages qui ignorent sa profonde transformation<sup>26</sup>.

Le changement que la bague opère sur ce personnage amène plutôt à réfléchir sur les caractéristiques du masque d'Arlequin. Avant de le quitter, le magicien précise que la bague ne rendra Arlequin « ni imbécile, ni stupide. Tu auras toujours les mêmes besoins, tu conserveras les sentiments, les passions, les inclinations, et les mêmes habitudes<sup>27</sup> », lui dit-il. Chez cet Arlequin qui a perdu la mémoire de son passé se manifeste avant tout la peur de son prochain, une peur d'homme asocial, instinctivement suscitée par des mâles : le magicien, Scapin et Pancrazio, qu'il ne reconnaît plus. La faim est également une constante, mais il faut souligner que le personnage, affligé par ses problèmes sentimentaux, n'a pas mangé depuis de nombreux jours. Arlequin fait preuve de sincérité (« Je dis ce que je pense, et je n'en sais pas davantage<sup>28</sup> »), déclare son penchant pour Argentine et sa méfiance vis-à-vis de Scapin, revenant à la rivalité traditionnelle avec ce masque, gommée par les habitudes sociales<sup>29</sup>. Bien qu'il comprenne vite qu'il faut agir selon les règles de la société pour obtenir les faveurs d'Argentine, Arlequin laisse aussi transparaître sa pulsion sexuelle. En interrogeant le garçon d'hôtel sur la façon de formuler une demande en mariage, il s'exclame : « Ah, ah, et quand on l'a demandée, on l'amène chez soi. GARÇON. – Il faut voir si on l'obtient. ARLEQUIN. – Supposons

26 Voir Andrea Fabiano, « La drammaturgia goldoniana alla Comédie-Italienne: spettacolarità e magia », dans Giulietta Bazoli et Maria Ghelfi (dir.), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 261-270; Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., p. 187-193.

27 Carlo Goldoni, *La Bague magique*, dans *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., I, IV, 45, p. 296.

28 II, II, 35; *ibid.*, p. 306.

29 « Votre physionomie ne me plaît pas » (II, 2, 29; *ibid.*, p. 305), « c'est vous-même qui me déplaitez » (II, 2, 33; *ibid.*).

qu'on l'obtienne, tout est dit, on l'amène tout de suite. GARÇON. – Non monsieur, il faut des cérémonies<sup>30</sup>. »

184 Chez cet Arlequin transformé, la jalousie a complètement disparu. Elle apparaît alors comme une passion qui n'est pas innée mais qui se développe au contact de la société. Elle a pour effet de rendre ce personnage plus sombre au début de la comédie. Argentine décrit l'ancien Arlequin comme un homme « jaloux taciturne et [de] peu d'esprit » mais qui reste toutefois « le plus brave et le plus aimable homme du monde<sup>31</sup> ». La jalousie d'Arlequin naît de son incapacité à intégrer correctement les règles de la société et cela, davantage dans la sphère des relations personnelles que dans la vie professionnelle, étant donné sa réussite en tant que marchand de fromages. Arlequin ne sait pas interpréter correctement les événements auxquels il assiste et refuse de communiquer, de s'expliquer. Au lieu de demander à Argentine des explications sur la lettre qu'elle a reçue et sur l'attitude de Lelio, il est victime de ses passions : dans un premier temps il se tait et s'éloigne pour ne pas tuer Lelio ; il s'abandonne ensuite à une pulsion d'autodestruction qui rappelle celle de l'avare Harpagon à qui on soustrait sa précieuse cassette<sup>32</sup>. La scène est pathétique même si chez Arlequin ce pathétique est mêlé de comique : plus qu'à l'amour pour Argentine, l'envie de mourir est liée à la perte de l'appétit, qui lui est insupportable, la nourriture étant son plus grand plaisir. L'adieu à la vie passe par l'adieu au fromage parmesan. Le magicien, qui surprend Arlequin en train d'essayer de se suicider, fait une première tentative pour l'en dissuader, en tentant d'analyser avec lui les faits de manière rationnelle. Face au refus d'Arlequin d'accepter qu'une version de l'histoire autre que la sienne soit possible, même si cette autre version est plus logique, le magicien lui fait don de l'anneau et Arlequin oublie tout.

Oublier peut être une occasion de se retrouver et de faire ressurgir les passions positives que l'on garde au fond de soi-même. La vie sourit dès lors à cet Arlequin qui a oublié son passé : on lui rembourse une dette, il a ainsi l'argent nécessaire pour payer un créancier qui le tourmente, et aussi pour dîner. Il retombe amoureux d'Argentine. Les problèmes se présentent à nouveau dès qu'Arlequin, se fiant aux dires du garçon d'hôtel, apprend, de façon hâtive et fragmentaire, à distinguer une femme honnête d'une femme malhonnête. Le peu d'esprit d'Arlequin, son manque d'expérience, l'empêchent de comprendre le vrai sens des propos du garçon d'hôtel et lui ôtent également sa capacité naturelle à reconnaître son âme sœur. Arlequin se plaint alors d'Argentine : « Quel dommage qu'elle soit une femme trompeuse avec

30 III, 1, 45-48 ; *ibid.*, p. 318.

31 *Ibid.*, p. 303 (II, 1, 10).

32 Voir Molière, *L'Avare*, IV, 7.

une physionomie si douce si prévenante<sup>33</sup>. » Venu au secours d'Argentine, Pantalon promet à Arlequin un mariage dans les règles. Au moment où Arlequin ôte sa bague pour l'offrir à Argentine, il retrouve la mémoire et avec elle sa jalousie et sa colère. La présence de tous les personnages réunis pour le mariage permet de vaincre la résistance d'Arlequin qui, au départ, ne veut rien entendre : on lui fournit alors des explications qui apaisent sa colère et sa jalousie.

Tandis que la jalousie se présente chez Arlequin comme une passion sociale qui trouble sa véritable nature, Scapin, en mettant la bague au doigt dans un moment de confusion générale, perd « le bon sens » et « dit des grossièretés » (II, 6, 28). Ôtée la patine de sociabilité qui, dans ce canevas, fait de lui un bon ami d'Arlequin et d'Argentine, il apparaît comme le type peu recommandable que Maurice Sand a décrit : « Intrigant, bel esprit, bavard et menteur, jouit d'une fort mauvaise réputation. C'est un brouillon, un quémendeur, tant soit peu voleur, mais fort bien en cour auprès des soubrettes ; ces demoiselles ne peuvent se divertir sans lui<sup>34</sup>. »

Une fois la bague ôtée du doigt de Scapin, elle devient un objet métathéâtral. Argentine s'en sert pour clore le spectacle et solliciter la bienveillance du public, en demandant aux spectateurs de la mettre à leur doigt pour oublier les défauts de la pièce et des acteurs.

Dans *La Bague magique*, la jalousie se présente donc comme une passion sociale qui perturbe la vraie personnalité d'Arlequin. Passion négative, elle permet de relever le pathétique des situations : le rôle pathétique est ici réservé à Argentine, qui s'inquiète pour son mari disparu et est confrontée à ses excès. Cette peinture de la jalousie est le signe de l'intérêt que Goldoni porte à la représentation de la société. Le heurt entre les conventions sociales et les passions des personnages est au cœur de *Il genio buono e il genio cattivo*. Comme Andrea Fabiano l'a si bien illustré dans l'édition critique de cette comédie<sup>35</sup> qui avait été écrite pour Venise à partir d'un canevas perdu, la transformation des personnages est ici stimulée par le voyage et la confrontation avec l'autre. La magie rend possible, le temps d'une comédie, la confrontation d'Arlequin et de Camille avec plusieurs modèles de société, chacune faisant naître une pulsion différente chez les personnages. La jalousie de l'Arlequin goldonien dépasse les frontières du canevas de magie (il suffit de penser à la *trilogie d'Arlequin et Camille*) et témoigne des tentatives

33 Carlo Goldoni, *La Bague magique*, dans *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., p. 321 (III, 2, 7).

34 Maurice Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. II, p. 226, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m?rk=42918;4>.

35 Carlo Goldoni, *Il genio buono e il genio cattivo*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.

de Goldoni pour recréer à Paris des conditions qui lui permettent un retour à la comédie de caractère. Dans ce travail sur les masques, la magie apporte la possibilité de souligner les contrastes par le biais de changements soudains, de situations très insolites, voire impossibles.

L'usage que Veronese et Goldoni ont fait de la métamorphose permet d'indiquer les deux voies suivies par les canevas de magie à la Comédie-Italienne dans la période 1744-1770. La voie traditionnelle et spectaculaire, où la métamorphose est avant tout physique et où le rythme des transformations, que ce soit des personnages ou des lieux, est soutenu, et une voie différente, où les personnages, touchés par une métamorphose intérieure, font migrer la comédie vers les territoires du drame.

# GOLDONI ITALIEN ET FRANÇAIS. L'IMPACT DES ADAPTATIONS FRANÇAISES SUR LES PROJETS GOLDONIENS

Lucie Comparini

ELCI – Équipe Littérature et culture italiennes (UR 1496), Sorbonne Université

L'appréhension de l'activité de Carlo Goldoni à Paris a longtemps été soumise au miroir rétrécissant d'un exil frustrant. Les chercheurs qui se sont récemment penchés sur cette période de la carrière goldonienne ont souligné la vitalité de ses expérimentations, bien qu'en passant par le prisme de l'écriture *a posteriori* de comédies envoyées à Venise et rédigées à partir de canevas créés pour la Comédie-Italienne. Ce prisme a été élargi et rectifié par les nombreuses études d'Andrea Fabiano sur le travail de Goldoni avec les comédiens et les chanteurs de ce théâtre<sup>1</sup>. Les traces des spectacles et de l'écriture dramaturgique, bien que fragmentaires et discontinues, sont désormais perçues comme des pièces à reconstituer, certes, mais des pièces à part entière, qu'il faut accompagner d'analyses précises d'une période longue et hétérogène : non pas 1762-1764, selon le contrat d'engagement de Goldoni, mais 1761-1775. De la même façon, les projets créatifs de Goldoni n'étant pas unidirectionnels, il nous paraît difficile de séparer ses réalisations pour la Comédie-Italienne de l'étape tardive et originale constituée par l'écriture, en français et selon les canons français, de deux pièces destinées à la Comédie-Française (1771-1772), dont la première, *Le Bourru bienfaisant*, scelle la consécration du Vénitien en tant qu'auteur du répertoire français. Il existe à notre sens une histoire à compléter du vaste projet goldonien en France dont l'un des volets serait le passage par la traduction de ses œuvres, dessein auquel nous soupçonnons Goldoni d'avoir participé plus activement qu'il n'y paraît.

Lorsque Goldoni arrive à la Comédie-Italienne, il a déjà une solide expérience dans le passage d'un genre à l'autre (pièces à canevas, livrets, comédies, petites pièces pour amateurs) et dans le recyclage de ses propres textes. De même, il sait jongler avec le plurilinguisme de son aire culturelle (des langues officielles régionales aux formes plus idiomatiques, voire aux emprunts étrangers plus ou moins stéréotypés). En revanche, sa maîtrise du français n'est pas parfaite, pas assez, en tout cas, pour qu'il puisse aisément

1 Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018.

écrire dans cette langue. Le travail collaboratif qu'il engage avec la compagnie de la Comédie-Italienne intègre donc la composition à plusieurs voix, voire à plusieurs mains (avec des acteurs comme Francesco Zanuzzi ou Antonio Collalto) quand il s'agit de transcrire une partie des rôles, puisque les pièces représentées sont bilingues ou trilingues (en italien et/ou vénitien et français). On sait par exemple que certains comédiens jouaient exclusivement en français, comme l'Arlequin Carlo Bertinazzi et le Scapin Luigi Ciavarelli, mais on a peu d'informations précises sur les répartitions et les agencements linguistiques. Le public de la Comédie-Italienne est quant à lui de moins en moins italophone et ne saurait se passer du français, même durant les soirées consacrées aux comédies en italien à l'impromptu. Cet état de fait a pu constituer un obstacle temporaire, mais doit-on croire qu'il l'est resté des mois, des années durant ? Il serait erroné d'accorder trop d'importance aux témoignages ponctuels contenus dans la correspondance de Goldoni sur ses premières expériences en langue italienne<sup>2</sup>, ou dans ses premières comédies allégoriques évoquant les difficultés que rencontre l'auteur transplanté dans un nouveau système de production. Certes, le problème linguistique qui se pose à Goldoni apparaît dans *Il matrimonio per concorso* (1763), mais cette comédie, rédigée en italien d'après le canevas non représenté *Les Deux Italiennes*, est envoyée au public vénitien comme une carte postale où se construit l'image de l'auteur aux prises avec de nouvelles difficultés, voire des préjugés ridicules, ce qui rehausse d'une certaine façon son autopromotion (II, 1) :

MADAME FONTAINE. – À la Comédie-Italienne, moi, je n'y vais pas et je n'irai jamais.

MONSIEUR LA ROSE. – Pourquoi n'y allez-vous pas ?

MADAME FONTAINE. – Pour deux raisons. La première est que je ne comprends pas la langue. La seconde est que les comédiens italiens sur scène sont trop présomptueux<sup>3</sup>.

2 « Pour ce qui est de la langue dont j'use dans mes comédies, c'est nécessairement la langue italienne » (lettre au comte Agostino Paradisi du 28 mars 1763, dans Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, t. XIV, p. 278) ; « [...] je trouve trop peu nombreux ceux qui m'entendent et m'apprécient » (lettre à Domenico Caminer du 27 juin 1763, *ibid.*, p. 288) ; « La grande difficulté est de me faire comprendre » (lettre au marquis Francesco Albergati Capacelli du 3 octobre 1763, *ibid.*, p. 297).

3 Nous retraduisons à partir de l'*editio princeps* proche de la réalisation scénique et republiée, avec son appareil critique (*id.*, *Il matrimonio per concorso*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 1999), plus récemment que la traduction française existante (*id.*, *Le Mariage sur concours*, éd. Sylvie Favalier, Paris, Imprimerie nationale, 1993) effectuée à partir de la dernière édition reproduite par Mondadori et qui élimine la deuxième partie de la réplique de Mme Fontaine. La formulation de cette critique permet à M. La Rose, dans sa réponse, de faire la distinction entre les libertés que prennent les comédiens et l'habileté des auteurs italiens modernes. N'oublions pas qu'il s'agit d'un

Goldoni entreprend très vite d'augmenter la représentativité de la langue française dans la représentation sans qu'il soit question de véritables problèmes de mise en œuvre : « l'Arlequin et le Scapin, qui équivaut au Brighella, parlent toujours en français, et pour mieux me faire entendre, j'ajoute un ou deux personnages qui font de même<sup>4</sup> ». Goldoni est certainement capable, aidé par les comédiens et par ses amis lettrés, de composer des rôles en français destinés à certains acteurs dont nous ne connaissons pas exactement les noms. Le projet de métissage s'accompagne, par la force des choses, mais aussi par une volonté affirmée, d'un métissage linguistique où le français fonctionne comme un levier au même titre que les procédés plus strictement dramaturgiques : « Les femmes, en France, ne comprennent pas l'italien, et quand les femmes ne vont pas au théâtre, les hommes s'y font rares. Il faut donc que je m'arrange pour y amener ce sexe difficile ; pour cela, il faut l'intéresser, mais comment ? Avec de la nouveauté, avec du spectacle et avec beaucoup de français<sup>5</sup>. »

Ce *spectacle* est défini par Goldoni lui-même comme un mélange d'intrigue et de jeu, de pantomime et de situations *intéressantes*. L'adjectif, récurrent sous la plume de Goldoni comme sous celle des journalistes et critiques théâtraux, ne s'applique pas qu'à l'attention de l'esprit, il désigne aussi une implication émotive qui s'avère prépondérante à l'époque dans le succès d'une œuvre théâtrale, y compris dans le genre comique dont Goldoni a déjà largement exploré la fusion avec le pathétique en Italie et sur lequel il va s'appuyer à la Comédie-Italienne.

Il est cependant assez difficile, faute de traces écrites détaillées sur ces rôles à l'impromptu dans la langue de la représentation, de se faire une idée juste de la façon dont s'articule le plurilinguisme. Mais on peut être sûr que Goldoni s'ingénie à faire fonctionner efficacement une expressivité qui mêle le langage verbal bilingue ou trilingue et le langage physique de l'émotion. Le manuscrit-palimpseste du canevas de *La Bague magique*, comédie représentée en 1770<sup>6</sup>, est l'un des rares qui puisse nous aider à imaginer cet agencement. Le manuscrit, qui n'est pas de la main de Goldoni et semble

---

texte destiné à Venise et écrit au début de l'activité parisienne de Goldoni, qui ne se prive pas de faire, à distance, des clins d'œil à son public italien, quitte à charger les comédiens et le public français.

4 Lettre au comte Agostino Paradisi du 28 mars 1763 (voir aussi la lettre au marquis Albergati Capacelli du 18 avril 1763), dans Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, éd. cit., t. XIV, p. 277-280.

5 Lettre au marquis Albergati Capacelli du 18 avril 1763, *ibid.*, p. 280-282.

6 Le manuscrit retrouvé par Pietro Toldo à la Bibliothèque nationale de France et publié d'abord par Giuseppe Ortolani (*ibid.*), l'est désormais dans une édition scientifique commentée moderne qui révèle la stratigraphie rédactionnelle : voir *id.*, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017, p. 289-299.

destiné à archiver le canevas à la Comédie-Italienne, présente une réécriture française, mais laisse entrevoir une version antérieure, plus proche de la représentation et faisant apparaître une scène particulièrement intéressante de cette version. Le dialogue y est bilingue, comportant le français d'Arlequin et le vénitien de Pantalon. On remarque que le déroulé des répliques est plus étendu et plus explicite, précisément pour que le vénitien de Pantalon soit mieux compris grâce aux répliques d'Arlequin en français. Arlequin, devenu amnésique à cause d'une bague magique, tombe amoureux de sa propre femme, Argentine, et demande sa main au maître de cette dernière, Pantalon. La comparaison entre la version strictement française, assez sobre (sans doute en raison de la connaissance désormais acquise de la scène) et la version bilingue antérieure met en évidence des ressorts comiques mieux explicités. Mais surtout, le contraste entre la dissimulation charitable de Pantalon et la naïveté mêlée de malice d'Arlequin est amplifié par les décalages linguistiques qui ne semblent donc pas poser de problème véritable, bien au contraire. Il suffit de comparer les deux états de la scène pour apprécier les nuances dans l'efficacité expressive de la version bilingue originelle.

*La Bague magique*, manuscrit en français, III, 4 :

ARLEQUIN. – Croyez-vous qu'elle m'aime ?

PANTALON. – Je réponds de son amour.

ARLEQUIN. – A-t-elle des parents ?

PANTALON. – Non, elle n'a personne, elle est suivante de ma fille chez moi.

ARLEQUIN. – Gai, vous êtes donc son maître.

PANTALON. – Oui, je suis son maître.

ARLEQUIN. – Sûrement je vous la demande en mariage.

PANTALON. – Et moi je te la donne de tout mon cœur. Viens tout de suite chez moi pour conclure cette affaire.

ARLEQUIN. – Je veux me marier dans toutes les formes, il me faut un notaire, un contrat, des témoins ; vous voyez que je suis instruit de tout.

PANTALON. – Tout ce que tu demandes sera prêt chez moi.

*La Bague magique*, version bilingue, III, 4 :

ARLEQUIN. – Vous en êtes sûr ?

PANTALON. – *Sì, per dirtela, la me l'ha confidà.*

ARLEQUIN. – A-t-elle des parents ?

PANTALON. – *No, no la gha nissun.*

ARLEQUIN. – Est-elle en condition ?

PANTALON. – *Sì, la serve in casa mia.*



ARLEQUIN (*con allegria*). – Vous êtes son maître ?

PANTALON. – *Mi son el so padron.*

ARLEQUIN (*seriamente*). – Monsieur, je vous la demande.

PANTALON. – *Ti me la domandi? Con tutto el cuor, el mio caro Arlecchin, te la prometto, te la dago, la xe toa, la sarà toa, andemo a casa da mi, Argentina xe to muggier.*

ARLEQUIN. – Elle est ma femme ?

PANTALON. – *Sì, la xe to muggier.*

ARLEQUIN. – Sans autres cérémonies ?

PANTALON. – *No gh'è bisogno d'altre cerimonie.*

ARLEQUIN. – Monsieur, avec votre permission, je ne me marie pas comme cela, moi.

PANTALON. – *Come! Per cossa?*

ARLEQUIN. – Je veux me marier dans les formes, il me faut un contrat, un notaire et des témoins. Je suis au fait de tout, comme vous voyez.

PANTALON. – *Sì, xe vero, ma in sto caso, mi farò el contratto, mi sarò el testimonio...*

ARLEQUIN. – Êtes-vous notaire ?

PANTALON. – *No, ma n'importa.*

ARLEQUIN. – Monsieur, je vous croyais un honnête homme, mais à toutes ces facilités-là, je commence un peu à me méfier de vous.

PANTALON. – *No, caro Arlecchin, fidete de mi; ti gha rason, tutto quel che ti ha dito xe necessario, ho fatto apposta per veder se ti gieri istruido, se ti meriti d'esser maridà.*

ARLEQUIN. – Oh, pour instruit, je le suis, je vous en réponds [...] <sup>7</sup>.

Même si ce manuscrit est une retranscription *a posteriori*, il ne fait aucun doute que Goldoni a dû se familiariser avec l'agencement des rôles en français de façon plus rapide et plus significative que ce qu'il affirme lui-même. Un autre facteur l'y poussait peut-être. Il nous semble que, dans l'étude des projets parisiens de Goldoni, l'un des aspects

7 Bien que l'agencement du bilinguisme des répliques permette d'éventuellement se passer de traduction, nous donnons ci-après la version française des répliques de Pantalon dans la scène pour souligner la nature de cet agencement ainsi que les détails comiques appréciés du public français italoophone : « Oui, pour tout dire, elle me l'a révélé. [...] Non, elle n'a personne. [...] Oui, elle est domestique chez moi. [...] Je suis son maître. [...] Tu me la demandes ? C'est de tout cœur, mon cher Arlequin, que je te la promets, que je te la donne, elle est à toi, elle sera à toi, allons chez moi, Argentina est ta femme. [...] Oui, c'est ta femme. [...] Il n'y a pas besoin de plus de cérémonies. [...] Comment ! Pour quelle raison ? [...] Oui, c'est vrai, mais dans cette affaire, c'est moi qui ferai le contrat, c'est moi qui ferai le témoin... [...] Non, mais peu importe. [...] Non, cher Arlequin, fais-moi confiance. Tu as raison, tout ce que tu as dit est nécessaire, j'ai fait exprès pour voir si tu as des connaissances, si tu mérites d'être marié. »

les moins pris en compte est celui de son positionnement par rapport à la publication non pas seulement italienne mais aussi française de son œuvre. L'entreprise de la belle édition vénitienne Pasquali de ses œuvres, commencée au moment de son départ d'Italie et poursuivie durant des années depuis la France, a un peu oblitéré la vision d'autres projets qu'aurait pu former Goldoni. Un post-scriptum de la lettre à Giambattista Pasquali du 14 février 1763 suggère qu'il avait l'intention de faire effectuer et de publier la traduction française (traduction jamais réalisée, à moins qu'elle n'ait été perdue) de *L'amore paterno*<sup>8</sup>. On peut supposer que Goldoni a été attiré par les perspectives qui s'offraient à lui en constatant que certaines de ses pièces composées en Italie avaient trouvé des traducteurs et des éditeurs<sup>9</sup>. Si on excepte les deux traductions (*Le V véritable Ami* et *Le Père de famille*) impliquées dans la polémique autour du plagiat de Diderot, sept comédies de Goldoni sont publiées par des traducteurs français avant le début de l'activité du dramaturge à Paris. Or, parmi ces dernières, deux sont des traductions-adaptations de comédies goldoniennes entièrement écrites et directement liées à leur représentation française : l'une qui n'a pas eu de succès à la Comédie-Française, sous le titre *La Suivante généreuse* (23 mai 1759) d'après *La serva amorosa* et dont l'auteur, qui publie anonymement, est Charles Sablier ; l'autre, sous le titre *Les Caquets* (14 février 1761), qui compte parmi les succès de la Comédie-Italienne, d'après *I pettegolezzi delle donne* (comédie vénitienne de 1751)<sup>10</sup>, éditée chez Ballard au nom de M. Riccoboni (approbation du censeur Crébillon sept jours avant la représentation).

8 Ginette Herry a traduit des extraits de la correspondance parisienne de Goldoni en remarquant également ce post-scriptum. Ginette Herry, « Goldoni et le Théâtre-Italien de Paris. Extraits de lettres choisis », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 177, « Goldoni à Paris », 1<sup>er</sup> trimestre 1993, p. 27.

9 Goldoni a certainement en tête deux entreprises éditoriales qui l'inspirent : d'une part, l'impression de sa propre œuvre en Italie, dont aucune version française d'œuvres choisies et traduites n'existe encore ; d'autre part, l'édition française en plusieurs volumes, par Gherardi, des pièces représentées à la Comédie-Italienne à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, rééditée au xviii<sup>e</sup> siècle : voir à ce sujet l'introduction récente et documentée qui accompagne la réédition scientifique de certaines pièces en cours de réalisation dans le cadre du programme ARPREGO, Archivio del teatro pregoldoniano : Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>. Peut-être a-t-il aussi en tête les éditions du *Nouveau Théâtre italien* et des *Parodies du nouveau Théâtre italien*, parues à diverses reprises en plusieurs tomes au cours du xviii<sup>e</sup> siècle.

10 François-Antoine Riccoboni et Marie-Jeanne Riccoboni, *Les Caquets. Comédie en trois actes et en prose. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du*

Cette pièce est sans conteste la plus française des comédies goldoniennes représentées à la Comédie-Italienne. On ne sait pas si Goldoni était au fait de cette utilisation scénique et éditoriale avant son arrivée. Mais une fois à Paris, il a l'occasion de voir une reprise du spectacle en 1762 (puis en 1778) et une réédition du texte (en 1764, mais aussi en 1774). Il n'est pas certain qu'il ait été satisfait de ces publications, d'autant que son nom n'apparaît que dans l'avertissement à l'édition de la pièce et non pas dans le frontispice, et qu'il n'a eu aucune part aux bénéfices qui en ont été retirés. Dans ses *Mémoires* (partie II, chapitre XI), Goldoni rappelle la participation de François Riccoboni à la fortune de la pièce, mais avec un certain détachement (« M. Riccoboni fils », « le traducteur ») et ne l'évoque pas du tout dans le chapitre consacré à ses traducteurs (partie III, chapitre X)<sup>11</sup>. Il exclut aussi, et ce n'est sans doute pas un oubli de sa part, toute allusion dans ses *Mémoires* au succès de la représentation des *Caquets* lorsqu'il aborde celui de *I pettegolezzi delle donne*, alors qu'il semble en avoir été frappé au début de son séjour parisien au point de préciser dans sa correspondance le nombre de représentations dont a profité l'adaptateur : « Depuis que je suis ici, ils ont aussi donné deux fois *Les Caquets des femmes*, c'est-à-dire *I pettegolezzi delle donne*, traduits en français et représentés dix-huit fois jusqu'à présent, au très grand profit du traducteur<sup>12</sup>. » Il était également difficile, hormis pour des raisons diplomatiques, d'ignorer la recension des *Caquets* offerte par Fréron à *L'Année littéraire* (10 novembre 1761), où il est question de l'œuvre de Goldoni comme d'« une nouvelle mine pour nos auteurs dramatiques », à un moment où le clan des encyclopédistes cherchait à dévaloriser celle-ci au profit des pièces de Diderot. L'éloge de Fréron qui accompagne un résumé de la pièce et la citation de quelques répliques fait état de qualités attribuables aussi bien au texte de Goldoni qu'à sa version française, la pièce étant jugée « très bien intriguée et pleine de gaieté », « supérieurement dialoguée », sa plus grande qualité étant de « faire parler tous les personnages selon leur caractère », comme si ces caractéristiques étaient rares dans le paysage dramatique français. En outre, son succès doit beaucoup à la performance scénique, car elle est « parfaitement jouée par les acteurs »<sup>13</sup>. Notons que

---

*Roi*, le 4 février 1761. Par M. Riccoboni, Paris, Ballard, 1761, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58012992/f4.item.texteImage>. La comédie italienne est désormais lisible dans son édition scientifique : Carlo Goldoni, *I pettegolezzi delle donne*, éd. Paola Luciani, Venezia, Marsilio, 1994. Elle peut être lue dans la traduction d'après l'édition Ortolani des œuvres de Goldoni : *id.*, *Les Cancans*, trad. et éd. Ginette Herry, Paris, L'Arche, 1991.

11 *Id.*, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992.

12 Lettre au marquis Albergati Capacelli du 6 septembre 1762, dans *id.*, *Tutte le opere*, éd. cit., t. XIV, p. 259-262.

13 *L'Année littéraire*, vol. VII, 1761, p. 270-271, en ligne : <https://books.google.fr/books?id=>

Fréron reproduit l'avertissement du texte édité où François Riccoboni dévoile sa source et son coauteur, à savoir son épouse Marie-Jeanne Laboras de Mézières :

Une dame pour qui je dois avoir de l'estime et de l'amitié avait jeté sur le papier les deux premiers actes de cette comédie. Je ne les ai que très légèrement retouchés, et je ne puis donner, comme de moi, que le dernier acte seulement. L'idée de cette pièce est prise d'une comédie de Goldoni, qui a pour titre *I petegolezzi* [sic]. Ceux qui savent l'italien pourront faire la comparaison des deux ouvrages, et voir jusqu'à quel point ils se ressemblent<sup>14</sup>.

194 Desboulmiers composera aussi un extrait de la pièce où il louera davantage le travail de l'adaptateur « qui l'a mise si avantageusement sur notre théâtre et l'a si bien ajustée aux mœurs de notre petite bourgeoisie<sup>15</sup> ». Quant au *Mercur de France*, qui dévoile d'emblée l'écriture à quatre mains du couple Riccoboni et voit dans la pièce « de caractère et d'intrigue » un condensé de celle de Goldoni bien adapté à la scène française, il propose, quelques semaines après la première représentation, un commentaire sans résumé, mettant en valeur la construction, la vivacité, la décence, le ton moyen (appelé *mitoyen*) qui évite les bassesses et le choix des acteurs en phase avec leur rôle (« chaque rôle paraissant convenir particulièrement au talent de chaque acteur<sup>16</sup> »).

La réalisation du couple Riccoboni continue d'intriguer dans la répartition du travail et la prise en charge éditoriale<sup>17</sup>. Le témoignage de Mme Riccoboni, avec

---

[WHw2xssH3lwC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=o#v=onepage&q&f=false](https://www.gutenberg.org/files/10000/10000-h/10000-h.htm#WHw2xssH3lwC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false)

14 François-Antoine Riccoboni, « Avertissement », dans *id.* et Marie-Jeanne Riccoboni, *Les Caquets*, *op. cit.*

15 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. VI, p. 436.

16 « C'est pour ainsi dire, l'extrait d'une pièce de Goldoni adapté aux mœurs et aux caractères d'une classe du peuple français, entre la haute bourgeoisie et le dernier état populaire. M. et Mme Riccoboni sont les auteurs de cet ouvrage. Ils ont le mérite de l'invention, pour la manière dont ils ont rendu propre à notre scène le sujet qui leur a servi de modèle. [...] C'est une comédie de caractère et d'intrigue, dans un genre peu élevé à la vérité, mais plus régulière peut-être que beaucoup de nos pièces modernes. [...] elle ne présente rien d'indécent et qui peut inspirer du dégoût. » (*Mercur de France*, mars 1761, p. 194-195.)

17 Emanuele De Luca a livré quelques informations importantes sur cette réalisation dans sa monographie « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 154 et 230. Comme lui, nous pensons que

laquelle Goldoni aura de bonnes relations au point de traduire en italien l'un de ses romans, *L'Histoire de Miss Jenny*, est peut-être plus conforme à la réalité. Michèle Servien a mis au jour la correspondance de Mme Riccoboni où il est question des *Caquets* à plus de dix ans de distance (lettres de 1772) : elle souligne le « langage bas » des « personnages du peuple » avant d'affirmer que les deux premiers actes sont d'elle, tandis que son mari est le créateur du dernier acte et du nouveau personnage du bossu M. Belhomme (transformation du Pantalon de *I pettegolezzi delle donne*), ainsi que d'une « détestable plaisanterie sur les huîtres » : il s'agit d'un passage du début du dernier acte (III, 2) où la revendeuse Marotte propose à M. Renaud des huîtres « toutes fraîches » ramenées le mois précédent par son cousin, le batelier Adrien. Ce comique un peu grossier a paru de mauvais goût à Mme Riccoboni qui se défend d'en être l'auteur. Mais cet éclaircissement signifie surtout que l'adaptation de François Riccoboni, en forçant le trait pour le personnage de Marotte, principale caquetteuse médisante de la comédie (l'équivalent de Sgualda dans *I pettegolezzi*), vise directement la représentation à la Comédie-Italienne pour un public bigarré, dont celui du parterre. Par ailleurs, ce témoignage révèle que Mme Riccoboni destinait quant à elle la pièce au théâtre de société et en avait composé le dernier acte « où le public [de la Comédie-Italienne] n'aurait rien compris », ce qui suppose que cette rédaction a été remplacée ou fortement modifiée en vue de la représentation au théâtre public<sup>18</sup>. De quoi était composé ce troisième acte disparu qui s'adressait à un auditoire choisi d'amateurs ? Sans doute de la même reconnaissance finale de la protagoniste Babet (Checchina chez Goldoni) par M. Renaud, avec les équivoques à rebondissements qui la précèdent, mais probablement préparée de manière plus fine, plus complexe et moins comique que dans l'acte reforgé par François Riccoboni. En effet, ce dernier crée un troisième acte placé

---

l'attribution de l'adaptation à Thérèse Biancolelli par Charles-Simon Favart n'est pas plausible. De Luca revient sur la question dans : « Dalle *fourberies ai caquets*, processi di riscrittura riccoboniani alla Comédie-Italienne de Paris », dans Javier Gutiérrez Carou, Francesco Cotticelli et Irina Freixeiro Ayo (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2019, p. 93-104.

- 18 Il s'agit de deux lettres à Robert Liston, la première du 25 juin 1772 où il est question de l'attribution des actes, la seconde du 29 juin 1772 où il est question du bossu, de la plaisanterie sur les huîtres et de la première destination du texte : « Ma pièce à moi devait se jouer en société et non plus sur le théâtre, c'est ce qui a rendu nécessaire de supprimer mon dernier acte où le public n'aurait rien compris. » La correspondance en question n'a malheureusement pas été éditée et il faut consulter les microfiches tirées de Michèle Servien, *Madame Riccoboni. Vie et œuvre*, thèse de doctorat de troisième cycle sous la dir. de Paul Verniere, université Paris IV, 1973, annexe, lettres XLII et XLIII, p. 101-118.

d'emblée sous le signe de l'arrivée au port sur la Seine du vrai père de Babet (III, 1, alors que Goldoni place cette arrivée en II, 20) et dominé par les personnages masculins de pères-tuteurs putatifs ou réels.

196 L'intrigue des *Caquets* suit celle de *I pettegolezzi*, mais, pour les besoins de la représentation brève (qu'il s'agisse des soirées à la Comédie-Italienne où la pièce peut être couplée avec un autre type de spectacle ou des habitudes propres au théâtre de société), ainsi que pour correspondre aux pratiques des dramaturges français et au goût du public, l'action est élaguée et ramassée. À cause des commérages répandus à son sujet par des femmes du peuple de son entourage, la jeune Babet croit qu'elle est une fille illégitime, puis la fille d'un juif vendeur de lunettes à la sauvette (Menachem, correspondant à l'Arménien vendeur de cacahuètes dans le texte de Goldoni), ce qui l'empêche d'épouser son bien-aimé, Du Bois, le commis d'un procureur (Beppo dans la comédie goldonienne), protégé par le bourgeois Belhomme (Pantalon) et par l'épouse du procureur (un raccourci entre Beatrice et Eleonora). L'adaptation consiste avant tout dans la réduction du nombre des personnages de *I pettegolezzi delle donne* par l'élimination des bateliers, des serviteurs, d'une des deux dames et surtout du chevalier servant ridicule, responsable de la dernière accusation d'immoralité qui pèse sur la protagoniste<sup>19</sup>. En outre, comme le rappelle Paola Luciani, dans *Les Caquets*, l'accent est davantage mis sur la différenciation entre le couple de commères éhontées et le personnage de la jeune bavarde involontaire (la couturière Angélique-Anzoletta). Dans l'adaptation française, Angélique finit par épouser M. Belhomme, alors que Goldoni la fait disparaître dès la scène 4 de l'acte III. Autrefois courtisée par le jeune homme à marier qui a préféré promettre sa main à la fille du batelier bien dotée, elle n'en est pas moins bienveillante et sensible. Cet *antefact* est exposé brièvement dans *I pettegolezzi delle donne* (I, 11), mais étendu dans *Les Caquets* grâce à une longue tirade sentimentale en un récit autobiographique aux nuances romanesques (I, 4). Angélique

19 Nous pensons que l'édition de référence des Riccoboni n'est pas l'*editio princeps* Bettinelli (1753) qui porte le titre *Li pettegolezzi delle donne*, mais l'édition florentine Paperini (1755) qui circule à Paris avant que ne commence l'édition Pasquali. L'un des indices est le titre reporté dans l'avertissement de François Riccoboni (*I pettegolezzi*) et l'absence du sonnet final dans le texte français. La mention de ce genre de sonnet par Jean-François Cailhava d'Estandoux dans son ouvrage *De l'art de la comédie*, Paris, Didot, 1772, t. 1, p. 432, ne peut être prise en compte : elle est très générale, et seulement destinée à donner un exemple de ces sonnets finaux à proscrire, comme ce devrait être le cas, pour lui, dans *Li pettegolezzi delle donne* (édition Bettinelli), titre dont le critique donne la traduction sans se référer précisément à l'adaptation de Riccoboni ni à sa représentation (même si ce titre français est désormais connu).

acquiert à chacune de ses apparitions des caractéristiques positives que ne ternit pas la confrontation avec Babet et qui permettent son élévation sociale à la fin de la comédie.

Cet élément de l'adaptation est sans aucun doute le fait de Mme Riccoboni dès sa conception, mais il est fort possible que la représentation en ait déterminé la composition finale et que François Riccoboni ait vu le parti que la troupe pouvait tirer des deux personnages de jeunes amoureuses et en particulier d'Angélique qui, malgré l'absence de didascalies de jeu, est la seule dont les larmes sont indiquées, car commentées, à l'intérieur du dialogue (I, 4, puis III, 4 et 5), alors qu'elle n'est pas la protagoniste persécutée. Cette observation nous pousse à nous intéresser à l'organisation du spectacle. Dans les registres de la Comédie-Italienne<sup>20</sup>, on remarque dans la liste des comédiens jouant pour ce spectacle qu'apparaissent les noms de plusieurs actrices talentueuses de la partie *française* de la compagnie, mais aussi que ces dernières bénéficient de la collaboration d'une excellente comédienne appartenant à la partie *italienne* de cette même troupe, à savoir la soubrette Camille Veronese, connue pour son aptitude au jeu pathétique et dont nous pensons qu'elle interprète le rôle d'Angélique aux côtés de Mme Favart, première amoureuse, dans le rôle de la protagoniste, comme semble le confirmer dans la comédie l'allusion à la danse lancée par Marotte à propos de Babet (« Oh ! Dame, ça danse comme un opéra », III, 2) : « Le mercredi 4 février 1761. Première fois, *Les Caquets*, comédie en trois actes en prose, *La Servante maîtresse* et *Les Fêtes basques villageoises*, ballet nouveau. Acteurs qui ont joué : Mesdemoiselles Favart, Camille, Catinon, Desglan. Messieurs Dehesse, Balletti, Lejeune, Champville, Caillot<sup>21</sup>. »

La liste des acteurs prend évidemment en considération les autres petits spectacles mis à l'affiche les mêmes soirs que *Les Caquets* mais, dès la deuxième soirée, le changement d'un des titres qui accompagnent cette comédie (*L'Île des fous* à la place de *La Servante maîtresse*) ne provoque aucune variation dans cette liste, comme c'est le cas également le 23 février (*La Nouvelle Troupe* à la place de *L'Île des fous*) et le 26 février (*La Nouvelle École des maris* à la place de *La Nouvelle Troupe*), ou le 28 février (le ballet *Les Iroquois* à la place des *Fêtes basques*). Les seuls changements qui surviennent dans la participation des actrices durant les dix-huit soirées jusqu'au 4 avril ont lieu le 7 mars pour la clôture pascale (*Samson* à la place de *La Nouvelle École des maris*),

<sup>20</sup> Ces registres peuvent être consultés sur la plate-forme informatique RECITAL, en lien avec la numérisation proposée sur Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : <http://recital.univ-nantes.fr/#/>.

<sup>21</sup> [Dépenses et recettes journalières de la Comédie-Italienne, du 14 avril 1760 au 7 mars 1761, p.4 et 6], TH OC-43, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501268h?rk=1158804;0>.



avec l'ajout de l'actrice Thérèse (Marie-Thérèse Villette ?) et le retrait de Caillot de la liste masculine, le 2 avril à l'ouverture (la pièce est donnée avec *La Nouvelle École des maris* et le ballet des *Jardinières fleuristes*) et le 4 avril, jour de la dernière des *Caquets* (avec *Quand parlera-t-elle ?* et *Les Jardinières fleuristes*). Pour ces deux dernières dates, le nom de Camille Veronese, bilingue et adaptable aux comédies italiennes comme aux comédies françaises, et parlant ici uniquement le français, est biffé<sup>22</sup>. En revanche celui de Mme Bognoli apparaît. En outre, pour ces deux dernières soirées, on trouve aussi, curieusement, à la fin de la liste des femmes, le nom de Carlin : il s'agit de Françoise-Suzanne Foulquier, femme de l'Arlequin Carlo Bertinazzi, danseuse et actrice dans des rôles de soubrette ne nécessitant pas trop de talent. C'est elle qui a probablement remplacé Camille Veronese. Dans la liste des hommes, aucun nom n'est biffé, mais c'est peut-être un oubli.

198

La consultation du répertoire de cette période appelle plusieurs autres remarques. La plupart des comédiens français présents peuvent également intervenir dans des soirées consacrées aux comédies *italiennes*, c'est-à-dire déterminées par le support textuel en canevas et les emplois fixes typiques de l'impromptu de la *commedia dell'arte*. Ces dernières, pour l'année envisagée, sont données en priorité les mardis et vendredis, plus rarement le mercredi, avec possibilité, bien que rarement, de collaboration des deux versants de la troupe, comme pour la soirée du vendredi 6 mars qui mêle *Les Caquets* au *Barbier paralytique* (« comédie italienne ») et au ballet des *Iroquois*, tandis que les comédies françaises entièrement rédigées sont données les autres soirs de la semaine<sup>23</sup>. Les compétences en chant et/ou en danse des acteurs français ou leur polyvalence dans les emplois (certains amoureux peuvent jouer les serveurs et vice-versa) ne permettent pas de déterminer avec précision la distribution des rôles.

Le personnage du bourgeois Belhomme a été introduit par François Riccoboni dans le texte même de son épouse dès le premier acte. Bossu mais encore vert, flegmatique et spirituel, c'est presque un philosophe ; il protège autant Du Bois que Babet, qu'il connaît depuis longtemps et que les médisantes prennent pour une fille intéressée et peu vertueuse (cet élément est présent chez Goldoni bien que Pantalon n'ait pas

22 Camille parle italien dans les comédies de la Comédie-Italienne. Un témoignage de ses échanges dans des scènes bilingues avec Arlequin, qui parle français, se trouve dans la pièce entièrement rédigée de Jean Galli de Bibiena, *La Nouvelle Italie*, de 1761 ; voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., chap. III.

23 La première des *Caquets* a lieu un mercredi, les autres jours de représentation de la pièce sont le lundi, le jeudi et le samedi. Ces répartitions (notamment les mardis et vendredis majoritairement réservés aux comédies à l'italienne) semblent ne pas correspondre aux évaluations faites pour la période précédente dans Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.



les caractéristiques de Belhomme). François Riccoboni lui ouvre un avenir possible avec la petite Angélique, à l'inverse de Goldoni qui laisse Pantalon dans la solitude de son grand âge. Le couple des jeunes premiers est également modifié par sa présence. À la scène 7 de l'acte II, Belhomme, devant la détresse de Babet qui croit être une fille naturelle, lui offre tout son héritage, mais seulement à sa propre mort, plaisantant lui-même sur cette relative générosité, tandis que Du Bois, moins bouleversé que le Beppo de *I pettegolezzi delle donne*, se montre plus respectueux de l'autorité paternelle qui s'oppose à un mariage trop inégal<sup>24</sup>. Il faut peut-être voir là un clin d'œil au grand succès dramatique français traitant de la thématique des origines et de la transmission, moins *Le Père de famille* de Diderot que *Cénie* de Mme de Graffigny (représentée en 1750 à la Comédie-Française), adaptée dans la moins heureuse comédie de Goldoni *Il padre per amore* (1757) dont l'originalité réside précisément dans la figure du père putatif : celui-ci propose d'adopter l'orpheline, puis, le vrai père s'étant dévoilé, il donne sa propre main à l'autre jeune fille délaissée.

La connaissance de l'œuvre de Goldoni transparait dans un autre élément de l'adaptation. À la fin des *Caquets*, c'est la jeune fille que l'on va chercher après sa fuite, et non le jeune homme comme chez Goldoni. Cette exclusion momentanée de l'héroïne à l'instant du dénouement permet de la faire réapparaître, souffrante et incrédule, devant le groupe des hommes omniscients (auquel appartient aussi son amant), et n'est pas sans rappeler le dénouement de *Pamela*, comédie de Goldoni (1750) inspirée du roman de Samuel Richardson, traduite et éditée en français par Bonnel Du Valguier en 1759<sup>25</sup>. L'acte III, outre le fait qu'il simplifie les derniers rebondissements par la disparition de l'épisode de l'auberge, accueille à lui seul le point de vue des pères et relègue l'héroïne romanesque dans la déréliction : Babet-Favart n'apparaît que dans une scène avant le dénouement, celle où elle s'enfuit à l'arrivée des pères (III, VI), ce qui laisse de l'espace à Angélique-Camille dans les deux scènes où elle est présente, et confirme l'importance qui lui a été donnée au premier acte, lorsque, de son expérience sentimentale malheureuse avec Du Bois, qui peut se résumer dans la brève réplique révélant cette idylle, elle généralise le propos et décrit sur le ton comico-sérieux la façon

24 Bien qu'il s'agisse de faire agir et interagir les deux amoureux sur la base de la tradition de la *commedia dell'arte* (tourments, disputes, réconciliations), nous ne sommes pas de l'avis que ce couple est conventionnel sous la plume de Goldoni. Ce dernier cherche l'expression de la vérité affective comme il le fait un an auparavant dans le diptyque de Bettina (*La putta onorata*, *La buona moglie*) pour un autre couple de petites gens en voie d'embourgeoisement.

25 Pour les adaptations scéniques du roman, voir Lucie Comparini, *Pamela européenne. Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009.

dont les jeunes filles tendres sont abusées par la cour des hommes. S'il se confirme que c'est à Camille Veronese que ce rôle est dévolu, on peut voir ici une preuve tangible du talent polyvalent de soubrette et de première amoureuse de cette actrice, ainsi que son aisance linguistique en français et dans la mémorisation. Toutefois, il n'est pas certain que la tirade centrale ait été dite sur le plateau, d'autant qu'elle peut facilement être retirée de la scène (à plus forte raison en cas de remplacement de l'actrice) sans que son retrait gêne le bon déroulement de celle-ci ou modifie les informations précédemment données sur l'*antefact* (I, 4) :

ANGÉLIQUE. – Ah ! Catherine, je ne suis point fille à être soupçonnée de malheurs. M. Du Bois m'a recherchée ; j'aurais été sa femme si j'avais eu de l'argent ; mais je n'ai que de la sagesse, et la vertu d'une fille n'est propre à rien, voyez-vous. Enfin il en épouse une autre, et j'en serai affligée plus d'un jour.

MAROTTE. – La pauvre fille ! Ça est triste, Catherine. Là, contez-nous votre chagrin, Mamselle Angélique, autant vaut s'amuser de ça que d'autre chose.

CATHERINE. – J'aime les histoires d'amour, il y a toujours à profiter.

ANGÉLIQUE. – Ce n'est point une histoire amoureuse ; c'est de l'inclination seulement. Les hommes sont plus méchants que des ours, et si l'on faisait bien... Mais c'est que cette maudite tendresse vous prend tout d'un coup de la tête aux pieds comme une migraine. On est dans sa chambre paix et aise, un Monsieur que l'on connaît, et si [*sic*] que l'on ne connaît pas assez, vous fait des honnêtetés on y répond bonnement ; il vous trouve agréable, on voit qu'il est bien fait ; il a de l'attention, cela donne de l'amitié ; il dit de jolies choses, on les écoute ; il fait des compliments, cela flatte ; il est toujours là, on s'accoutume à le voir : l'habitude s'y met, le plaisir s'y rencontre ; puis vient le sérieux : ce Monsieur qui vous faisait rire commence à vous faire pitié. Il lui passe cinquante fantaisies par la tête, c'est comme une folie ; il a des volontés, on l'envoie promener ; il boude, cela inquiète ; il se plaint, son chagrin vous touche ; on s'attendrit, on se brouille par raison, on se raccommode par bonté, et avec tout cela le cœur d'une fille s'attache, et puis au fait et au prendre un perfide vous laisse là. Voilà pourtant ce que c'est que l'amour.

CATHERINE. – Elle a raison d'être fâchée. Il ne faut pas qu'un homme se raccommode, pour se brouiller tout à fait après.

ANGÉLIQUE. – Enfin je serais Madame Du Bois, si Babet n'avait pas deux mille écus en mariage.

Dans *Les Caquets*, les affres des amoureux protagonistes ne comportent pas les excès de désespoir des protagonistes goldoniens qui par ailleurs parlent un vénitien assez simple et populaire. L'annonce qui est faite à Babet de ses origines indignes ne

débouche pas aussi audacieusement sur les réactions à la fois touchantes et drôles dont Goldoni a le secret et qui feront son succès dans ses pièces à la Comédie-Italienne. Le mélange des tons semble avoir gêné les Riccoboni, qui se plient aux normes de la comédie française. Outre le fait que la condensation de l'intrigue en trois actes brefs et conformes à l'ellipse de la dramaturgie classique française rende les personnages un peu moins approfondis, le mélange comico-pathétique du traitement du couple d'amoureux s'avère une option assez inconcevable. Elle est résolue par la dissociation des tonalités dans l'échange amoureux : à l'expression sérieuse de la souffrance sous forme de petites tirades qui se répondent l'une l'autre (après l'évanouissement de Babet, ce qui est d'ailleurs peu vraisemblable) s'ajoute un contrepoint comique externe constitué par le personnage secondaire de Belhomme. Nous retranscrivons les deux moments de l'intrigue goldonienne (la révélation à Checchina de ses origines par Beppo, sans aucun autre témoin, et l'évanouissement de douleur de la jeune fille à la fin de son monologue), et leur réunion en une seule scène à trois personnages dans l'adaptation :

*I pettegolezzi delle donne*, III, 7 :

BEPPO. – *El xe quell'omo che vende i bagiggi.*

CHECCHINA. – *Quello... mio pare?*

BEPPO. – *Me scoppia el cuor... No posso più.*

CHECCHINA. – *Caro Beppo, me par impossibile.*

BEPPO. – *Putroppo xe la verità.*

CHECCHINA. – *Donca cossa sarà de mi?*

BEPPO. – *Mio sior pare no vorà che ve sposa.*

CHECCHINA. – *E vu me lasseré?*

BEPPO. – *E me morirò.*

CHECCHINA. – *Ah, se me volessi ben, no diressi cussi.*

BEPPO. – *Cara Checca, mio sior pare xe un omo civil; el serve da fattor ma el xe nato ben.*

*Gh'ho dei parenti che xe più de mi... Oh Dio! Non so quala far...*

CHECCHINA. – *Via, lasseme, abandoneme. So mi cossa che ho da far.*

BEPPO. – *Cossa gh'aveu intenzion de far?*

CHECCHINA. – *De buttarme in t'un pozzo.*

BEPPO. – *No, vita mia, no disè cussi*<sup>26</sup>.

26 « BEPPO. – C'est celui qui vend les cacahuètes. / CHECCHINA. – Celui-là... mon père ? / BEPPO. – Mon cœur va éclater... Je n'en peux plus. / CHECCHINA. – Beppo, mon Beppo, ce n'est pas possible. / BEPPO. – Malheureusement, c'est la vérité. / CHECCHINA. – Alors, qu'est-ce que je vais devenir ? / BEPPO. – Mon père ne voudra pas que je me marie avec

*I pettegolezzi delle donne*, III, 12 :

CHECCHINA. – *Son desperada, per mi no ghe xe più remedio. Beppo me lassa. Beppo me abbandona. Tutti me burlerà, tutti me strapazzerà, tutti me dirà la Bagiggi. E perderò el mio caro Beppo, el mio ben, le mie vissere, l'anema mia ?*  
[...] *Moro, no posso più.* (sviene in braccio a Lelio<sup>27</sup>.)

*Les Caquets*, III, 6 :

DU BOIS. – On assure qu'il est... un peu...

M. BELHOMME. – Un peu ? Oh ! Très juif. On ne peut pas plus juif.

BABET. – Je ne vous comprends pas.

M. BELHOMME. – Ma pauvre enfant, on ne saurait vous le cacher. Votre père le négociant est de cette nation-là. Voilà pourquoi Adrien ne faisait que barguigner là-dessus sans rien éclaircir.

BABET. – Ah ! Que dites-vous, Monsieur ! Du Bois... je suis perdue... j'étouffe ! (*elle se jette dans les bras de Du Bois.*)

DU BOIS. – Babet, ma chère amie, reprenez vos sens. Je suis à plaindre autant que vous. Mon cœur ne perdra jamais les sentiments que vous lui avez inspirés. Une autre n'aura jamais mon amour, et dans mon malheur, ne penser qu'à vous, sentir sans cesse que je vous adore sera la seule consolation à laquelle mon cœur pourra se livrer.

BABET. – Du Bois, vous ne doutez pas de ma tendresse. Je vous la conserverai toute ma vie. Je vois bien que je ne puis plus espérer d'être votre femme, ainsi vous serez toujours l'époux de mon cœur. Jamais aucun homme n'aura de droit sur mes sentiments, et j'irai m'enfermer quelque part où je ne pourrai plus voir personne.

M. BELHOMME. – On ne vous y recevra peut-être pas<sup>28</sup>.

---

vous. / CHECCHINA. – Et vous me quitterez ? / BEPPO. – Et j'en mourrai. / CHECCHINA. – Ah, si vous m'aimiez, vous ne diriez pas ça. / BEPPO. – Checca ma Checca, mon père est un homme comme il faut ; il sert comme régisseur, mais il a de la naissance. J'ai de la parenté plus haut placée que moi... Oh mon Dieu ! Je ne sais pas quoi faire... / CHECCHINA. – Allez, laissez-moi, abandonnez-moi. Je sais bien, moi, ce qu'il me reste à faire... / BEPPO. – Qu'est-ce que vous voulez faire ? / CHECCHINA. – Me jeter dans un puits. / BEPPO. – Non, mon cœur, ne dites pas ça. » (Carlo Goldoni, *I pettegolezzi delle donne*, éd. Paola Luciani, Venezia, Marsilio, 1994, p. 142-143.)

27 « CHECCHINA. – Je suis désespérée, pour moi, tout est fini. Beppo me quitte. Beppo m'abandonne. Tout le monde me raillera, tout le monde me vilipendera, tout le monde m'appellera la Cacahuète. Et je perdrai mon Beppo que j'aime, mon seul bonheur, le cœur de mon cœur, ma chère âme ? [...] Malheur ! Je me meurs. (*Elle tombe sans connaissance dans les bras de Lelio.*) » (*Ibid.*, p. 148.)

28 François-Antoine Riccoboni et Marie-Jeanne Riccoboni, *Les Caquets*, op. cit., p. 57-58.

C'est précisément sur l'aspect comico-pathétique inédit, à la fois drôle et touchant dans un même personnage, que Goldoni va insister dans ses créations pour la Comédie-Italienne, de façon à susciter l'*intérêt*, en s'appuyant sur les compétences de Camilla Veronese et Carlo Bertinazzi et en atteignant des sommets artistiques dans la *trilogie d'Arlequin et de Camille*. Ces derniers se sont illustrés, avant l'arrivée de Goldoni à Paris, dans l'une de ses comédies à canevas, *Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé* (juillet 1761) dont le morceau d'anthologie reste la scène des lamentations et de la pantomime de Camille croyant son enfant au milieu des flammes de sa maison. Le défaut de bienséance et la monstrosité du mélange des tonalités qui sont reprochés à Goldoni par la critique diderotienne sont des arguments qui s'affaiblissent face aux succès goldoniens à la Comédie-Italienne. Cette critique, qui trouve une tribune dans le journal (à faible diffusion) de Grimm, utilise alors l'argument d'un jeu essentiellement imputable aux acteurs à partir de canevas dans lesquels le dramaturge devrait se cantonner au lieu d'imprimer des comédies :

Cet auteur a une grande fécondité et un art surprenant à tirer parti des incidents qu'il imagine, et qui sont d'un naturel qui charme. C'est dommage que, dans ses pièces imprimées, les discours, pour être trop vrais, soient presque toujours plats. Ce défaut ne se fait pas sentir dans ses canevas, où les discours sont abandonnés à la vivacité et au génie des acteurs qui improvisent ; aussi ses pièces font-elles un grand plaisir au théâtre. Il aurait bien mieux fait pour sa réputation de n'en faire imprimer que les canevas ; on aurait mieux remarqué les ressources de génie infinies dont elles sont remplies<sup>29</sup>.

On ne sait pas si l'auteur de ces phrases fait référence aux pièces originales de Goldoni imprimées en Italie ou aux traductions éditées en France avant 1764 (à moins qu'il ne s'agisse d'extraits dont certains dialogues sont retranscrits par les journalistes). Mais elles nient à Goldoni ce pour quoi il se bat, avec l'aide de ses amis et soutiens, à savoir la publication entendue comme un moyen de reconnaissance littéraire que ne garantissent pas les traductions françaises existantes et qu'escamotent les adaptations. L'affirmation de cette valeur passe donc non seulement par l'entreprise de l'édition italienne revue et corrigée de ses œuvres chez Pasquali, mais certainement aussi par l'édition en France et en français<sup>30</sup>. Observant le succès éditorial d'une traduction-

29 Propos écrits à l'occasion de la représentation de *Camille aubergiste* et de *La Dupe vengée* (1<sup>er</sup> et 11 mai 1764), dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne et Ladrangé, 1829, t. III (1761-1764), p. 481-483.

30 Voir sur ces questions Lucie Comparini, « "L'auteur se méfia lui-même de son entreprise" : Goldoni choisi et traduit, du *Théâtre d'un inconnu* au *Choix des meilleures*

adaptation comme celle des *Caquets*, Goldoni a pu concevoir le projet de publications en français avec l'aide d'un traducteur-collaborateur avec lequel il pourrait partager les bénéfices tout en proposant à la lecture des pièces adaptables non seulement à la Comédie-Italienne mais à d'autres scènes. Ce projet, s'il a existé, n'a pu se réaliser véritablement, avant le défi réussi du *Bourru bienfaisant*, que pour une seule comédie, non représentée, *La Guerre* (1764), traduction de circonstance (compte tenu de la fin de la guerre de Sept Ans et des relations avec l'homme d'armes dédicataire de la pièce) de M. Meslé, mais sans doute supervisée par Goldoni avec des modifications de dernière minute dans l'intrigue après l'envoi du texte italien à Pasquali (cette traduction est donc un dernier état du texte avalisé par Goldoni). Le paratexte de *La Guerre*, dont il reste un rare exemplaire complet à la Bibliothèque nationale, donne des informations éclairantes sur l'existence d'autres volumes manuscrits de traductions :

204

*La Guerre, comédie italienne en trois actes de M. Goldoni ; traduite en français par M. Meslé. À Paris, 1764, avec approbation et privilège du Roi.*

Avis :

Cette pièce dont, pour des raisons particulières, on a tiré séparément quelques exemplaires, fait partie du cinquième volume de la traduction générale que M. Meslé a faite des comédies de M. Goldoni, dont l'édition va paraître incessamment.

Préface du traducteur :

Quant à la pièce en elle-même, je la mets sans difficulté au nombre de celles qu'il serait aisé à un homme de l'art d'ajuster heureusement à notre scène française. [...] Je cite, entre autres, sur le premier objet, les trois parties de l'agréable roman des *Amours de Camille et d'Arlequin*, qui se trouveront dans la suite de ma traduction. [...] Au reste, je dois prévenir ici ceux qui seront en état de comparer ma traduction au texte, qu'il ne faut pas m'attribuer la différence qu'ils trouveront dans plusieurs endroits, du français avec l'italien. Depuis l'impression faite à Venise de l'original, M. Goldoni a eu des raisons particulières pour y faire quelques changements, et comme il n'était plus temps de les remplacer dans son édition, il m'a prié d'en faire usage dans la mienne<sup>31</sup>.

---

*pièces du théâtre italien moderne* », *Revue des études italiennes*, n° 53-54, « Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité », dir. Andrea Fabiano, vol. 2, juillet-décembre 2007, p. 163-175; Luisa Giari, « Le pari du *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne* et le difficile rôle du répertoire italien à Paris », dans Camilla Cederna (dir.), *Le Théâtre italien en France à l'époque des Lumières. Entre attraction et dénégation*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2012, p. 53-69.

31 Carlo Goldoni, *La Guerre, comédie italienne en trois actes de M. Goldoni ; traduite en français par M. Meslé*, Paris, 1764, p. v-viii.

Jusqu'à preuve du contraire, nous croyons que les volumes dont il est question sont les fascicules de traductions manuscrites (de la main d'un copiste) rassemblés dans un carton (ms. 25039) conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française, que *La Guerre* en faisait originellement partie et que l'obscur Meslé est le traducteur de cet ensemble uniforme et de très bonne qualité. Par ailleurs, les seize textes traduits de pièces goldoniennes sont très fortement liés aux titres des premiers volumes de l'édition vénitienne Pasquali. Or, parmi eux, trois font exception, car il s'agit de la *trilogie de Zélinde et Lindor* (1763) citée par le traducteur de *La Guerre* et tirée de la forme entièrement rédigée en italien des canevas de la *trilogie d'Arlequin et de Camille* pour la Comédie-Italienne<sup>32</sup>. Un autre élément étrange de ce recueil manuscrit concerne la seule pièce qui apparaît en deux versions, *Les Curieuses* (traduction de *Le donne curiose*), dont l'une est légèrement plus *francisée* que l'autre, ce qui signifie à notre sens que le texte était en voie d'édition (sans doute pour flatter les protecteurs francs-maçons français<sup>33</sup>). Cette anomalie nous ramène aux *Caquets* des Riccoboni – dont il n'est pas certain, comme nous l'avons vu, qu'ils aient ravi Goldoni – par la terminologie employée. Dans le dénouement de la comédie des *Curieuses*, la morale finale prononcée par l'honorable Pantalon évoque les *pettegolezzi* des femmes détrompées mais incurables. Curieusement, comme pour éloigner la référence à l'adaptation mise en scène et publiée, le terme *caquets*, traduction de *pettegolezzi*, se transforme de manière inédite, en passant de la première version à la seconde révisée (peut-être par le truchement de Goldoni), en *cancans* :

*Le donne curiose* (édition Pasquali)

PANTALONE. – *Da resto po no le sarà più curiose. Andemo, sodisfemole, femoghe véder tutto. E po ? E po no le sarà più curiose. Questo xe un mal che dalla testa no gh'el podemo levar. Basta ben che de nu le sia sincerade, che el nostro modo de viver el sia giustificà, e che le ne lassa gòder in pase tra de nu, senza pettegolezzi, la nostra onoratissima conversazion. Amicizia.*

- 32 La traduction française de la *trilogia di Zelinda e Lindoro* d'après l'édition Ortolani est disponible (*id.*, *Les Années françaises*, t. II, *Les Aventures de Zelinda et Lindoro*, éd. Ginette Herry, Paris, Imprimerie nationale, 1993), ainsi que les sommaires de la *trilogie d'Arlequin et de Camille* publiés en 1770 par Desboulmiers (*id.*, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit.).
- 33 Bibliothèque de la Comédie-Française, Ms 25039, fasc. 7 et 16. Huit des inédits manuscrits du carton, mêlés à sept rééditions d'époque aux traducteurs variés, ont été publiés (sans critères scientifiques de choix et d'ordre chronologique liés à leur date d'apparition en tant que traductions) dans Carlo Goldoni, *Comédies choisies*, éd. Denis Fachard, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 2007. Il s'agit de *L'Homme prudent*, *Le Père de famille*, *La Malade par amour*, *Noblesse et Bourgeoisie*, *Le Menteur*, *Molière*, *La Servante affectionnée*, et *La Dupe de lui-même*.

*Les Curieuses*, fasc. 16 (grand format, archivé comme *deuxième exemplaire*, mais première version)

PANTALON. – Du reste, elles ne seront plus curieuses. Eh bien, contentons-les ; faisons-leur tout voir. Et puis ? Plus de curiosité, n'est-ce pas ? Ah ! c'est une maladie dont nous ne les guérirons jamais. Qu'il nous suffise qu'elles soient rassurées sur notre compte, qu'elles rendent justice à notre conduite et qu'elles nous laissent jouir en paix, entre nous, et à l'abri des caquets, des agréments de notre honnête société. Amitié !

*Les Curieuses*, fasc. 7 (format moyen, deuxième version)

PANTALON. – Du reste, elles ne seront plus curieuses. Allons, contentons-les ; faisons-leur tout voir. Et ensuite ? Seront-elles guéries de leur curiosité ? Ah ! j'en doute : c'est un mal incurable. Heureux encore qu'elles soient détrompées sur notre compte, que notre conduite soit justifiée à leurs yeux et si elles nous laissent jouir paisiblement, entre nous et loin des cancons, de notre aimable et honnête société. Amitié !



# CARLO GOLDONI ET LES COMÉDIENS-AUTEURS À LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS : REBUTS D'UN RÉPERTOIRE DÉSUET OU FRAGMENTS D'UN TRÉSOR CACHÉ ?

*Andrea Fabiano*

*ELCI – Équipe Littérature et culture italiennes (UR 1496), Sorbonne Université*

La présence du répertoire italien dans la programmation de la Comédie-Italienne continue à être fondamentale dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'organisation de l'affiche est réalisée dans le but d'offrir aux spectateurs parisiens une multiplicité de divertissements dramaturgiques selon le projet théâtral imaginé par l'intendant des Menus-Plaisirs du roi en charge du théâtre, Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté<sup>1</sup>.

Opéras-comiques en vaudevilles et à ariettes, ballets pantomimes et figurés, parodies, comédies françaises, opéras italiens, comédies italiennes composent l'ensemble d'une dramaturgie du papillotage théâtral qui est le dispositif identitaire de la proposition de la Comédie-Italienne depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, une marque claire de la dramaturgie des comédiens italiens qui fondent ce théâtre<sup>2</sup>. Toutefois, les deux polarités qui se dégagent dans l'ensemble du répertoire pour identifier l'offre dramatique du théâtre sont clairement le nouvel opéra-comique à ariettes et la comédie italienne, qui se partagent 70 % des créations et 78 % des soirées théâtrales jusqu'à l'élimination du répertoire italien en 1780<sup>3</sup>.

Dans une note conservée au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France et datée du 21 juillet 1771, le duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, liste cent quatre-vingt-six titres de comédies italiennes acquises au répertoire du théâtre depuis 1716, et demande au comité des comédiens de varier encore plus l'offre, en utilisant tous les canevas conservés dans les archives<sup>4</sup>. En 1772, dans son

- 1 Sur la réorganisation de la Comédie-Italienne conduite par Papillon de La Ferté, voir Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, chap. III.
- 2 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, chap. 1.
- 3 *Ibid.*, chap. II.
- 4 Le document, retrouvé par Silvia Spanu (voir *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010), est reproduit en annexe de ce volume, p. 478.

« Mémoire sur la situation de la Comédie-Italienne », Papillon de La Ferté souhaite de nouveau mettre sous contrat Carlo Goldoni comme écrivain pour enrichir le fonds de la Comédie-Italienne de « huit petites pièces tous les ans ».

Pour cet effet, les Comédiens-Italiens ne peuvent se dispenser d'engager M. Goldoni à travailler encore pour eux ; ils n'ignorent pas que c'est le seul auteur capable de renouveler leur genre. Son génie inépuisable peut leur fournir huit petites pièces tous les ans qui feront un nouveau fonds à ce théâtre. Quoique l'on ignore le traitement que la troupe pourrait faire à un auteur dans ce genre, on croit pouvoir certifier que huit petites pièces de M. Goldoni rendraient bien peu si elles ne rendaient au-delà de ses honoraires<sup>5</sup>.

208 Ces éléments confirment l'intérêt pour une production italienne, pour une stratégie qui varie l'offre entre des pièces anciennes et des nouveautés, ainsi qu'une volonté de donner continuité et stabilité à cet élément du répertoire.

Dans ce cadre, les comédies composées par Carlo Goldoni tout au long de sa période de collaboration avec la Comédie-Italienne, de 1761 à 1775, sont au nombre de quarante-trois, dont trente-six représentées par les Comédiens-Italiens à l'Hôtel de Bourgogne<sup>6</sup>. Toutefois, Goldoni n'est pas le seul à enrichir de nouveautés l'affiche italienne du théâtre ; selon la tradition *dell'arte*, les comédiens eux-mêmes contribuent à composer de nouvelles pièces et ne se limitent pas à adapter et à mettre à jour les anciennes comédies du répertoire. Les comédiens-auteurs les plus actifs sont sûrement le Pantalon Antonio Cristoforo Mattiuzzi (Collalto), l'Amoureux Francesco Antonio Zanuzzi et l'Amoureuse Rosa Baccelli, comme l'a démontré dans sa thèse Silvia Spanu<sup>7</sup>.

## LA QUESTION DE L'AUCTORIALITÉ DES PIÈCES ITALIENNES

Ceci nous permet d'aborder la notion d'auctorialité spécifique au répertoire italien de la Comédie-Italienne. La notion d'anonymat qui peut être évoquée dans ce cadre constitue une première ambiguïté qu'il convient de lever, car elle engendre une indifférence à l'égard de l'auctorialité qui fait du répertoire italien le fruit du

5 AN, O<sup>1</sup> 849.48, reproduit dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, annexe XVIII, p. 319.

6 Les fragments conservés des pièces goldoniennes pour la Comédie-Italienne sont publiés dans Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017.

7 Voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit.

travail de simples *scripteurs* de canevas<sup>8</sup>. L'anonymat apparent, vis-à-vis de l'extérieur, est en revanche le marqueur conscient d'une communauté, la troupe, où la condition d'égalité idéale entre les membres trouve dans la stratégie de l'anonymat le moyen de se présenter aux spectateurs comme *une* et non plusieurs personnalités. En réalité, pour évaluer de manière cohérente la dimension de l'auctorialité spécifique du système de production multiple des comédiens professionnels italiens, que nous nommons *commedia dell'arte*, il convient de prendre en compte d'autres notions : la première est celle d'une auctorialité collaborative scénique, propre à la dimension théâtrale de création, qui permet la composition d'une pièce à partir d'apports multiples, dont un *capocomico*, comme Luigi Riccoboni, ou des écrivains, comme Carlo Goldoni, ou des comédiens, comme Antonio Collalto, veillent à l'harmonisation finale pour la représentation<sup>9</sup>. Il s'agit d'une pratique de composition courante chez les troupes professionnelles italiennes depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, laquelle, toutefois, n'est pas exclusive, car l'auctorialité individuelle, la *fonction-auteur* qui permet une attribution de responsabilité<sup>10</sup>, et la valeur d'écrivain sont également présentes comme nous le rappelle tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles la valeur reconnue des pièces publiées de Flaminio Scala, Giovan Battista Andreini, Luigi Riccoboni, Carlo Veronese, ou encore Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Pietro Chiari et Antonio Collalto<sup>11</sup>. Il s'agit, bien entendu, d'une pratique qui ne touche que la production des troupes d'excellence, dont de multiples sources témoignent du parcours artistique ; très différente est la situation des troupes itinérantes qui sillonnent, trois siècles durant, le territoire italien sans atteindre à la notoriété et dont l'activité reste totalement dans l'ombre.

L'auctorialité collaborative scénique concerne plus particulièrement les reprises de pièces anciennes, qui doivent être adaptées aux caractéristiques performatives des nouveaux interprètes, tandis que les nouveautés de l'affiche relèvent surtout d'une auctorialité individuelle et individualisable. Cette dernière forme d'auctorialité est

8 Voir Jessica Goodman, « L'anonymat à la Comédie-Italienne : un enjeu ou un outil ? », *Littératures classiques*, n° 80, « L'anonymat de l'œuvre (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle) », dir. Bérengère Parmentier, mai 2013, p. 123-134.

9 Voir sur la question l'article de Piermario Vescovo dans ce volume, p. 385 et Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations », dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitot, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre *et al.* (dir.), *Diderot : théâtre et musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

10 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], dans *Dits et écrits*, t. I, 1954-1975, Paris, Gallimard, 1991, p. 789-821.

11 J'utilise le mot *écrivain* dans son acception d'Ancien Régime : il désigne un auteur qui écrit des œuvres ayant une valeur esthétique reconnue par ses pairs et par le public (voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 276-280).

claire et transparente, et permet d'attribuer la responsabilité complète d'une œuvre à un écrivain, même dans le cas d'un canevas et non d'une pièce entièrement rédigée – c'est ainsi que, pour Carlo Goldoni ou Luigi Riccoboni, les chercheurs utilisent la notion de *canevas d'auteur* pour souligner la création esthétique personnelle. On peut, par exemple, considérer comme des témoignages publics de la valeur d'écrivain reconnue à Goldoni lors de son activité à la Comédie-Italienne une annotation datée du 5 août 1765 des *Mémoires secrets*, où le rédacteur, probablement Pidansat de Mairobert, se plaint que, depuis le départ de Goldoni à la cour, la tâche d'auteur principal du répertoire italien du théâtre est confiée à Antonio Collalto<sup>12</sup>, et le mémoire de Papillon de La Ferté, cité plus haut, qui réclame le réengagement de Goldoni comme auteur.

210

La deuxième spécificité est celle qui concerne la *publicité* donnée à l'auctorialité, question qui est directement liée à la problématique de la propriété intellectuelle d'une pièce de théâtre produite dans le cadre de la troupe – association professionnelle juridiquement définie entre des comédiens, et entre des comédiens et des *poètes à gages* – et exploitée sur le marché théâtral et éditorial. Il s'agit d'une question conflictuelle pour le système de production théâtrale italien, dont les démêlés entre Carlo Goldoni, le *capocomico* Girolamo Medebach et l'imprimeur Bettinelli au sujet de l'édition des comédies goldoniennes à Venise ou chez Paperini à Florence sont un cas emblématique. En effet, juridiquement, pour simplifier, la pièce théâtrale, quoiqu'écrite par un écrivain, appartient à la troupe qui l'a commanditée et payée, dont le représentant légal est soit le *capocomico* (Girolamo Medebach), soit le propriétaire du théâtre et imprésario (Francesco Vendramin), soit l'institution théâtrale publique (la Comédie-Italienne). Par conséquent, même si la propriété intellectuelle est clairement attribuée à l'écrivain rémunéré, l'exploitation de la pièce reste le droit spécifique de son propriétaire-commanditaire.

Nous pouvons alors distinguer une *auctorialité interne*, jalousement gardée à l'intérieur de la troupe elle-même – car devant rester liée exclusivement au corps de métier, au savoir-faire propre d'une troupe en tant qu'unité collective, communauté faite de comédiens mais également d'écrivains, ayant un patrimoine à sauvegarder – et une *auctorialité externe*, c'est-à-dire diffusée à l'extérieur de la troupe par la publication des canevas, des pièces ou des sommaires ou par la simple information de la responsabilité auctoriale. Ces choix sont les résultats de stratégies qui peuvent être partagées par l'écrivain avec l'ensemble de la troupe (par exemple les clauses d'édition que Goldoni insère dans ses contrats avec le théâtre San Luca de Venise pour publier ses pièces après

---

12 Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*, Londres, John Adamson, 1777-1789, t. XVI, 1781, p. 241.

trois années de représentation) ou rester, au contraire, totalement individuelles, voire conflictuelles, comme l'affaire, évoquée plus haut, qui oppose au tribunal le chef de troupe-comédien Medebach, l'éditeur Bettinelli et Goldoni, ou bien le conflit entre Evaristo Gherardi et ses confrères de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne au moment de la première parution de son recueil *Le Théâtre italien*<sup>13</sup>. Il s'agit de conflits juridiques qui déterminent non seulement le périmètre du droit d'exploitation, mais également celui du pouvoir de négociation entre employeurs (souvent les comédiens) et employés (les écrivains).

Sur la question de l'auctorialité et de la réutilisation de pièces anciennes s'exprime déjà Cailhava, qui souligne dans une annotation de son *De l'art de la comédie* la technique de recyclage et de manipulation des comédiens-auteurs de la Comédie-Italienne :

Le lecteur doit savoir que tous les canevas composés à Paris par les Comédiens-Italiens, depuis leur établissement en France, sont remplis avec des scènes tirées de leurs anciens auteurs. Quelques-uns en conviennent ; les autres le nient. Mais je me pique de connaître assez bien leur théâtre pour prouver ce que j'avance, s'il était nécessaire. Cela n'empêche point qu'il n'y ait beaucoup de mérite à faire un choix des meilleures scènes et à les coudre. Notre Pantalon [Antonio Collalto] joint le talent de faire de bons canevas à celui de les bien jouer, Mme Baccelli aussi. J'ai vu cette excellente actrice arranger en moins de vingt-quatre heures trois canevas qui sont très bons<sup>14</sup>.

Les affirmations de Cailhava permettent de saisir comment la question de la composition *secrète* de nouveaux canevas à partir de la mise à jour d'anciennes pièces ou de leur fusion et adaptation n'efface pas une notion d'auctorialité forte, déterminée par une valeur créative reconnue, qui légitime la responsabilité intellectuelle de la pièce renouvelée. L'enrichissement apporté par la compétence d'écriture consiste précisément à valoriser des scènes ou une intrigue anciennes, par l'apport d'éléments dramatiques et dramaturgiques qui permettent d'utiliser au mieux les caractéristiques

13 Voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n°6, 2014, p. 9-29, ici p. 12, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.

14 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, Paris, Didot, 1772, t. II, p. 30, note 1, en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava\\_art-comedie-02\\_1772\\_orig](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-02_1772_orig).

du jeu des comédiens. La perception de nouveauté, de la part des spectateurs, naît de cette métamorphose constante et sans cesse renouvelée.

Dans cette perspective, les concepts d'*intertextualité* et surtout de *citation* ne me semblent pas appropriés. En effet cette opération d'écriture, propre au champ *commedia dell'arte*, est plutôt la réappropriation créative d'un patrimoine dramatique considéré comme personnel, quoique collectif, qui détermine souvent ce que j'ai appelé *auctorialité interne* ; une réappropriation différente de celle que tout écrivain théâtral d'Ancien Régime opère en utilisant des sources anciennes ou étrangères, précisément parce que ce patrimoine dramatique est la dot des troupes professionnelles italiennes, liée étroitement à leur savoir-faire de comédiens et d'auteurs. L'écrivain, dans le champ de la *commedia dell'arte*, compose ainsi à partir d'une mémoire théâtrale culturelle et d'un savoir-faire technique et pratique partagés par l'ensemble de la communauté de la profession, qu'il soit comédien ou homme de lettres dramaturge. Les positions dans le champ théâtral que cette pratique consolidée dessine sont évidentes : d'un côté, celle des professionnels du théâtre, comédiens et écrivains de la *commedia dell'arte*, de l'autre celle des amateurs, qu'ils soient comédiens ou auteurs, qui n'exercent pas dans le cadre d'une activité de production professionnelle, et dont la valeur artistique ne pourra qu'être littéraire, et rarement théâtrale.

212

À la Comédie-Italienne, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce patrimoine dramatique propre à la communauté de la *commedia dell'arte* devient le patrimoine du *théâtre Comédie-Italienne* en tant qu'institution publique et lieu d'un pouvoir culturel ; et cela de par la volonté du pouvoir politique, incarné par les gentilshommes de la chambre du roi et l'intendant des Menus-Plaisirs, Papillon de La Ferté, qui souhaitent également archiver et conserver le fonds dramatique italien pour favoriser une gestion administrée et contrôlée de l'affiche selon un intérêt culturel général<sup>15</sup>. Cette évolution structure et stabilise le processus d'émergence de la notion de répertoire et de reprise à partir d'un fonds constitué de titres appartenant à l'institution française et non plus à la communauté des comédiens, selon une approche différente donc de celle traditionnelle. Il s'agit d'une condition qui comporte le déplacement de la notion de répertoire comme propriété d'une catégorie professionnelle – les comédiens italiens – vers celle de répertoire comme propriété commune d'une collectivité nationale, les spectateurs

15 Voir ma note introductive à Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2007, p. 3, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639>. Sur la politique culturelle qui sous-tend la permanence d'un répertoire italien à la Comédie-Italienne, voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit.

français – bref, les Français –, ainsi que l'émergence de l'appréciation de ce répertoire comme objet ayant une valeur esthétique en soi, et non plus simple expression d'un savoir-faire spécifique, d'une forme de vie des comédiens *dell'arte*. Comme évoqué plus haut, en 1771, le duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, use de son autorité politico-administrative pour *inviter* les Comédiens-Italiens à mettre en scène le plus grand nombre possible de pièces à partir du recensement du fonds *italien* du théâtre, afin d'exploiter et de valoriser une propriété de l'institution et de ses spectateurs français<sup>16</sup>.

Toutefois, malgré cette situation nouvelle de désappropriation symbolique et d'expropriation matérielle, la programmation de pièces connues du répertoire du théâtre n'empêche pas leur réappropriation de la part de la communauté des comédiens et des écrivains de la troupe, à travers l'écriture et la pratique d'enchâssement de scènes nouvelles ou de dédoublement de l'intrigue. Le répertoire du théâtre redevient ainsi le répertoire de la communauté professionnelle et cette opération marque la continuité de la position *entre-deux* des Comédiens-Italiens à Paris, en équilibre instable entre l'institution nationale et leur liberté collective de troupe professionnelle<sup>17</sup>. Un exemple en est la reprise de l'ancien canevas *Le Festin de pierre*, de Biancolelli, dans les années 1770, dans lequel Rosa Baccelli insère une intrigue secondaire qui la met dans le rôle d'une mère bourrue mais bienfaitrice ; intrigue et rôle qui ne se trouvent pas dans les adaptations précédentes du canevas de Biancolelli données à la Comédie-Italienne, comme on peut le constater à partir des sommaires des frères Parfaict<sup>18</sup>, de Desboulmiers<sup>19</sup> et de Cailhava<sup>20</sup>. Cailhava, après avoir donné l'extrait du canevas italien du *Festin de pierre*, ajoute en note :

16 Voir ci-dessus, note 4, et le document en annexe, p. 478.

17 Voir sur la question Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit.

18 Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753, p. 265-284.

19 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, p. 85-94.

20 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, op. cit., t. III, p. 230-234, en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava\\_art-comedie-03\\_1772\\_orig](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-03_1772_orig). Voir les transcriptions fournies par Marcello Spaziani, *Don Giovanni. Dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978. Dans son essai introductif (p. 57-71), Spaziani n'attribue pas les changements de scènes et d'intrigues à l'écriture des comédiens, mais plutôt à des choix de transcription des différents historiens rédacteurs (Parfaict, Desboulmiers et Cailhava).

Dans chaque troupe italienne il y a ordinairement un acteur qui se mêle de faire des changements aux canevas, et qui les gâte bien souvent au lieu de les raccommoder. J'en ai vu qui diffèrent de celui-ci [*Le Festin de pierre*] par quelque transposition de scène, mais tous se ressemblent par le fond<sup>21</sup>.

Cailhava évoque à cette occasion, pour la critiquer, la pratique de l'adaptation et de la réécriture par les comédiens, mais écrit ensuite :

La dernière fois qu'on donna *Le Festin de pierre* aux Italiens, Madame Baccelli, actrice sublime lorsqu'elle est en situation, qui a l'art de varier continuellement toutes les scènes jouées à *l'improptu*, et surtout de leur donner un caractère, en fit une qui, selon moi, n'aurait pas déparé le dénouement du *Bourru bienfaisant*. Madame Baccelli est dans cette pièce une riche fermière : sa fille et le valet de la ferme s'aiment secrètement ; mais l'humeur de la mère les effarouche ; ils n'osent pas lui déclarer leur tendresse. Elle les surprend dans le temps qu'ils se peignent tous les chagrins d'un amour traversé ; elle jette feu et flamme contre eux ; elle est furieuse, elle les accable de reproches ; ils se croient perdus. « Voyez, ajoute-t-elle, cette grande imbécile qui depuis quelque temps maigrit à vue d'œil ! Voyez ce benêt ! Je ne m'étonne plus si depuis six mois il a perdu sa belle humeur ; il ne chante plus. Je n'avais qu'à ne pas les surprendre, ils auraient déperé de jour en jour, et j'en aurais été la cause sans le savoir. Approche, grande sottise. Je suis donc une mère bien cruelle ? Viens ici, benêt. Sur quoi as-tu pu t'imaginer que je n'avais pas un cœur compatissant ? Allons, vite, la main l'un et l'autre. Dépêchez-vous donc. Voulez-vous me fâcher ? Là, je vous marie, soyez heureux, et ayez meilleure opinion de mon cœur une autre fois, bêtes que vous êtes. »

Je ne sais si le lecteur sera de mon avis ; mais il me semble, je le répète, que ces trois scènes remaniées, retournées par la main habile de M. Goldoni, et modelées sur le ton du *Bourru bienfaisant*, n'auraient pas nui à l'embonpoint de la pièce<sup>22</sup>.

Cailhava apprécie l'insertion nouvelle, car elle permet l'expression des qualités interprétatives de la comédienne : en somme, la manipulation d'un canevas n'a de valeur que si elle sert à valoriser le jeu et possède une qualité d'écriture. Cailhava souligne également que, élaborées par un écrivain comme Goldoni, les scènes en question auraient été d'une qualité encore plus remarquable. Je note au passage que Cailhava cite entre guillemets une réplique de Rosa Baccelli, probablement une tirade conclusive

21 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, op. cit., t. III, p. 234, n. 28.

22 *Ibid.*, t. IV, p. 475-476, en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/cailhava\\_art-comedie-04\\_1772\\_orig](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/cailhava_art-comedie-04_1772_orig).



de l'intrigue ajoutée ; cela me permet de rappeler qu'à mon avis, Cailhava dispose, pour la rédaction de son ouvrage, de documents écrits de la Comédie-Italienne, conservés dans les archives patrimoniales du théâtre. Il ne s'agit pas d'annotations prises pendant une représentation, ni d'une reconstitution fondée sur le souvenir, mais probablement de la citation d'un canevas de travail des Comédiens-Italiens<sup>23</sup>.

## PARCOURS DRAMATURGIQUES

Nous pouvons donc estimer à quelque deux cents pièces le répertoire italien de la Comédie-Italienne. Il est évident que dans l'ensemble on trouve des pièces qui remontent à une tradition sédimentée, des objets sans doute usés, des rebus d'un répertoire désormais désuet dans le paysage dramatique italien contemporain, qui ont probablement la fonction d'assurer une continuité et de rassurer le public sur cette continuité. En somme, il s'agit de vieux canevas qui alimentent le roulement de l'affiche, maintiennent l'idée française de la dramaturgie comique italienne et, en même temps, construisent la catégorie *commedia dell'arte* en tant que simple genre dramatique, qui émerge en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il faut être prudent car, comme nous venons de l'évoquer, la répétitivité d'un titre dans la programmation du théâtre ne signifie pas que le canevas n'ait pas été l'objet de modifications importantes dans la réécriture scénique.

En même temps, nous constatons d'autres parcours dramaturgiques : par exemple, le dialogue avec une tradition thématique et spectaculaire comme celle qui se réfère à la dimension magique, dialogue qui ne va pas sans un processus important de renouvellement fondé sur l'intériorisation psychologique<sup>24</sup>. De même, la réflexion *maniériste* de Goldoni sur son parcours théâtral fait émerger des objets dramatiques qui, tout en renouant avec la tradition italienne, proposent une exploration nouvelle<sup>25</sup>.

Ce n'est pas un hasard si un metteur en scène comme Luca Ronconi, à la recherche d'un théâtre de la complexité où l'architecture dramaturgique ne soit pas linéaire dans le traitement de la temporalité diégétique et de la spatialité scénique, se soit intéressé précisément à une pièce parisienne de Goldoni comme *L'Éventail*<sup>26</sup>. L'architecture

23 Voir sur cette question Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., p. 162-169.

24 Voir l'article de Giovanna Sparacello dans ce volume, p. 177 et Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., p. 187-193.

25 *Ibid.*, p. 157-158.

26 <http://www.lucaronconi.it/scheda/teatro/il-ventaglio>. Voir Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Roma, Rubbettino, 2016.

de la première mise en scène de *L'Éventail* est fondée sur la fluidité du tempo théâtral sans interruption en scènes et en actes, où les personnages sont dans un mouvement constant et où l'action pantomimique s'impose face à la parole. La scène unique, mais multiple, joue sur toute l'ampleur possible du plateau, non seulement dans sa profondeur et dans son horizontalité, mais également dans sa verticalité, afin d'offrir un support visuel et spatial à des scènes composées multiples et à des tableaux dramatiques, comme ceux qui ouvrent le premier et le troisième acte dans la pièce imprimée<sup>27</sup>. Je pense que l'insuccès parisien de la pièce – une seule représentation attestée par les registres de la Comédie-Italienne, le 27 mai 1763 – a été causé, plus que par l'incapacité des interprètes, par l'extrême modernité du dispositif goldonien, véritable machinerie humaine et spatiale en conflit avec la matérialité de la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Il est vraisemblable, par exemple, que Goldoni ait investi avec les comédiens les loges d'avant-scène, étant donné le peu de profondeur de la scène (une douzaine de mètres) et exigé une réorganisation de la praticabilité d'espaces séparés entre la scène et la salle. De même, les difficultés d'éclairage compliquaient la visibilité du plateau dans toute sa profondeur, plateau que Goldoni devait utiliser dans sa totalité pour rendre le mouvement des scènes composées.

216

De la même manière, le comédien-auteur Antonio Collalto, le Pantalon de la troupe, compose une pièce centrée sur la dimension visuelle et spatiale d'une grande modernité. Je fais allusion aux *Noces d'Arlequin*, attribuées de manière erronée par Desboulmiers à l'Arlequin Carlo Bertinazzi, à l'encontre de toutes les autres sources de l'époque<sup>28</sup>. La pièce est représentée avec un très grand succès en octobre 1761, entre de manière stable dans le répertoire de la Comédie-Italienne, et est reprise plusieurs fois dans les années suivantes<sup>29</sup>.

L'intérêt expérimental de cette comédie réside dans sa construction fondée sur le dispositif que Silvia De Min appelle « ekphrasis performée » ou « ekphrasis sur la scène »<sup>30</sup>. Sur la base d'une intrigue vive et simple, fondée sur une double problématique matrimoniale, Collalto construit en ouverture du troisième et dernier acte un véritable

27 Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., p. 167-168.

28 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. VII, p. 382; édition consultée: Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 377. 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, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 418-419, en ligne: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>.

29 Voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit.  
30 Silvia De Min, *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.

tableau vivant statique, qui reprend la composition d'une toile de Jean-Baptiste Greuze exposée au Salon de 1761, quelques semaines seulement avant la représentation de la pièce. La toile, connue aujourd'hui sous le titre de *L'Accordée de village*<sup>31</sup>, s'intitulait en réalité de manière plus prosaïque et signifiante *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre*, comme l'indique sous le numéro 100 le catalogue officiel du Salon<sup>32</sup>.

Le tableau de Greuze, exposé lors des derniers jours du Salon, a obtenu un succès public retentissant, comme le soulignent deux grands admirateurs, Grimm et Diderot. Diderot évoque la foule de visiteurs assemblée devant le tableau et, dans un article sur la *Correspondance littéraire*, salue la toile de Greuze comme un exemple méritoire d'une esthétique moralisante, qui introduit de manière véridique les bonnes mœurs populaires dans la peinture de genre<sup>33</sup>. Pour Diderot, la construction pyramidale du tableau, qui place au centre les personnages des fiancés entourés de la mère et du vieux père, signale de manière formelle la transmission et la continuité d'une *potestas* archaïque patriarcale. Le sujet du tableau est perçu comme la réalisation en peinture d'une esthétique de la moralité populaire incarnée avec succès en littérature par les contes moraux de Marmontel. Il ne s'agit pas réellement d'un mariage, ni de fiançailles officielles – pour lesquelles serait requise la présence d'un ecclésiastique, absent parmi les douze personnages du tableau de Greuze –, mais du moment familial, intime, où la promesse de mariage est concrétisée par la signature d'un contrat devant notaire, et signifiée symboliquement par la transmission, de la part du père, de la jeune fille et de la dot au jeune promis, une transmission humaine et matérielle. Vie privée et vie publique, promesse d'amour et promesse de mariage, création d'une nouvelle famille sur les fondements de l'ancienne, transmission du peu de richesse qui a pu être thésaurisé, représenté par la bourse, pour accompagner le jeune couple, se trouvent réunis devant les yeux des spectateurs bourgeois et aristocrates, dont le regard se porte ainsi à l'intérieur de la simple habitation d'une modeste famille de travailleurs.

Le choix de Collalto de reproduire sur scène, avec les comédiens, la toile de Greuze, révèle une lecture attentive des goûts du public parisien et la conscience d'une

31 <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062574>.

32 Voir, sur la lecture du tableau par Diderot, Antoinette Ehrard et Jean Ehrard, « Diderot et Greuze: questions sur *L'Accordée de village* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 31-53, en ligne: <http://journals.openedition.org/rde/5147>.

33 Denis Diderot, « Salon de 1761 », dans *Œuvres complètes*, éd. Jules Assézat, Paris, Garnier, t. X, 1876, p. 151-156, en ligne: [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/diderot\\_salon-1761](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/diderot_salon-1761).

homogénéité culturelle (idéologique ?) entre les visiteurs du Salon, les lecteurs de Marmontel et les spectateurs de la Comédie-Italienne : l'idée d'une vision esthétique partagée de la représentation vraisemblable des conditions sociales, fondée sur le pathétisme et sur la vertu du quotidien, analogue à celle de la nouvelle poétique théâtrale de Diderot. Le tableau vivant devient dans le dispositif de Collalto le point d'équilibre de l'intrigue, vers lequel convergent les aventures contrastées d'Arlequin (Carlo Bertinazzi), le promis, et de Camille (Giacomina Veronese), la promise, par le biais d'une temporalisation de l'action qui conduit à l'instant décisif peint par Greuze. La structure temporelle de la pièce trouve ainsi son unité d'action et de temps dans l'apparition statique du tableau. En effet, les deux premiers actes de la comédie se déroulent dans la cour de la maison paysanne, tandis que le troisième est situé à l'intérieur de l'habitation, comme l'indique le registre des accessoires et des décors des pièces italiennes de la Comédie-Italienne<sup>34</sup> : « *Apparato. 1<sup>o</sup> atto. Veduta di campagna con orto, da un lato vi è una picciola casa, e dall'altro una palazzina, e nel mezzo dell'orto un pozzo, e vari arboretti isolati, poi notte. 2<sup>o</sup> atto. Detto apparato, e giorno. 3<sup>o</sup> atto. Camera rustica con una tavola, e cadreghe.* »

218

Ainsi, le tableau vivant ne se compose pas progressivement devant les spectateurs à travers le mouvement des personnages, mais il apparaît soudainement matérialisé devant leurs yeux, au commencement du troisième acte, comme conséquence logique de l'intrigue. Sa composition se réalise, par conséquent, derrière le rideau, exceptionnellement baissé pendant l'entracte et qui se lève soudainement, laissant apparaître un tableau-stase suspendu dans lequel les spectateurs surpris peuvent reconnaître la toile de Greuze.

Le notaire, qui rédige l'acte de mariage, seul étranger dans ce moment familial d'intimité, ferme idéalement le cercle de la famille en tournant le dos au public, tout en faisant partie de la scène peinte et théâtrale. Les spectateurs sont en revanche exclus de cette intimité par le dispositif prévu par Collalto<sup>35</sup>. Le notaire crée ainsi le quatrième mur qui détermine l'absence de prise en compte des spectateurs par les personnages et l'exclusion du public de la dynamique dramaturgique et visuelle. Les spectateurs de la Comédie-Italienne observent le fragment de vie représenté au-delà du notaire vu de dos, de la même manière que *Moi / Diderot* assiste, caché dans un coin de la pièce, à la

34 Voir Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi*, op. cit., p. 116.

35 Michael Fried discute de la spécificité de l'exclusion du spectateur comme de l'un des aspects qui caractérisent la réflexion esthétique contre le rococo en peinture de Diderot (Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1981 ; id., *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990).

représentation familiale du *Fils naturel*<sup>36</sup>. Collalto, donc, non seulement transcode sur scène la toile de Greuze, en la situant explicitement dans un contexte social paysan, mais il l'interprète aussi dans la dialectique acteurs-spectateurs propre à la nouvelle poétique théâtrale de Diderot.

Le *Mercur de France* décrit l'émerveillement et l'enthousiasme du public de la Comédie-Italienne devant cette nouvelle preuve de la créativité des Comédiens-Italiens, et donne le détail de la disposition des interprètes par rapport aux personnages du tableau de Greuze :

Tableau

Le père : M. Desbrosses

La mère : M. Champville, travesti en femme

Rosaura, sœur aînée, derrière le fauteuil du père : Mlle Savi

Camille, sœur cadette, accordée à Arlequin : Mlle Camille

Le prétendu : Arlequin

3<sup>e</sup> sœur, penchée sur l'épaule de l'Accordée : Mlle Dumalgé

Le notaire ou tabellion : M. Dehesse

Un petit garçon

Un autre plus grand

Assistants

Deux autres grandes filles et une petite

Personnages accessoires du tableau de M. Greuze

Tous ces personnages étaient dans les mêmes habillements et dans la même disposition que dans le tableau d'où l'on a tiré le sujet de la pièce, à l'exception d'Arlequin substitué, dans son habit de caractère, au jeune villageois qu'a représenté M. Greuze<sup>37</sup>.

Après une temporalité statique, les comédiens se réaniment et reprennent l'action qui continue avec la fête des noces et le second mariage entre Célio, interprété par le premier amoureux Francesco Zanuzzi, et Angelica, interprétée par la première amoureuse Maria Anna Piccinelli, fille d'un Pantalon (Antonio Collalto) bourru et peu accommodant.

Toutefois, plutôt que de considérer cette comédie simplement comme le témoignage d'une volonté d'adhésion sincère à une dramaturgie médiane et pathétique, je préfère souligner la subtile veine parodique qui en émerge. Le premier aspect à prendre en

36 Denis Diderot, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1757, p. IX.

37 *Mercur de France*, décembre 1761, p. 194.

considération dans ce dispositif de fissuration du *sérieux* est l'insertion, dans la liste des personnages, d'un porc et d'un âne, qui sont donc des personnages, interprétés par des comédiens en travesti comme l'indique le registre des accessoires et des décors où sont listés un *habit* d'âne et un de porc :

*Attori*

*Pantalone padre di Angelica*

*Celio amante di Angelica*

*Scapino servo di Celio poi servo di Pantalone con stratagemma*

*Arlecchino promesso a Camilla*

*Pasquale padre di Camilla, e di Rosaura*

*Bortola sua madre*

*Villano che parla, villane, villani*

*Un porco, un asino*

[...]

*Robbe*

*arnesi di campagna, erbami di varie sorti, abito d'asino con cavezza, simile da porco, quattro cesti coperti con provigione, da vestir Arl.<sup>o</sup> [Arlecchino] da nozze, un sacco con monete<sup>38</sup>.*

Écarté tout improbable effet de réalisme, l'âne et le porc me semblent destinés à développer une solide dimension comique et farcesque dans l'objectif d'atténuer, voire de fissurer la connotation pathétique de l'ensemble de l'intrigue.

Par ailleurs, si nous observons la composition du tableau vivant, nous pouvons remarquer que le *Mercur de France* indique que tous les personnages de la comédie sont habillés de la même façon que ceux du tableau de Greuze, hormis, au centre du tableau, Arlequin qui, seul, a revêtu pour ses noces « son habit de caractère ». Au centre, donc, de la perspective pyramidale admirée par Diderot, au centre de la construction de la vie populaire, Collalto situe, avec un effet de distanciation visuel parodique, le masque symbolique du jeu bouffon italien selon l'*horizon d'attente* français.

Si nous observons le détail central du point de fuite du tableau, l'Arlequin promis devrait tenir fermement dans sa main gauche le « *sacco con monete* » de la dot. Et la main droite ? Est-elle prête à signer avec émotion et épanchement de larmes le contrat, comme le personnage de Greuze, ou fait-elle un signe aux spectateurs ? De la même manière, la moralité saine du monde populaire que Diderot voit dans le tableau de Greuze est mise à mal par le comportement de la jeune accordée, Camille, laquelle

38 Voir Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi*, op. cit., p. 116.

n'hésite pas à tromper, à la fin de la comédie, le vieux Pantalon pour le pousser, contre sa volonté, à autoriser le mariage entre sa fille Angelica et Célio.

Si le tableau de Greuze peut bouleverser la hiérarchie établie des sujets de la peinture par son approche sérieuse, fondée sur le pathétisme, pour tisser des liens affectifs entre le public et les petites gens représentées dans leur vie réelle, Collalto semble plutôt situer de nouveau la représentation des *classes subalternes* au niveau traditionnel du comique, renforcé même par la veine parodique, en annulant donc toute tentative de subversion générique. Goldoni, en revanche, explorera de manière magistrale à la Comédie-Italienne, du *Fils d'Arlequin perdu et retrouvé* (1761) aux *Cinq âges d'Arlequin* (1771)<sup>39</sup>, une poétique du juste milieu, où le rire se mêle aux larmes, sans arriver aux excès du *larmoyant* et du *sérieux*, dans la perspective de fracturer de manière définitive la hiérarchie des sujets et des genres théâtraux en donnant une légitimité aux désirs, aux aspirations et aux passions de femmes et d'hommes *sans qualité*.

221

---

39 Voir Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit.





# LES COMÉDIES ITALIENNES DE CAILHAVA : UN PROJET DRAMATIQUE EXPÉRIMENTAL

*Silvia Spanu Fremder*

*ELCI – Équipe littérature et culture italiennes (UR 1496), Sorbonne Université*

Le 13 mars 1770, Jean-François Cailhava d'Estandoux fait représenter à la Comédie-Italienne *Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant* (« drame philosophi-comi-tragique-extravagant » en trois actes). Le 8 mai suivant, on y donne son *Arlequin cru fou, sultane et Mahomet* (en trois actes, suite de la première pièce) ; le 20 septembre de la même année, *Le Nouveau Marié ou les Importuns* (opéra-comique mis en musique par Domenico Baccelli). Enfin, le 17 juin 1771, c'est au tour de *La Bonne Fille*, parodie-traduction du *dramma giocoso La buona figliuola* de Carlo Goldoni<sup>1</sup>. Intervenant à une époque de révision du répertoire de la Comédie-Italienne<sup>2</sup>, cette production italienne de Cailhava est pensée dans le but, d'une part, d'intégrer le répertoire parlé proposé par les acteurs italiens, mais surtout, d'autre part, de venir le renforcer à une période où, comme le dramaturge l'indique dans ses *Mémoires historiques*, les canevas italiens connaissent une baisse d'audience :

À chaque représentation, nouveaux remerciements de leur part. Je suis leur Christophe Colomb ; j'ai fait une découverte bien précieuse pour leur théâtre : ils n'avaient que des mémoires de frais à porter à leurs camarades adoptifs ; mais grâce à moi, ils font, les mardis et les vendredis, beaucoup plus qu'eux, les beaux jours, avec leurs meilleurs opéras bouffons<sup>3</sup>.

- <sup>1</sup> *La buona figliuola* avait été représentée pour la première fois en 1761, à la Comédie-Italienne. À propos de cette reprise, voir l'article d'Andrea Fabiano, « Buone figliuole deviate, manipolate, tradotte: i libretti goldoniani a Parigi nel Settecento », *Problemi di critica goldoniana*, n° 14, juillet 2009, p. 207-220.
- <sup>2</sup> En 1769, le genre français parlé est supprimé du répertoire de la Comédie-Italienne, le genre italien devient alors la seule composante parlée proposée par le théâtre, au sein d'une palette représentative qui affiche majoritairement des opéras-comiques.
- <sup>3</sup> Jean-François Cailhava d'Estandoux, « Mémoires historiques sur mes pièces », dans *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781, t. I, p. 51, en ligne: [https://www.google.fr/books/edition/Th%C3%A9atre\\_de\\_M\\_Cailhava\\_Tome\\_premier\\_tome/Sskn1O6OOKMC?hl=fr&gbpv=1](https://www.google.fr/books/edition/Th%C3%A9atre_de_M_Cailhava_Tome_premier_tome/Sskn1O6OOKMC?hl=fr&gbpv=1).

Les pièces proposées par Cailhava révèlent ainsi un projet d'écriture *ad hoc*, pensé pour les acteurs italiens, mais aussi avec les acteurs italiens. Tant l'*Arlequin Mahomet* que l'*Arlequin cru fou* reposent en effet sur les codes dramaturgiques et les stratégies représentatives typiques du jeu des acteurs et plus particulièrement sur l'improvisation et la pratique du remaniement des pièces. Dans ses « Mémoires historiques » et dans les préfaces contenues dans le recueil de ses œuvres, paru en 1781 et 1782, Cailhava emploie souvent un lexique évocateur du *modus operandi* des comédiens italiens, tandis que lui-même, pendant que la pièce se joue sur scène, « circule en coulisse », « indique les lazzi », « file » ou encore « abrège les scènes »<sup>4</sup>.

Il s'agit également d'un projet d'écriture expérimentale aboutissant à un produit dramatique hybride, à mi-chemin entre la comédie dialoguée et le canevas traditionnel, doté d'un texte mouvant, en partie rédigé en français et en partie joué à l'improvisu sur scène.

224

S'enrichissant des techniques de jeu puisées dans le savoir traditionnel des acteurs italiens, faisant du personnage d'Arlequin le porte-parole de leur auteur, les pièces italiennes de Cailhava se placent également dans une perspective parodique. Les situations pathétiques et larmoyantes des drames sérieux en vogue à l'époque y sont tournées en ridicule, les personnages caricaturés :

Vivent les drames ! Hors les drames, point de salut pour les gens du bel air et les personnes de goût. Je n'ai pas toujours eu pour les drames la vénération qu'ils méritent ; [...]. Je trouvais la manière des comiques qui font rire, préférable à celle des comiques qui font pleurer : il me paraissait même ridicule qu'on osât soutenir le contraire ; [...] j'ai amené, tant bien que mal, un grand nombre de tableaux, et surtout, beaucoup de reconnaissances<sup>5</sup>.

La position de Cailhava vis-à-vis des théorisations dramatiques prônées par ses contemporains, et en particulier son aversion par rapport au drame sérieux de Diderot, apparaissent clairement dans ce passage, où il présente le projet d'écriture parodique qu'il a pensé spécifiquement pour les acteurs italiens, précisément pour Arlequin<sup>6</sup>, ici plongé dans l'univers merveilleux et féérique des contes arabes :

J'ai marié le pathétique au bouffon ; pour peindre les petites choses, j'ai employé de grands mots ; les choses gigantesques, je les ai mesquinement rendues ; j'ai mis du niais à la place du naturel ; j'ai fait contraster les plus grands personnages avec des gredins ; et,

4 *Ibid.*, t. II, p. 50.

5 *Id.*, préface à *Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant*, *ibid.*, t. II, p. 3.

6 En 1770, Carlo Bertinazzi joue encore le rôle d'Arlequin.

comme le prescrit fort judicieusement Scarron, notre maître dans l'art tragi-comique, *j'ai mêlé la crème à la moutarde.*

Que n'ai-je pas tenté pour me rendre digne de lutter avec les fameux dramaturges de ce siècle ! J'ai tâché d'imiter les génies de tous les siècles et de toutes les nations.

Comme Aristophane, chez les Grecs, j'ai appelé à mon secours la muse de la parodie, et en lui ordonnant de parodier des choses et non des mots.

Comme Plaute et Térence, chez les Latins, j'ai ménagé l'amour-propre de mes compatriotes ; et j'ai souvent mis sur le compte des nations étrangères, les ridicules, les travers, les vices de ma patrie.

Comme Lopez [*sic*] de Vega et Calderón de la Barca, chez les Espagnols, j'ai fait ma grande affaire de la pompe théâtrale ; j'ai couvert la scène de tours, de forts, de citadelles, de trônes, qui, semblables à nos pièces de théâtre, tombent au coup de sifflet. Si je n'ai mis en présence que deux armées, il faut s'en prendre à nos malheureux théâtres, bien moins vastes que la plaine de Pharsale, ou celle des Sablons.

Comme Shakespeare, chez les Anglais, j'ai compris que la magie produisait toujours un effet merveilleux. Si des magiciennes, en dansant autour de Macbeth, lui disent sa bonne et sa mauvaise fortune, mon Arlequin s'est fait tirer les cartes ; et les cartes, en France, valent bien les sorcières britanniques pour jeter un intérêt pressant sur le sort d'un principal personnage.

Comme les Italiens, j'ai réjoui la vue des spectateurs, en donnant à mon héros un habit de plusieurs couleurs. Le costume est une partie aussi essentielle dans la comédie que dans la tragédie ; et c'est avec raison que les auteurs modernes en font leur principal ressort.

Enfin, comme les comiques larmoyants de mon pays, je me suis bien gardé d'imaginer une fable ; les Arabes m'ont fourni le fond de celle-ci<sup>7</sup>.

Le héros traditionnel de la comédie italienne conserve avec Cailhava un rôle pivot et porteur de l'intrigue, mais devient également la fonction clé d'un projet dramatique visant à renouveler, moderniser, voire *sauver* le répertoire *italien*, grâce au discours parodique qu'il véhicule :

Hélas ! le croirait-on ? Malgré tant de soins, tant de recherches, tant d'imitations qui ont valu à mon drame plus de quatre-vingt représentations, je n'ai pas eu le plaisir de voir répandre une seule larme : mais il faut en accuser Arlequin, ce diable de Carlin a toujours pris son rôle à gauche. Ne perdra-t-il jamais la malheureuse habitude de faire rire<sup>8</sup> ?

7 *Ibid.*, p. 4-7.

8 *Ibid.*, p. 7.

Dans sa préface, Cailhava déclare avoir repris l'architecture circulaire et répétitive des contes des *Mille et une Nuits*, une structure à emboîtements à l'intérieur de laquelle le héros évolue en traversant des étapes successives, jusqu'au dénouement final. *Arlequin Mahomet* et *Arlequin cru fou* illustrent effectivement une série de situations dans lesquelles Arlequin ridiculise les codes du genre sérieux, puisant dans une vaste bibliothèque de références théâtrales appartenant aux drames déjà connus (et plébiscités) par le public. Ainsi, la structure de ces deux comédies repose sur une série de micro-séquences parodiques référentielles, désignant chacune à son tour une étape du *voyage* initiatique d'Arlequin à l'intérieur d'un récit rocambolesque.

L'expédient choisi pour symboliser un à un les paliers franchis par Arlequin est celui du déguisement, permettant à Cailhava le recours à un code ancien de la dramaturgie des acteurs, celui de la *métamorphose* et de la *transformation*, des mots chers à la pratique des comédiens italiens, et des techniques par ailleurs parfaitement maîtrisées par l'Arlequin Bertinazzi.

Dans l'*antefatto* d'*Arlequin Mahomet*<sup>9</sup>, Arlequin est un « ancien directeur de comédie » fauché et poursuivi par ses créanciers<sup>10</sup>. Aidé par Pierrot, son serviteur, et par Musco, mécanicien et inventeur d'une machine volante, le cabriolet, il échappe à ses persécuteurs à bord du cabriolet volant qui les conduira vers les « États de Bahaman ». L'intrigue se complique dès lors que, plongés dans cet univers tout aussi féérique qu'inconnu, les héros trouvent *par hasard* des habits et des accessoires permettant à Arlequin de se déguiser et de se faire passer pour le grand prophète Mahomet aux yeux du roi Bahaman, de sa fille la princesse (qui tombe amoureuse d'Arlequin une fois celui-ci devenu Mahomet) et enfin du roi Cassem, furieux de ne pas avoir pu épouser la princesse et décidé à attaquer l'État de Bahaman.

Dans l'acte I, Arlequin entre en scène vêtu de son habit bariolé traditionnel, couvert de la tête aux pieds d'assignations judiciaires. Les feuillets sont collés à son vêtement jusqu'à le recouvrir totalement – symbole du poids des dettes qu'il porte sur lui. Le registre des accessoires indique à ce titre : « *Varie carte in forma di citazioni*<sup>11</sup> ». Dans le passage suivant, en parodiant un dialogue typique des drames sérieux, Arlequin

9 *Id.*, *Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant*, *ibid.*, t. II, p.8 (référence abrégée *Arlequin Mahomet* dans les notes suivantes de cet article).

10 Au vu de la situation précaire dans laquelle verse le répertoire italien, Arlequin se charge ici d'une valeur allégorique puisqu'il représente le genre italien qui, tout comme ce directeur de comédie, voit son sort menacé.

11 Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2007, p. 74-75, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639>.

verbalise son malheur, qu'il va raconter à son fidèle confident, Pierrot. Le monologue, les nombreuses phrases interrogatives directes (« Que faire ? », « Mais à qui ? ») évoquent et surtout tournent en dérision les questionnements *hamlétiques* qui rongent le héros :

ARLEQUIN, *seul*. – (*Il paraît, en soupirant, la tête baissée, et d'un air fort rêveur; il a des assignations à chacune de ses boutonnières, autour de son ceinturon, sur son chapeau et aux boucles de ses souliers.*)

Ouf ! ouf ! je soupire, et ce n'est pas sans raison. J'ai la louable coutume de dormir jusqu'à dix heures, afin de conserver la fraîcheur de mon teint : on est venu m'éveiller à sept heures ; et pourquoi ? Pour me remettre une assignation. Je me suis rendormi : on m'a réveillé ; pourquoi encore ? Pour me prier de recevoir une autre assignation : enfin, je n'ai fait autre chose toute la journée ; je les ai arrangées ainsi, parce que j'ai ouï dire qu'un galant homme doit être continuellement vis-à-vis de ses affaires : me voilà en règle. (*Il examine toutes ces assignations.*) La belle bibliothèque ! J'ai reçu à moi seul plus de papier timbré que toute la Garonne : un Gascon se consolera, en faisant accroire que ce sont des billets-doux, ou des titres de noblesse ; mais je n'ai pas l'esprit tourné à la bagatelle : mes créanciers ont tous obtenu sentence contre moi, et je n'ai pas un sou pour les payer. Que faire ? Il faut commencer par soulager mon cœur, en racontant mes chagrins à quelqu'un : cela est bien imaginé. Mais à qui ? Au propriétaire de la maison ? Oui... Non... Depuis quelques jours il est renfermé dans son atelier, et ne répond à personne. Parbleu, me voilà bien embarrassé ; je n'ai qu'à prendre mon valet Pierrot pour mon confident. Il est bête ; justement c'est ce qu'il faut, il fera fort bien le confident. Eh ! Pierrot ! (*Il l'appelle*<sup>12</sup>.)

L'insertion de *lazzis* à l'intérieur des monologues d'Arlequin est une autre pratique, un autre code de la dramaturgie italienne d'acteur, utilisé ici comme un puissant outil comique au service de l'écriture parodique. Arlequin (toujours incarné par le comédien Bertinazzi) se sert de la gestuelle et de l'expression pantomimique pour illustrer son malaise, son inquiétude face à une situation difficile à laquelle il ne peut échapper. Dans la scène 5 de l'acte I, il décide de se suicider à l'aide d'un poison, la mort étant en effet la seule issue possible, qui lui garantirait surtout la gloire éternelle. Mais contrairement aux héros du genre sérieux, Arlequin n'est pas courageux, il est lâche – et c'est bien cela qui le rend comique. Son incapacité à passer à l'acte donne lieu à une pseudo-tirade surréaliste, savamment mêlée de *lazzis* :

12 *Arlequin Mahomet*, I, 1, p. 9-10.

Il faut donc s'empoisonner : tirons mon flacon, mourons d'une mort à la mode. (*Il prend le flacon, le porte à sa bouche en tremblant, fait des grimaces, comme si ce qu'il boit était mauvais.*) Quoi ! tu trembles, poltron ! n'as-tu pas pris ton parti ? Allons, avale. Eh ! avale donc. Voilà qui est fait ! Fi ! voilà une mort bien dégoûtante. (*Il fait des lazzis, pour marquer qu'il sent l'effet du poison, et qu'il meurt en détail.*) Ahi, ahi ! je sens le ravage du poison : il est bien subtil, il attaque les boyaux, je les entends qui jouent du flageolet<sup>13</sup>.

Construites autour de la gestuelle et du jeu corporel projeté dans l'espace scénique, ces séquences étaient probablement jouées à l'impromptu par Bertinazzi. De sorte que la parole (qui « s'embarrasse dans [le] gosier [d'Arlequin] ») ne sert qu'à décrire des lazzis destinés à être *vus* et moins faits pour être *lus* :

Voilà un bras mort ; votre serviteur ce bras. – Voilà un autre bras paralytique ; votre serviteur cet autre bras – Mes deux jambes s'affaiblissent, votre serviteur mes deux jambes – La parole s'embarrasse dans mon gosier. – Mes deux yeux ont tiré les rideaux – Si j'avais au moins un fauteuil pour faire des contorsions à mon aise ! (*Il fait des pirouettes.*) Ahi ! ahi ! voilà les grandes douleurs – ouf ! qu'il est pénible de mourir ! oh ! cela ne m'arrivera plus – Eh ! allons donc, meurs : (*il se donne de petits coups sur le derrière*) dépêche-toi. Suis-je mort ? Pas encore. Vous verrez que ce poison s'entend avec mes créanciers. (*Il se tâte, il essaye ses forces, il porte souvent la main à sa bouche, et ensuite à son nez pour sentir l'odeur du poison qu'il a pris.*) [...] Quoi ! serai-je assez malheureux, pour ne pouvoir pas réussir à mourir ? Il le faut pourtant – Eh ! n'ai-je pas ici mon sabre ? Ce sabre qui a remporté tant de victoires ? (*Il fait mine de vouloir se jeter sur le bout de sa batte.*) Allons, perce l'habit, la doublure, la veste, la chemise, la... l'essentiel est de percer la peau, et voilà le difficile... N'importe. (*Il va se percer, il voit quelque chose sur un gazon, il fait des lazzis, fait tomber avec le bout de sa batte quelques feuilles, et voit son chat qui dort*<sup>14</sup>.)

Dans cette scène, Arlequin aperçoit donc son chat qui dort. Il prend alors la décision de le tuer pour le *libérer* des malheurs. Cette séquence parodie une scène culminante de *Béverlei*, drame *noir* de Saurin, représenté le 7 mai 1768 à la Comédie-Française<sup>15</sup>. *Béverlei* est un père de famille ruiné par l'addiction aux jeux de hasard, qui décide de

13 *Ibid.*, I, v, p. 18.

14 *Ibid.*, p. 18-19.

15 Bernard-Joseph Saurin, *Béverlei, tragédie bourgeoise imitée de l'anglais, en cinq actes et en vers libres, corrigée par l'auteur. Nouvelle édition conforme à la représentation*, Paris, Delalain, 1784. <https://books.google.fr/books?id=DdgKTWBra1oC&lpg=PA6&ots=yDZ-vZg7or&dq=Beverlei%20le%20joueur&hl=fr&pg=PA2-v=onepage&q=Beverlei%20le%20joueur&f=false>.

se donner la mort et de tuer son fils avec lui, alors qu'il l'aperçoit en train de dormir paisiblement – tout comme le chat d'Arlequin – dans un coin de la scène. Cailhava reproduit de manière parodique le déchirement intérieur de Béverlei : après avoir songé à la possibilité de se suicider par le poison, Arlequin réfléchit longuement à l'idée d'emporter son pauvre chat avec lui. L'animal, comme l'enfant de Béverlei, symbolise la victime innocente, endormie et loin d'imaginer le drame qui est sur le point de se produire :

Mais que vois-je là ? Hélas ! C'est mon ami Minet, je ne songeais pas à lui, et j'avais l'indignité de le laisser en proie aux chagrins que je veux éviter. Qui le nourrira, quand je ne serai plus ? Il mourra quatre fois par jour, parce qu'il est accoutumé à faire quatre repas ; il vaut mieux qu'il ne meure qu'une seule fois. Je lui ai des obligations, il a garanti des souris mes saucissons de Boulogne, mon fromage de Parmesan, prouvons-lui ma reconnaissance, en le tuant bravement, tandis qu'il dort. Il sera surpris en se réveillant de se trouver mort ! N'importe ! (*Il lève le bras, il imite le cri plaintif d'un chat, il recule, et son bras reste suspendu.*) Miaou... Voilà le cri de la nature ! Il me perce le cœur, il me désarme. – N'importe, frappons ; mais avant de te tuer, mon cher minet, je veux te donner la satisfaction de t'embrasser : viens dans mes bras. (*Il va pour l'embrasser, il imite le cri d'un chat en colère, on tire le chat, et il feint d'avoir été égratigné.*) Rrrniau, pfou ! pfou ! – Ahi ! ahi ! comme il m'a égratigné ! le perfide ! l'ingrat ! le... non : toute réflexion faite, il n'a pas tort ; je voulais lui rendre un très mauvais service<sup>16</sup>.

Dans *Béverlei* comme dans *Arlequin Mahomet*, un fait inattendu vient modifier le cours des événements. Dans la première pièce, le héros est soudain informé par sa femme qu'une somme considérable vient les sauver ; dans la seconde, le mécanicien Musco vient présenter à Arlequin son cabriolet volant, spécialement construit pour lui et avec lequel il lui sera possible de prendre la fuite (I, 7). Mais alors qu'Arlequin retrouve aussitôt ses esprits et que les effets du poison avalé disparaissent (le poison n'étant en réalité que de l'eau de mélisse<sup>17</sup> !), Béverlei meurt tragiquement malgré l'annonce salvatrice.

Dans *Arlequin cru fou, sultane et Mahomet*, le héros tente également d'échapper à ses persécuteurs (cette fois, il est poursuivi par le roi Bahaman et le roi Cassem). La tromperie est encore une fois au cœur de l'intrigue. Argentine conseille en effet à Arlequin de se faire passer pour fou, car dans les états de Bahaman : « On a

<sup>16</sup> *Arlequin Mahomet*, I, v, p. 19-20.

<sup>17</sup> Le registre des accessoires indique que pour cette scène Arlequin se sert d'une bouteille de « *spirito di melissa* » (« eau de mélisse ») et que le chat est un « *gatto finto con foglie* » (« faux chat avec des feuilles »).

beaucoup de respect pour les fous ; et que, suivant les lois de Mahomet, ils ne peuvent pas être condamnés<sup>18</sup>. » Dans la scène VII de l'acte II, avec la complicité de ses acolytes et de la princesse, Arlequin *se déguise* en fou par le recours au jeu corporel et pantomimique :

*(Une toile se lève : on voit le ganchou, autour duquel sont des troupes rangées en demi-cercle ; Bahaman, Cassem, Pantalon, Scapin, sont dans l'enceinte.)*

CASSEM. – Ah te voilà, scélérat !

BAHAMAN. – Infâme ! tu vas enfin subir le châtement dû à tes crimes.

ARLEQUIN. – Infâme ! scélérat ! que veut dire tout cela ? Est-ce ainsi que l'on reçoit une personne à qui l'on prépare une fête ? Allons, allons, rangez-vous, que je saute dans ce charmant petit ganchou. Une jolie danseuse de l'Opéra m'y attend ; et je veux pour lui plaire, faite la cabriole.

BAHAMAN. – Qu'il obéisse bien vite.

ARLEQUIN. – Voulez-vous parier avec moi douze sols, Messieurs les Rois, à qui sautera de meilleure grâce ?

UN SOLDAT. – Allons, allons ; point de façons. *(Arlequin prend son élan trois ou quatre fois.)*

CASSEM. – Saute donc, malheureux, voilà trois ou quatre fois que tu fais semblant.

ARLEQUIN. – Parbleu, je vous le donne en dix.

BAHAMAN. – Gardes, qu'on le précipite.

ARLEQUIN. – Non, non : maintenant c'est pour tout de bon. Attendez, attendez M. Bahaman, voudriez-vous me faire le plaisir de garder mon nez, comme il est de verre, il pourrait se casser. *(Arlequin fait par gradation mille folies, il croit être une petite poulette, il chante et veut pondre. Il passe ensuite son ceinturon autour de son cou, dit qu'il est un cheval anglais, qu'il veut remporter le prix à la plaine des Sablons, présente sa croupe à tout le monde, pour qu'on le monte, va le pas, le trot, le grand galop, finit par s'attacher à une porte, et reste là en ruant de temps en temps, et en hennissant. Scapin a mis tout bas Pantalon au fait de la ruse.)*

PANTALON. – La crainte du supplice a fait tourner la tête à ce misérable. Grand Sultan ! Souvenez-vous de la loi de l'Alcoran, qui veut qu'on respecte les fous.

CASSEM. – Ne serait-ce pas une nouvelle ruse de l'imposteur !

18 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *Arlequin cru fou, sultane et Mahomet*, dans *ibid.*, t. II, II, v, p. 111 (référence abrégée *Arlequin cru fou* dans les notes suivantes de cet article).



BAHAMAN. – Je veux, pour ne rien faire au hasard, prendre l’avis de la Médecine. Pantalon, vous avez quelque notion de cette science ? Mon médecin français viendra consulter avec vous... Qu’on l’avertisse. (*Les deux princes sortent, les troupes défilent*<sup>19</sup>.)

L’acte III s’ouvre par un dialogue entre Pantalon et Scapin servant à informer les spectateurs des événements non représentables : Arlequin s’est déguisé cette fois en femme turque et a été vendu à un marchand d’esclaves, qui veut à son tour le vendre au roi Bahaman. Dans le dernier acte, afin de ne pas être démasqué, Arlequin décide de se faire passer pour une sultane promise à Bahaman. Sous sa nouvelle apparence, il voit défiler en son honneur un danseur répondant au nom de M. Passe-Caille (la danse), un musicien, M. Diesis (la musique), et un *bel esprit* (représentant les lettres). Ces personnages sont les métonymies des composantes fondatrices des opéras-comiques à la mode. Au sein du contexte concurrentiel interne qui régit le répertoire de la Comédie-Italienne, l’opéra-comique est la forme spectaculaire française qui répond le mieux aux attentes du grand public. Les « Mémoires historiques » qui précèdent l’édition de 1781-1782 de l’*Arlequin cru fou* témoignent *a posteriori* de la tension interne qui a conduit au licenciement des comédiens italiens à la fin de la saison 1779 :

Les mesquineries auxquelles vous êtes forcés par les acteurs de l’opéra-comique, l’incroyable docilité avec laquelle vous ployez sous la tyrannie de ces fils ingrats, leur adresse à saisir mille moyens pour jeter un air de discrédit et d’inutilité sur votre troupe, tout rebutera peu à peu vos partisans. L’année prochaine vous n’aurez à chacune de vos représentations qu’un louis d’or de recette. L’année suivante, vous serez comme certains professeurs, vous prierez vos amis, vos connaissances, de vouloir bien venir vous entendre, ou de vous envoyer leurs domestiques pour parer votre spectacle.

L’année suivante, vous offrirez *dei sorbetti* aux passants, pour les engager à prendre place à vos loges. L’année suivante, on ne voudra plus de vos glaces dans aucun genre ; et vos enfants adoptifs vous chasseront de la maison paternelle.

Les cartes ont dit vrai de point en point. On renvoie la troupe italienne. Fait-on bien ? Fait-on mal ? Ce n’est pas à moi à prononcer : mais des comédiens qui jouent en impromptu, qui mettent une pièce au théâtre du soir au lendemain, pourraient, je crois, être fort utiles à l’Art, aux auteurs et au public<sup>20</sup>.

19 *Ibid.*, II, 7, p. 113-115.

20 Jean-François Cailhava d’Estandoux, « Mémoires historiques sur mes pièces », dans *Théâtre de M. Cailhava, op. cit.*, t. I, p. 55-57.

Dans les séquences finales de la pièce, l'auteur érige alors Arlequin en porte-parole de sa réflexion sur les genres dramatiques. Les conversations avec M. Passe-Caille et M. Diesis se chargent d'une fonction allégorique et référentielle du paysage dramatique servant de *décor* aux pièces de Cailhava données à la Comédie-Italienne. Toute la scène VII consiste ainsi en une réflexion sur l'esthétique théâtrale des opéras-comiques tant appréciés par le public. Arlequin, métonymie de la dramaturgie italienne parlée mais scrutateur de son temps au regard critique, tente d'appréhender ce genre en interrogeant ses interlocuteurs sur des points très précis. Ces derniers lui répondent par des exemples concrets, moyennant l'insertion de parties musicales et de ballets, qui éclairent Arlequin tout en agrémentant la scène. Le dialogue entre Arlequin – déguisé en sultane –, M. Diesis et M. Passe-Caille a ici une valeur d'insert métathéâtral :

232

LE DANSEUR, *enveloppé dans un grand manteau*. – Vous voyez ouun phénomène ; dous hommes qui professent dous arts différents, et qui vivent dans la piou grande intelligence.

ARLEQUIN. – Le phénomène le serait bien davantage, si vous couriez tous deux la même carrière. Voyons, Messieurs, qui êtes-vous, que savez-vous faire ?

LE MUSICIEN. – On me nomme M. Diesis ; et je suis le dieu de la musique.

LE DANSEUR. – Je m'appelle M. de la Passe-Caille, et je souis lou diou de la danse.

ARLEQUIN. – Je suis pénétrée que deux dieux veuillent bien s'humaniser pour moi.

LE MUSICIEN. – Si la Sultane daigne permettre, je vais lui composer, en impromptu, une ariette, avec les paroles les plus sonores qui viendront dans la tête. Nous autres grands musiciens nous comptons pour rien la rime et la raison ; nous ne demandons que des syllabes musicales ; nous croyons fermement que les vers les plus mauvais sont les plus favorables à la musique ; c'est en notre faveur qu'un grand poète a dit : « Souvent un beau désordre est un effet de l'art. »

ARLEQUIN. – Ah ! de grâce ! Régalez-moi d'un de ces petits désordres, je vous en prie.

LE MUSICIEN *chante*

[...]

ARLEQUIN. – Votre musique me paraît charmante ; mais je suis surtout enchantée de l'idée et des vers de votre ariette ; elle est on ne peut mieux dans le genre à la mode : on la croirait faite à loisir. Et vous, Monsieur, quel est votre genre ?

LE DANSEUR, *qui, durant l'ariette, a essayé quelques pas*. – Tous. Ce n'est point pour me vanter, je souis lou piou modeste des danseurs ; mais je pouis dire sans amour-propre, que je réounis les talents de quatre grands hommes. Je danse également bien les paysans, les plaisirs, les démons, les héros : et si M. Diesis a sour loui des pièces dans ces différents genres, nous allons les faire exécuter.

LE MUSICIEN. – Volontiers. J'ai ce qu'il faut, et je battraï la mesure. (*Il distribue les parties.*)

ARLEQUIN. – Les habits servent beaucoup à caractériser les genres, et nous n'en avons pas.

LE DANSEUR. – Tranquillisez-vous. J'ai sour moi lou magasin de l'Opéra. (*Il jette son manteau, et paraît avec les guêtres des paysans, le corset de plaisir ; il met sur sa tête une perruque de serpents, et un casque par-dessus ; il se campe fièrement.*)

ARLEQUIN. – Vous voilà à peindre ; comment amener tout de suite et avec vraisemblance quatre différents genres ?

LE DANSEUR. – La Soutane ne connaît pas les ous et coutoumes de nos coulisses ; d'ailleurs, serait-ce la première fois qu'elle aurait vou tomber la danse des noues ? La Soutane daignera sourement se promener dans les jardins du sérail ; raison souffisante pour que les jardiniers se réjouissent entre eux et qu'ils dansent. (*Il exécute un pas dans le genre.*) La Soutane est jeune, belle, aimable, elle a de l'esprit, elle aime les talents ; il n'est donc pas sourprenant que les joux, les ris, et les talents folâtrant autour d'elle, et qu'ils dansent. (*Il danse.*) La Soutane assistera sans doute le Soutan à quelque revoue de nous troupes, en voilà assez pour que les guerriers se félicitent du bonhour de la voir, et qu'ils dansent. (*Il danse.*)

ARLEQUIN. – Tout va bien jusque-là ; mais cette perruque qui caractérise les démons et les furies, comment l'amener ?

LE DANSEUR. – Rien de plus simple. La Soutane va captiver lou coeur de notre maître ; ses rivales seront fourieuses, en faut-il davantage pour que les démons de l'envie, de la jalousie, agitent lours serpents et qu'ils dansent ? (*Il danse.*)

ARLEQUIN. – Vous avez réponse à tout, et vous êtes deux hommes essentiels ; allez, je vous prie, là-dedans, pour préparer un petit ballet dont je veux régaler le Sultan.

LE MUSICIEN, *embrassant le danseur.* – Viens mon digne ami, soyons toujours unis et nous composerons à nous deux un opéra.

ARLEQUIN. – Du moins vous faudra-t-il un poète ?

LE MUSICIEN et LE DANSEUR. – Fi ! Un poète !

ARLEQUIN. – D'où tirerez-vous donc les paroles ?

LE MUSICIEN. – Nous en prendrons partout. Une fois déplacées, elles n'auront pas le sens commun ? Tant mieux. On les trouvera détestables ; elles feront bâiller ? Tant mieux. Il est prudent de livrer une victime à la malignité du public. Quand une fois il a dit : « les paroles de cet opéra sont pitoyables » : il élève aux nues la musique.

LE DANSEUR. – Et les ballets, surtout<sup>21</sup>.

Héros parodique d'abord, Arlequin apparaît dans les pièces *italiennes* de Cailhava comme une figure allégorique, porteuse du savoir scénique des comédiens, mais dotée aussi d'un regard critique sur le paysage dramatique de son temps.

*Arlequin Mahomet* et *Arlequin cru fou, sultane et Mahomet* sont publiés en 1781-1782, mais ils se fondent sur deux canevas dont la seule trace se trouve dans le registre des objets scéniques<sup>22</sup>. Les pièces italiennes jouées à la Comédie-Italienne sont en majorité issues d'une composition à plusieurs mains, d'un travail collaboratif entre l'auteur et les acteurs. Il s'agit d'une pratique courante chez les comédiens italiens, tout comme la technique du façonnage et du remaniement des canevas avant, pendant et après le temps de la représentation. Ce *modus operandi* est aussi à la base du processus créatif de ces deux pièces de Cailhava, jusqu'à l'édition ultime du texte rédigé et *stable* :

234

Le 19 octobre, on a remis au théâtre le *Cabriolet volant* ou *Arlequin Mahomet*, par M. Cailhava. Cette pièce qui a pour but de jeter du ridicule sur les drames proprement dits, parut pour la première fois en 1770, et eut plus de trente représentations, quoiqu'elle ne fût alors qu'un canevas que les comédiens brodèrent à leur gré, en se pliant pourtant aux idées de l'auteur. Depuis que les scènes en ont été remplies, on l'a reprise plusieurs fois avec succès, et cette nouvelle remise a encore été goûtée. C'est une folie, mais une folie ingénieuse et agréable. M. Coraly y a fait le rôle d'Arlequin avec une intelligence digne d'éloges<sup>23</sup>.

La dramaturgie d'*Arlequin Mahomet* et d'*Arlequin cru fou* repose essentiellement sur la performance d'acteur, et les passages qui mettent en scène un Arlequin ridiculisant les héros des drames sérieux, essayant d'échapper à la mort, *jouant* le fou ou se déguisant en sultane, sont pensés et écrits dans le but de valoriser un jeu d'acteur capable de susciter l'enthousiasme du public et de récolter les faveurs de la critique. À l'intérieur des textes dramatiques rédigés d'*Arlequin Mahomet* et d'*Arlequin cru fou* gravitent en effet de nombreux fragments issus d'une dramaturgie *dell'arte*, une dramaturgie italienne d'acteur qui confère aux textes de Cailhava un statut particulier de produits hybrides, écrits par l'auteur *pour et avec* les acteurs.

22 Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi*, op. cit., p. 50 et 160.

23 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour* [Paris, Veuve Duchesne, 1788], Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, p. 109.

# MUSIQUE ET DANSE CHEZ LES ITALIENS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Bertrand Porot

Université de Reims Champagne Ardenne, CERHIC

Dès leur retour à Paris en 1716, sous l'impulsion de Luigi Riccoboni, les Comédiens-Italiens font place à la musique et à la danse qui s'imposent dans leur dramaturgie, notamment dans les divertissements qui connaissent un nouvel essor : les six volumes de musique de Jean-Joseph Mouret, composés entre 1718 et 1737, en témoignent à eux seuls<sup>1</sup>. Dans cette étude, nous nous intéresserons plus particulièrement à la danse sur le plan institutionnel et matériel (troupe, salaires, règlement). La période traitée couvre environ la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement les années où le compositeur Jean-Joseph Mouret est actif auprès des Italiens, de 1718 à 1737. Cette période représente un moment charnière, où la danse s'impose de plus en plus sur les scènes parisiennes, que ce soit dans les comédies ou grâce au ballet-pantomime qui prend son essor dans ces années-là.

Cet aspect du spectacle, pourtant si important, n'a pas encore vraiment fait l'objet d'études spécialisées en musicologie ni en choréologie, excepté certains travaux notables<sup>2</sup>. Il est vrai que le statut et l'état des sources, trop fragmentaires, ne facilite

- 1 Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, chez l'auteur/Le sieur Boivin/À la Comédie-Italienne, s.d. [privilege de 1718], 6 vol.
- 2 Voir sur la musique et la danse à la Comédie-Italienne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753 ; Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=42918;4> ; Donald Jay Grout, *The Origins of the Opera-Comique*, thèse, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1939, p. 193-243 ; *id.*, « Music of the Italian Theatre at Paris, 1682-97 », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170 ; Henri Lagrave, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 408-430 ; Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse : chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 142-191 ; Rita Zambon, « Pantomima e danza alla Comédie Italienne: i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 43, n° 1, 2009, p. 32-

pas le travail<sup>3</sup>. Il en existe toutefois qui ont été encore peu explorées : les registres des dépenses tenus dès l'ouverture de la Comédie-Italienne en 1717 et qui courent jusqu'en 1791. Ils sont conservés à la bibliothèque de l'Opéra de Paris et improprement désignés comme « registres de l'Opéra-Comique »<sup>4</sup>. Leur dépouillement – encore jamais réalisé *in extenso* – donne ainsi des résultats intéressants. Nous l'avons fait pour les années 1717 à 1737 en ce qui concerne la musique et la danse (TH OC-10 à 21)<sup>5</sup>. Les registres sont utilement complétés par l'ouvrage d'Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, qui présente une compilation de documents d'archives transcrits intégralement<sup>6</sup>.

## LA DANSE SUR LES SCÈNES PARISIENNES

**236** Lorsque la Comédie-Italienne rouvre ses portes en 1716, la scène parisienne a changé avec l'apparition de l'opéra-comique à vaudevilles. Ce dernier naît dans les deux grandes foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Le spectacle obtient un succès avec lequel les Italiens doivent compter. Une évolution s'est ainsi dessinée dans la dramaturgie

44; Bertrand Porot, « Watteau au spectacle : la danse sur les scènes parisiennes (1702-1721) », dans Valentine Toutain-Quittelier et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*, Rennes, PUR, 2014, p. 237-255; Stefano Tomassini, « Sulla presenza della Commedia dell'Arte nella danza teatrale (xvii-xx secolo) », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 10, 2015, p. 27-48, en ligne : <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/10/04.pdf>; Emanuele De Luca, « Un uomo di qualche talento ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015; voir également les articles de Barbara Nestola, p. 89, Paola Martinuzzi, p. 77, David Charlton, p. 281, Patrick Taïeb, p. 299 et Emanuele De Luca, p. 255 dans ce volume.

3 Pour un état des sources disponibles, voir Silvia Spanu Fremder, « Un théâtre d'acteurs dans un théâtre du roi : institutionnalisation et conservation de la dramaturgie italienne à la Comédie-Italienne », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 43-45.

4 Ces registres sont maintenant disponibles en ligne : <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&maximumRecords=50&collapsing=true&exactSearch=true&query=dc.subject%20ad%20%22Com%C3%A9die%20Italienne%20%20Paris%20%20%201716%201780%20%22>.

5 Le dépouillement général de ces registres est en cours et mené par le projet ANR CIRESEFI (Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime), dirigé par Françoise Rubellin : <http://cethefi.org/ciresfi/doku.php>. Les références aux registres sont données dans le texte avec la cote TH OC entre parenthèses.

6 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 245 et sq.

des comédies : celles de la Comédie-Française utilisent plus systématiquement des divertissements conclusifs où chant et danse prennent place<sup>7</sup>. À la Foire, la plupart des pièces sont exécutées en vaudevilles, mais avec un finale proche de celui des Français. Ces divertissements s'imposent de plus en plus dans les années 1720 : la danse représente ainsi un ingrédient incontournable dans les spectacles et se constitue en une obligation commerciale de réussite.

Certes, les Italiens avaient une expérience de ce type de théâtre mixte : le recueil de Gherardi le manifeste<sup>8</sup>, ainsi que les différents témoignages laissés sur les artistes qui étaient souvent polyvalents et pouvaient pratiquer la danse voire, pour certains, la musique<sup>9</sup>. Mais la Comédie-Italienne doit désormais tenir compte des nouveaux types

- 7 Voir Bertrand Porot, « Les finales musicaux au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle : un partage artistique entre scènes officielles et scènes mineures », dans Marta Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019 et Matthieu Franchin et Hubert Hazebrucq, « Naissance d'une nouvelle forme de divertissement. Le finale à vaudeville à la Comédie-Française (1692-1697) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 77-89.
- 8 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service* [Paris, Briasson, 1741], Genève, Slatkine Reprints, 1969. Voir la présentation du recueil dans le cadre du projet ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano) : Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>; Emanuele De Luca, « *Il Théâtre Italien* (a cura di Evaristo Gherardi) », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.
- 9 Voir en particulier : Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, *op. cit.* ; Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. I et II. On peut citer ainsi les acteurs Costantino Costantini et son fils Giovanni Battista : le premier est acteur et musicien, le second, acteur, musicien et danseur (t. I, p. 136-139). Sur ce sujet nous renvoyons à la bibliographie critique citée à la note 8 ainsi qu'à Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, pour la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et, pour la seconde moitié, à Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*. *Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006 ; *id.*, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018 ; et Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010.

de divertissements qui se sont mis en place, assez différents de sa pratique d'avant 1697<sup>10</sup>. En effet, la Comédie-Française, dans les dix dernières années du siècle, a lancé la vogue de conclure les comédies par un divertissement structuré, un peu à la manière de celui d'un opéra : il est constitué d'un enchaînement de danses, d'airs, d'ensembles et de chœurs sur une musique originale. Cette conclusion festive se termine par le vaudeville ou le branle : une chanson à couplets qui doit être aussi dansée en ronde ouverte ou fermée. C'est ce type de finale que l'on trouve souvent chez Dancourt. Le vaudeville final, sûrement inspiré des Italiens qui l'avait initié en 1693 dans *La Baguette de Vulcain* (de Jean-François Regnard et Charles Du Fresny), devient bientôt une habitude dans les comédies de l'époque, que ce soit sur les scènes *nobles* ou à l'Opéra-Comique.

238

Toutefois, proposer des séquences avec danse et musique, même si elles sont très populaires auprès du public, ne va pas de soi du point de vue de la politique culturelle du royaume. En effet, il ne faut pas oublier que le privilège de l'Académie royale de musique contraint toujours la Comédie-Italienne, et s'applique parfois sévèrement, comme le montrent par exemple les procès-verbaux dressés par les commissaires<sup>11</sup>. Ce privilège, précisé en plusieurs étapes sous Lully, est drastique, « portant défenses aux comédiens de se servir de voix externes, ni plus de deux voix d'entre eux, d'avoir un plus grand nombre de violons que six, ni de se servir d'aucun danseur<sup>12</sup> ». Il n'autorise donc que deux voix chantées et, qui plus est, devant appartenir à la troupe : aucun artiste spécialisé venant de l'extérieur ne peut en principe participer au spectacle. L'orchestre est limité à six violons et la danse complètement interdite, même par les membres de la troupe. Toutefois, le privilège est très souvent contourné et n'empêche pas l'existence de divertissements, comme nous le verrons plus loin.

Sur ce chapitre, les théâtres de la Foire sont mieux lotis : dès 1698, la troupe de Jeanne Godefroy a obtenu des permissions de l'Académie royale de musique pour des spectacles chantés et dansés<sup>13</sup>. En 1714, le bail contracté par l'Opéra-Comique devient à son tour

10 Sur cet aspect, voir Bertrand Porot, « Les finales musicaux au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit. et Matthieu Franchin, Hubert Hazebroucq, « Naissance d'une nouvelle forme de divertissement », art. cit.

11 Voir par exemple les années 1733 et 1739 dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 245 sq.

12 Ce règlement date d'une ordonnance du 27 juillet 1682 en faveur de Lully, qui renforce le privilège de 1672 (Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Opéra*, Paris, Barbou, 1753, p. 107). Il a perduré pendant une partie du XVIII<sup>e</sup> siècle (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 245).

13 Cession de droit du 12 décembre 1698, transcrite par Barry Russell, consultable en ligne : <https://www.theatrales.uqam.ca/foires/1698.html>.



un véritable privilège : il permet quatre chanteurs ou chanteuses, huit violons ou autres instruments dans l'orchestre, enfin une troupe de six danseurs et danseuses<sup>14</sup>. À la fin de cette même année, apparaît la dénomination *Opéra-Comique* pour désigner la troupe dirigée par Catherine Baron et le couple Saint-Edme, un nom qui est désormais attaché aux comédies foraines autorisées<sup>15</sup>. Il est certain que l'Opéra, très endetté, voit là une source de revenus supplémentaires : ses différentes permissions se monnaient fort cher.

La Comédie-Italienne rouvre donc dans un paysage de forte concurrence entre les scènes, les divertissements avec danse obtenant beaucoup de succès. Elle doit en tenir compte mais elle se heurte d'une part à l'Académie royale de musique, d'autre part à l'Opéra-Comique. Il n'en reste pas moins que les Italiens ont le souci de la qualité des divertissements et y consacrent une part de leurs moyens, ce que montrent les sources consultées.

#### LES MOYENS ARTISTIQUES : LA TROUPE DES DANSEURS, EFFECTIFS ET ÉVOLUTION

Dès 1717, les registres de la Comédie-Italienne font état de l'intégration de la danse et de la présence d'interprètes externes à la troupe. Si nous prenons l'exemple de la saison allant du 21 avril 1721 au 21 mars 1722 (TH OC-11), deux cent quatre-vingt-treize soirées sont données. On en compte deux cent quatre avec des danseurs externes, ce qui représente 70 % des spectacles, un haut pourcentage. Ces chiffres nous révèlent deux éléments : le premier est l'importance accordée à la danse dès le retour des Italiens et leur souci de la faire interpréter par des spécialistes. Le second est le contournement du privilège de l'Académie royale de musique, une démarche récurrente pendant presque toute la période qui nous occupe. Elle implique que la Comédie-Italienne s'expose à des contrôles et à des rappels à l'ordre ; lorsqu'elle n'obtempère pas, elle doit payer des amendes très lourdes. Ainsi, le 1<sup>er</sup> septembre 1745, un arrêt du Conseil d'État la condamne à verser la somme considérable de 10 000 livres<sup>16</sup>. On peut supposer que, comme les autres scènes parisiennes, les Italiens préfèrent régler ces amendes plutôt que

14 Permission du 9 juillet 1714 à Octave, citée dans Agnès Marcetteau-Paul, « *L'obstacle favorable* ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », *Littératures classiques*, n° 21, « Théâtre et musique au xvii<sup>e</sup> siècle », dir. Charles Mazouer, printemps 1994, p. 268.

15 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 166.

16 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. xxxvii, et arrêt du Conseil, t. II, p. 261. Voir aussi les procès-verbaux des 8 août 1733 et 2 juillet 1742 *ibid.*, t. II, p. 245, 252 sq.

de se priver de divertissements appréciés et susceptibles d’attirer le public<sup>17</sup>. Enfin, il est possible que certaines amendes soient prises en charge par les autorités, comme cela se fait pour la Comédie-Française<sup>18</sup>.

#### EFFECTIFS ENTRE 1717 ET 1737 DANS LES REGISTRES

Le **tableau 1** montre le relevé des effectifs de danseurs réalisé pour la période 1717-1737. Malheureusement les registres ne sont pas toujours explicites en ce qui concerne la danse et certaines années manquent. C’est pourquoi les chiffres avancés ici sont encore hypothétiques. Certains sont toutefois confirmés par les procès-verbaux des inspecteurs de police que nous présentons plus loin.

Tableau 1. Effectifs de la troupe des danseurs entre 1717 et 1737<sup>19</sup>

Date	1717-1718	1721	1722	1723	1723-1737
Danseurs externes	1 à 8	3 à 5	5 à 6	6	6

Jusqu’en juin 1723, le nombre exact des danseurs externes paraît sur une ligne spécifique sous le terme *Ballarini* (**fig. 1**).

Ainsi, une pièce comme *Le Naufrage du Port-à-l’Anglais* de Jacques Autreau et Jean-Joseph Mouret jouit pendant ses onze représentations en 1718 d’un apport de huit danseurs spécialisés (TH OC-10). Il s’agit déjà d’un nombre important que pratiquent également les autres scènes hors l’Opéra<sup>20</sup>. Lors des premières années, les registres de la Comédie-Italienne montrent des fluctuations et des effectifs variables : en 1718, on engage entre un et huit danseurs externes. Les années 1721-1722 voient une certaine stabilisation – entre cinq et six danseurs – pour atteindre le nombre de six en 1723. La saison 1721-1722 est caractéristique à cet égard : près de 96 % des indications du nombre de danseurs externes en mentionnent cinq. *Timon le misanthrope* de Louis-François Delisle de La Drevetière, créé le 2 janvier 1722, est ainsi joué durant trois mois

17 C’est la politique menée par Catherine Baron et le couple Saint-Edme pour l’Opéra-Comique : voir Bertrand Porot, « Lorsque les femmes inventent l’opéra-comique : les directions de Jeanne Godefroy et Catherine Baron au début du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Polymatheia. Les Cahiers des Journées de musiques anciennes*, n°3, « Elles, musiques, féminité », 2016, disponible sur [https://www.academia.edu/44935350/Lorsque\\_les\\_femmes\\_inventent\\_l\\_opera\\_comique\\_les\\_directions\\_de\\_Jeanne\\_Godefroy\\_et\\_Catherine\\_Baron\\_au\\_début\\_du\\_XVIII\\_e\\_siècle](https://www.academia.edu/44935350/Lorsque_les_femmes_inventent_l_opera_comique_les_directions_de_Jeanne_Godefroy_et_Catherine_Baron_au_début_du_XVIII_e_siècle).

18 Voir Jules Bonnassies, *La Musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874, p. 27.

19 Établis d’après les registres TH OC-10 à 21. Les années 1719 et 1720 sont manquantes.

20 Sur les effectifs des troupes, voir Bertrand Porot, « Watteau au spectacle », art. cit., p. 237-255.

avec cinq danseurs (TH OC-11). À partir du 9 juin 1723, les danseurs sont englobés dans les dépenses ordinaires par soirée, sous la désignation « *spese ord[inari]e e ballarini* » (TH OC-13), puis, en français, sous la seule mention « Dépenses ordinaires » à partir du 1<sup>er</sup> mai 1730 (TH OC-17). Nous avons pu toutefois, en recoupant les chiffres, retrouver l'effectif des danseurs. À partir de juin 1723, le comptable note : « *spese ord[inari]e e ballarini* » pour 138 livres. Auparavant les dépenses ordinaires s'élevaient en général à 120 livres : si l'on ajoute les 18 livres restantes, on peut établir le chiffre de six danseurs. En effet, dans les comptes précédents, chaque danseur est payé 3 livres par soirée, ce qui donne bien la somme de 18 livres. Ce chiffre est d'autre part confirmé par les lignes spécifiques des années 1722 et 1723 : à partir de fin juillet 1722, ce sont six danseurs externes qui sont mentionnés jusqu'en juin 1723, date à laquelle s'arrête leur décompte particulier. On peut donc avancer que la pratique des Italiens, à partir de ces années-là, est d'engager autour de six danseurs externes.

*13 Maggio 1722 Mercoledì*  
*Altequin faux broue, et La May*

<i>Spese ord</i>	5	120	-	-
<i>foco e mancia</i>	5	20	10	-
<i>2<sup>o</sup> Esomba, e Suggèriddor</i>	5	2	10	-
<i>5 Manzie nella p.<sup>a</sup> Comedia</i>	5	2	10	-
<i>Pevuchiero</i>	5	1	10	-
<i>5 Ballarini</i>	5	15	-	-
<i>Abigliave alle due</i>	5	1	10	-
<i>Edyge au.<sup>v</sup> Vossin</i>	5	6	10	-
<i>Carvozza</i>	5	5	-	-
<i>Lista</i>	5	-	7	-
<i>Nota di Sedie di Comp.<sup>a</sup></i>	5	2	-	-
<i>5 Manzie nel maggio</i>	5	2	10	-
		5	179	17

1. Comptes du 13 mai 1722, Registres de l'Opéra-Comique, TH OC-12.

Après 1723, les dépenses ordinaires croissent régulièrement : le 2 novembre 1723, elles passent à 158 livres (TH OC-12) et le 24 avril 1724 à 200 livres (TH OC-13), pour se stabiliser à ce chiffre jusqu'en 1737. Cette augmentation concerne-t-elle aussi les danseurs ? Ce n'est sans doute pas le cas si l'on en croit les rapports de police publiés

par Campardon : le chiffre de six danseurs externes semble bien être le maximum<sup>21</sup>. L'augmentation des dépenses doit donc concerner d'autres postes du spectacle.

La stabilisation à environ six danseurs externes peut s'expliquer par une volonté de concurrence avec la scène de l'Opéra-Comique, qui elle aussi emploie au minimum ce nombre de danseurs, avec une différence de taille : elle y est autorisée par l'Académie royale de musique au nom de son privilège. Comme les Italiens, l'Opéra-Comique n'hésite pas toutefois à outrepasser les autorisations : il n'est pas rare de trouver dans les années 1721 à 1739 une troupe de huit à dix danseurs auxquels il faut ajouter le maître de ballet qui participe à la chorégraphie<sup>22</sup>. De même, dans ces années-là, la Comédie-Française, malgré les *défenses* de l'Opéra, maintient pour ses grands spectacles, comme les comédies-ballets, des ensembles pouvant aller de dix à seize danseurs<sup>23</sup>. L'Opéra reste toutefois le plus riche en moyens chorégraphiques et demeure, sur ce plan, la scène la plus prestigieuse – il comporte une troupe d'une trentaine d'artistes. La Comédie-Italienne ne peut donc se mesurer à lui : ses effectifs sont inférieurs de près de 80 %. Toutefois les chiffres relevés prouvent la vogue et l'importance de la danse dans les spectacles : la présence de danseurs, qu'ils soient de la troupe ou spécialisés, est maintenue malgré les interdictions de l'Académie royale de musique.

242

#### LES RAPPORTS DE POLICE : UNE SOURCE PRÉCIEUSE

C'est ce que révèlent d'autres sources, constituées cette fois par les rapports de police : ils sont intéressants à comparer avec les registres car ils confortent la plupart du temps les informations fournies par ces derniers. Les rapports indiquent le plus souvent le nombre global des interprètes, sans préciser lesquels sont externes à la troupe : nous en sommes donc réduits à des hypothèses sur la constitution exacte de celle-ci (**tableau 2**). Ainsi le 8 août 1733, on note la présence de quatre danseurs et quatre danseuses. Le 5 avril 1739, ce sont dix danseurs en « habits de théâtre<sup>24</sup> », le

21 Voir les procès-verbaux de 1733 à 1745, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 245 et sq.

22 Voir Bertrand Porot, « Watteau au spectacle », art. cit., p. 237-255, et *id.*, « Musique et danse à la Foire dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'analyse musicale*, décembre 2012, p. 66-72.

23 *Ibid.* et Jacqueline Razgonnikoff, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 131-156.

24 Procès-verbal du 5 avril 1739, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 250.

18 août 1742, douze danseurs. Toutefois pour ce dernier spectacle, le commissaire a précisé qu'« il y en a quatre qui ne sont pas de leur troupe<sup>25</sup> », ce qui indique quatre externes, les huit autres étant des Comédiens-Italiens. Si l'on se fonde sur ce dernier chiffre, les ensembles chorégraphiques peuvent donc être fournis chez les Italiens : entre quatre et six danseurs spécialistes auxquels peuvent s'ajouter huit membres de la troupe, ce qui donne un total allant jusqu'à douze interprètes. Comme nous l'avons montré plus haut, ce chiffre est à rapprocher des pratiques de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française.

Tableau 2. Effectifs de la troupe de danse entre 1733 et 1745<sup>26</sup>.

Date	1733	1739	1742	1744	1745
Nombre global	8	10	12	10	8
Danseurs externes	4 à 6?	4 à 6?	4	6	4?
Danseurs de la troupe	4?	6?	8	4	4?

Les rapports précisent souvent les types de formations employées, donnant ainsi une idée des chorégraphies, comme dans le rapport du 8 août 1733 à propos du *Temple du goût* de Niveaux et Jean-Antoine Romagnesi (le compositeur est inconnu) :

Avons vu d'abord danser ensemble quatre danseurs et quatre danseuses, ensuite deux danseurs et deux danseuses, ensuite un danseur seul, après une danseuse seule et après eux, deux ensemble [...] et après eux, un danseur et une danseuse en habit de Suisse et de Suisse. [...] Ensuite danser tous lesdits danseurs et danseuses ensemble, se partager et se rejoindre en finissant<sup>27</sup>.

La troupe de huit danseurs et danseuses, qui exécute notamment le finale, présente sûrement un mélange d'externes et de comédiens. Les solos ou les danses de couples comportent quatre artistes : on peut penser qu'ils sont plutôt interprétés par des spécialistes, engagés pour leurs compétences particulières et leur interprétation plus expressive. C'est le cas en août 1742 pour un danseur italien, Campioni, qui « a exécuté plusieurs danses dans tous les caractères, alternativement avec le ballet<sup>28</sup> ».

Toutefois, il ne faut pas mésestimer le niveau des Comédiens-Italiens : certains peuvent rivaliser avec les spécialistes et participer à des séquences en solo. C'est ce que rapportent les historiens Parfait à propos de l'actrice Françoise-Sidonie Vicentini, qui

25 Procès-verbal du 18 août 1742 (*ibid.* p. 254).

26 Tableau réalisé d'après les procès-verbaux de 1733 à 1745 (*ibid.*, p. 245 sq.).

27 Procès-verbal du 8 août 1733 (*ibid.*, p. 247).

28 Procès-verbal du 18 août 1742 (*ibid.*, p. 253).

remporte les suffrages dans un pas de deux : « Elle dansa dans le divertissement, qui ce jour-là termina le spectacle, un *pas de deux* avec le sieur de Hesse, et n'y réussit pas moins que dans la comédie [*La Folle raisonnable* de Pierre-François Biancolelli]<sup>29</sup>. » De même, des témoignages sur François Riccoboni montrent qu'il est aussi bon acteur, que bon pantomime et danseur<sup>30</sup>.

Dès lors, pourquoi engager des externes, puisqu'il semble que certains comédiens aient un haut niveau de danse ? Il n'est pas aisé de répondre à cette question, mais on peut penser que les Italiens ont la volonté d'étoffer leur troupe, afin de rivaliser avec les autres scènes. Dans ce cas, le niveau professionnel est aussi important que l'effet *nombre* pour rehausser le spectacle. Il faut en outre s'interroger sur la validité des témoignages : s'ils s'accordent pour trouver du talent à un danseur ou une danseuse, il est difficile de savoir s'ils s'intéressent à son niveau technique proprement dit ou à son talent général, qui peut être suffisant pour une représentation sur scène. Ainsi, à propos du témoignage des frères Parfaict sur Sidonie, on peut se demander jusqu'à quel point elle a *réussi* son pas de deux avec Dehesse, et si la chorégraphie n'a pas été adaptée. On peut donc supposer que certains comédiens et comédiennes avaient un bon niveau mais que des spécialistes professionnels pouvaient proposer des réalisations encore supérieures.

244

## VIE DE LA TROUPE ET PERSONNALITÉS

Les registres nous renseignent également sur l'aspect matériel de la profession de danseur et de danseuse, notamment sur le salaire, lequel, pour les externes, n'est guère élevé – ce qui n'est pas étonnant dans le contexte de l'époque. Dans les années 1717 à 1729 des registres, il est précisé que chaque interprète touche 3 livres par soirée, ce qui permet, comme on l'a vu, de calculer leur nombre lorsqu'il n'est pas indiqué. En comparaison, le claveciniste chez les Italiens est payé 15 livres pour trois soirs, ce qui donne 5 livres par représentation (28 avril 1718, TH OC-10). À l'Opéra-Comique, en 1744, les sommes sont à peu près équivalentes : un danseur non soliste touche entre 2 et 4 livres par jour selon la durée des foires<sup>31</sup>. L'Opéra lui-même ne paie pas beaucoup

29 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 180. Sidonie Vicentini est la fille de Tommaso Antonio Vicentini, dit Thomassin; elle débute en 1736.

30 Voir *id.*, s.v. « Orphée, ballet-pantomime », *ibid.*, t. IV, p. 47, ainsi qu'Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 215 et sq.

31 Voir Bertrand Porot, « Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives », dans Sylvie Bouissou (dir.), *Rameau entre art et science*, Paris, École des chartes, 2016, p. 66-67. Pour l'Opéra, voir Graham Sadler, « The Paris Opera dancers in Rameau's day: a little-know inventory of 1738 », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Philippe Rameau*,

ses artistes, surtout les danseuses : au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, une grande majorité de solistes n'atteignent pas 600 livres par an, ce qui est comparable aux salaires versés par la Comédie-Italienne<sup>32</sup>.

Selon une habitude du XVIII<sup>e</sup> siècle, les danseurs sont polyvalents, car certains sont recrutés aussi pour *réciter* : on relève de nombreuses mentions de ce genre dans les registres, comme le 9 août 1728 : « *Ballarino p[er] parlare* » (« Danseur pour parler », TH OC-15) ou le 25 : « *Ballarino per recitare* » (« Danseur pour réciter », TH OC-15). Le salaire n'est pas non plus élevé : chaque danseur-acteur reçoit 1 livre 10 sols par soirée. Il doit s'agir d'un supplément qui s'ajoute au salaire de base de la soirée.

Un complément peut être donné aux danseurs concernant les chaussures et les gants. Le règlement de la Comédie-Italienne stipule en effet que, sur ce point, pour les extérieurs « hors les acteurs, [...] autres personnes ou gagistes, la troupe sera obligée de faire la dépense de la caisse commune<sup>33</sup> ». C'est pourquoi les chaussures représentent une dépense récurrente. Elles sont en effet fragiles et coûteuses car elles sont faites de « satin ou de peau blanche », et « sont à boucle, à ruban ou à patte boutonnée<sup>34</sup> ». Le 13 mai 1722 on trouve ainsi la notation « *scarpe a Mr Voisin* » (« chaussures à M. Voisin »), avec une somme assez importante, 6,10 livres (voir fig. 1). Puis le 16 mai 1722, « *reste d. scarpe al Sr V[o]isin* : 1,10 livres » (« reste des chaussures au Sr Voisin », TH OC-12). Les comptes de novembre 1728 indiquent encore « *due para di scarpe alle Ballarine* : 15 l. » (« deux paires de chaussures pour les danseuses », dans « *Spese generali* », TH OC-15<sup>35</sup>).

Des noms apparaissent parfois en face de ces remboursements, comme celui de M. Voisin en mai 1722 ou celui de Quinson le 30 novembre de la même année

Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 524-526. Un compagnon maçon touche au XVIII<sup>e</sup> siècle entre 1,5 livre et 2 livres par jour.

32 Voir Françoise Dartois-Lapeyre, « Le statut de la danseuse à l'ARM », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (ACRAS), n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle », juin 2008, p. 9. Les représentations à l'Opéra ont lieu trois jours par semaine ; il est en outre fermé durant le Carême et l'Avent.

33 « Articles qui seront observés par la troupe des Comédiens-Italiens », 1716, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 233.

34 Eugénia Roucher, « Du "costume des habits" et autres vêtements de la scène lyrique française au temps de Marie Sallé », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (ACRAS), n° 3, op. cit., p. 68.

35 Le terme de *para* ou *paro* qui apparaît dans les comptes tenus par Paghetti est sans doute la forme vénitienne de *paiò/paia* ou l'italianisation du français *paire*. Paghetti, lorsqu'il tient les comptes, est coutumier du fait et mélange italien et français, une pratique bilingue qui continuera jusqu'à la fin des années 1780.



(TH OC-12), sûrement des danseurs. On peut identifier le premier comme étant le maître de ballet de l'époque, ainsi que nous le précisons plus loin – le maître est aussi appelé à danser<sup>36</sup>. En effet, il n'est pas rare non plus que des sommes soient indiquées avec le nom même des artistes : outre ceux des danseurs, on relève ceux d'Ursula (Ursula Astori, dite la Cantarina) le 6 octobre 1723 pour des chaussures et une dragonne (TH OC-13), de Silvia (Giovanna Rosa Benozzi) le 26 juin 1724 pour un habit (TH OC-14), de Babet (Louise-Élisabeth Vicentini) le 28 août 1728 pour des gants (TH OC-15). Ce dernier accessoire, assez cher, est aussi payé aux danseurs : le 2 septembre 1722 pour *Polyphème* (de Marc-Antoine Legrand et Luigi Riccoboni), on paie « 4 *para di quanti per le ballarini* : 20 livres » (« 4 paires de gants pour les danseurs », TH OC-12). Étaient-ils utilisés pour le divertissement des cyclopes à l'acte III de la pièce<sup>37</sup> ?

246 Enfin, des avantages en nature pouvaient fréquemment compléter le salaire de base des danseurs, comme le 17 août 1722 où la Comédie-Italienne accorde « *vino ai ballarini et braise per i ballarini* : 10,6 livres » (« vin pour les danseurs et braises pour les danseurs », TH OC-12).

Ce type de fonctionnement se retrouve aussi à l'Opéra-Comique dans les comptes laissés par Favart pour les années 1744 et 1745. On trouve ainsi, pour la foire Saint-Laurent de 1744, une dépense de 180 livres pour les « Chaussures et gants des danseurs<sup>38</sup> », une somme importante car elle concerne toute la saison et une troupe de treize danseurs.

#### QUELQUES MAÎTRES DE BALLET

Dès le début de la réouverture de la Comédie-Italienne, les danseurs et danseuses jouissent d'une organisation professionnelle à l'instar de ceux des autres scènes parisiennes. Ils sont dirigés par un maître ou une maîtresse de ballet : dans les « Articles »

36 Il est possible que, dans le cas de Voisin, la somme soit due à un cordonnier s'appelant lui aussi Voisin, un nom courant à l'époque; cette ambiguïté reste pour l'instant difficile à lever en l'état des recherches. Une Mme Voisin apparaît aussi, payée pour des « *quanti polvere* » (« gants et poudre ») en mai 1728 (TH OC-15). Mais ce n'est probablement pas la même personne, car l'autre Voisin porte bien le qualificatif de M. ou Sr (*i.e.* sieur) en 1722.

37 Le texte de cette pastorale est donné dans Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abgerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, op. cit.*, t. IV, p. 179 sq., et p. 200 pour le divertissement.

38 Paris, bibliothèque-musée de l'Opéra, carton Favart I, C12, foire Saint-Laurent 1744, fol. 21. Dans un autre état sans date, Favart indique que chaque danseur masculin reçoit 30 livres pour les « gants et chaussures » (*ibid.*, fol. 14).



qui servent de règlement en 1716, on apprend qu'Elena Virginia Balletti, femme du directeur Luigi Riccoboni, exerce la danse et règle aussi sans doute les ballets<sup>39</sup>.

Une plainte de 1718 nous informe d'autre part que les Italiens avaient embauché un maître de ballet, Louis Voisin, qui eut maille à partir avec un danseur spécialisé, Duval, violent et indiscipliné si l'on en croit la plainte déposée auprès de la police. Ce document est intéressant à citer, car il nous apporte plusieurs informations :

Le 11 novembre 1718 [...], le sieur Louis Voisin, maître à danser, composant les ballets de la Comédie-Italienne [...] nous a fait plainte contre le nommé Duval, danseur sur le théâtre de la Comédie-Italienne, et dit que mardi dernier ledit Duval ne s'étant pas trouvé à l'heure pour remplir son devoir, le sieur Lélío, comédien, l'aurait fait venir de l'orchestre où il était pour le prier, comme ledit Duval ne se trouvait pas et n'était pas venu, de prendre ses habits et de danser pour lui [...]. Ledit Duval est survenu. Que le plaignant n'a pu s'empêcher de lui reprocher sa négligence. Mais ledit Duval, au lieu de s'en excuser, lui a dit mille injures atroces, même s'est jeté sur lui et lui a donné un coup de poing par la tête<sup>40</sup>.

Ce rapport nous indique tout d'abord que Voisin est maître de ballet depuis au moins 1718, donc un an plus tôt que ce qu'avancent les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire*<sup>41</sup>. Il a affaire avec un danseur extérieur à la troupe, le dénommé Duval, donc un artiste spécialisé qui n'intervient que dans les divertissements. La plainte précise également que Voisin lui-même peut danser, notamment en cas d'absence d'un artiste. Ce soir-là, il ne le faisait pas (ou pas encore) car il assistait au spectacle dans l'orchestre.

D'autre part, devant le comportement de Duval, Voisin et Luigi Riccoboni font appliquer la discipline de troupe : pas de retard, pas de manquement aux entrées sur scène, pas de violence. Riccoboni n'hésite d'ailleurs pas à faire arrêter le danseur indiscipliné par l'exempt de la Comédie, M. Delagrangé. Ce dernier le conduit à la

39 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 232 : Riccoboni renonce à une « somme sûre pour la danse de sa femme, et pour son travail à lui de donner des pièces ». Voir également l'introduction d'Emanuele De Luca dans *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

40 Plainte du 11 novembre 1718, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 85.

41 Les frères Parfaict mentionnent Voisin en 1719 à la Comédie-Italienne, mais ignorent s'il « est le premier maître de ballet qui ait travaillé pour le Théâtre Italien » (Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abgerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 744).

prison de For-l'Évêque qui accueille les artistes indisciplinés des scènes officielles, comme celle de l'Opéra.

Mais Duval ne se calme pas ; il continue à menacer Voisin et « s'est même joint aux nommés Malter frères, dont l'un est danseur à l'Opéra, pour exécuter son mauvais dessein<sup>42</sup> ». Cette indication nous précise l'entourage professionnel, voire amical, de Duval : des danseurs de l'Académie royale de musique. En effet, le danseur Malter cité dans la plainte est sûrement François-Antoine, entré dans cette institution en 1714. Ses frères, François-Louis et François-Duval [*sic*] la rejoignent plus tard : respectivement en 1722 et 1734. Ces danseurs font une carrière remarquée à l'Opéra<sup>43</sup> : Duval, danseur à la Comédie-Italienne, est ainsi en lien avec le monde de l'Académie royale de musique. Ce n'est guère étonnant car les artistes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, passent souvent d'une scène à l'autre, comme dans le cas de François Robert Marcel ou d'Antoine-Bonaventure Pitrot, d'abord danseurs de l'Opéra puis engagés comme maîtres de ballet à la Comédie-Italienne<sup>44</sup>. Le premier semble bien succéder à Voisin et donne des chorégraphies pour des divertissements de comédies dans le deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Son recrutement prouve la qualité que la Comédie-Italienne veut conférer à ses danses : il est soliste à l'Opéra jusqu'en 1724, membre de l'Académie de danse en 1719 et professeur réputé.

248

Deux autres maîtres de ballet ont également joué un rôle d'importance dans l'évolution du style et des genres chorégraphiques à la Comédie-Italienne : François Riccoboni et Jean-Baptiste-François Dehesse. Leurs personnalités sont désormais mieux connues grâce à certains travaux<sup>46</sup>. Ajoutons seulement quelques éléments à leur propos : tous deux sont des artistes polymorphes, embrassant plusieurs fonctions – acteur, danseur et chorégraphe, François Riccoboni étant de plus auteur et théoricien. Tous deux sont appelés à collaborer et à chorégrapheur des ballets d'un genre nouveau, qui mêle la danse et la pantomime : le ballet-pantomime.

Si François Riccoboni est présent à la Comédie-Italienne dès 1726, Dehesse y entre le 2 décembre 1734, pour un rôle de valet dans *Le Petit-maître amoureux* de Romagnesi. Durant cette même soirée est repris le ballet-pantomime *Pygmalion*, créé le 28 juin de

42 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 86.

43 Nathalie Lecomte, s.v. « Malter », dans Marcelle Benoît (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 433. Voir aussi la base de données CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution).

44 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 47.

45 Voir la notice « François Robert Marcel » dans la base de données CESAR, en ligne : [https://cesar.huma-num.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person\\_UID=307232](https://cesar.huma-num.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UID=307232). Voir également le *Mercur de France*, septembre 1730, p. 2051.

46 Voir la bibliographie de la note 2.

la même année<sup>47</sup>. Il est « exécuté avec applaudissement par la demoiselle Rolland et par le sieur Riccoboni fils<sup>48</sup> ». La musique en est de Mouret, le compositeur attiré des Italiens<sup>49</sup>. Mais ce ballet présente un autre intérêt pour l'histoire de la danse à la Comédie-Italienne : dans l'état actuel des connaissances, il constitue le premier exemple de ballet-pantomime créé sur cette scène<sup>50</sup>, trois ans donc avant la première date avancée jusqu'ici par l'historiographie, 1737 ou 1738.

De plus, il est tout à fait possible, comme l'indique Emanuele De Luca, que la chorégraphie de *Pygmalion* soit due à François Riccoboni. En effet, De Luca a montré que cet artiste a été l'auteur de ballets-pantomimes, et les a également chorégraphiés<sup>51</sup> : sa présence dans *Pygmalion* permet de supposer qu'il n'est pas seulement interprète mais aussi créateur du sujet et de la chorégraphie<sup>52</sup>. Il est courant que le maître de ballet participe lui-même à sa création ou qu'un danseur soit aussi auteur de ballet, comme le montre l'exemple du danseur Michel Poitiers qui donne lui aussi des ballets-pantomimes dans les années 1740 à la Comédie-Italienne<sup>53</sup>.

L'idée d'élaborer une nouvelle forme de spectacle, fondé sur la danse et la pantomime, a sûrement été inspirée par la célèbre danseuse de l'Opéra, Marie Sallé, que François Riccoboni connaît. En effet, installée à Londres, elle crée en février 1734 à Covent Garden, avec un grand succès, un ballet-pantomime sur le même sujet, mentionné par le *Mercur* en avril suivant<sup>54</sup>. Toutefois la comparaison entre la description donnée par le *Mercur* et la partition de Mouret, où figurent des didascalies, montre qu'il ne s'agit pas de la même composition même si le sujet est commun : le *Pygmalion* de la Comédie-

47 Claude Parfait, François Parfait et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VI, p. 516. Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 230-231.

48 *Mercur de France*, juillet 1734, p. 1617.

49 *Pygmalion* est publié dans Jean-Joseph Mouret, *Sixième Recueil des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, chez l'auteur/La veuve Boivin/Le sieur Le Clerc/La veuve Roussel, 1736, p. 161 et sq.

50 Selon Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 230-231 et par le dépouillement que nous avons réalisé dans le *Mercur de France* et dans la base de données CESAR.

51 Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », op. cit., p. 215-221.

52 *Ibid.* et p. 133-134.

53 Claude Parfait, François Parfait et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 662-663.

54 *Mercur de France*, avril 1734, p. 770-771. Sur ce célèbre article du *Mercur* et Marie Sallé, voir les *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, op. cit. ; voir également Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lélío*, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945, p. 38 et *passim*.

Italienne – plus ramassé – est bien une œuvre originale, due sûrement à l'un des artistes de cette scène. La création de Marie Sallé fait plutôt figure d'élément déclencheur pour François Riccoboni, qui souhaite dès lors imposer le ballet-pantomime sur sa propre scène<sup>55</sup>. Les didascalies de la partition de Mouret – qui porte la mention *ballet pantomime* – montrent de plus une étroite collaboration entre le compositeur et le chorégraphe, car les séquences musicales correspondent aux indications de jeu et de gestes : « Pygmalion, auprès de sa statue, invoque les dieux », « L'Amour descend, touche la statue avec son flambeau et l'anime », « Transports de Pygmalion »<sup>56</sup>, etc.

Dans cet intérêt pour le ballet d'action, il ne faut pas non plus mésestimer le rôle de l'Opéra-Comique qui, dès l'été 1729, invente le genre. Depuis cinq ans, ce dernier s'est imposé auprès du public et des artistes, même si ses sources d'inspiration sont différentes. Les frères Parfaict en font d'ailleurs l'éloge dès son apparition : dans *L'Amour et la Jalousie* du maître de ballet Roger, les « passions [...] étaient rendues d'une manière très sensible par les inimitables danseurs qui composaient ce ballet<sup>57</sup> ». Il existe donc dans ces années-là, sur les deux scènes parisiennes, une réflexion à propos du pouvoir expressif du geste et de la danse, menée par des artistes de premier plan et qui, de plus, rencontre l'intérêt du public. Il revient ensuite à François Riccoboni et Dehesse d'imposer le genre à la Comédie-Italienne.

Dehesse, quant à lui, est reçu officiellement sur cette scène le 4 mars 1737 comme acteur, danseur et chorégraphe : il donne dès le 2 avril 1737 un *divertissement pantomime* à la suite de *L'Amour censeur des théâtres* de Romagnesi<sup>58</sup>. Son activité de chorégraphe débute donc un an plus tôt que ce qu'avait supposé Nathalie Lecomte<sup>59</sup>. Puis il collabore le 17 août 1737 avec François Riccoboni pour un autre ballet-pantomime, *Le Divertissement chinois*, sur une musique de Blaise<sup>60</sup>. Ces deux artistes sont donc très investis dans la promotion du nouveau genre chorégraphique qui s'impose ensuite dans

55 Voir toutefois la discussion sur la paternité du ballet dans Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 57.

56 Jean-Joseph Mouret, *Sixième Recueil des divertissements du nouveau Théâtre italien*, *op. cit.*, p. 161 et sq.

57 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit.*, t. II, p. 52.

58 *Mercur de France*, 2 avril 1737, p. 795. Voir également Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*, p. 245.

59 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », *art. cit.*, p. 154.

60 *Mercur de France*, septembre 1737, p. 2069. Ce *divertissement*, sûrement un ballet-pantomime, a été donné à la suite de la comédie intitulée *La \*\*\** de Louis de Boissy (*ibid.*, p. 2063).

la deuxième moitié du siècle avec la personnalité plus connue de Jean Georges Noverre, œuvrant à l'Opéra-Comique.

Ainsi, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse est l'objet des soins et de l'attention des dirigeants de la Comédie-Italienne, malgré un contexte institutionnel défavorable, largement dû au privilège de l'Opéra. Grâce à des sources primaires, parmi lesquelles se signalent les registres de comptes tenus par les Italiens, nos recherches ont permis de préciser l'organisation de la danse dans les spectacles : elles montrent l'engagement récurrent de danseurs externes, dont le nombre se stabilise rapidement autour de six sujets – auxquels s'ajoutent bien sûr les comédiens eux-mêmes. De même, des maîtres de ballet sont embauchés dès 1717 : Balletti, Voisin, Marcel, Poitiers, François Riccoboni, Dehesse, Pitrot<sup>61</sup>.

S'il est sûr que les Comédiens-Italiens peuvent participer aux divertissements par leur formation et leurs qualités polyvalentes, le recrutement de danseurs externes et de maîtres de ballet prouve le désir d'apporter à cette partie du spectacle le concours d'un personnel plus spécialisé, sur le plan technique mais également expressif.

Les sources montrent également l'intérêt des Italiens pour de nouvelles formes chorégraphiques : ils suivent de près l'apparition du ballet-pantomime porté par l'Opéra-Comique. Le rôle de François Riccoboni est à cet égard de première importance : il crée certainement le premier ballet-pantomime sur la scène italienne en 1734, et favorise ainsi l'inspiration d'autres artistes comme Dehesse ou Poitiers. Tous amorcent ainsi une évolution esthétique qui s'impose plus avant dans le siècle, en propageant, avant Noverre, l'idée du ballet et de la pantomime ainsi que l'autonomie de la danse.

61 Voir également la liste établie pour la période 1716-1762 dans Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 56-57.



TERPSICHORE À LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS  
ET LES BALLETS DE JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS DEHESSÉ,  
ENTRE RÉFÉRENCES POÉTIQUES ET ICONOGRAPHIQUES

*Emanuele De Luca*  
*Université Côte d'Azur – CTEL*  
*ELCI – Sorbonne Université*

Le développement de la danse est un enjeu et un apport majeur du spectacle des Italiens à Paris au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Elle accompagne les pièces à canevas, les comédies françaises, les parodies et les pièces de chant, et est souvent liée aux divertissements qui achèvent les spectacles ou se déroulent à l'intérieur de ces derniers. Si, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les arts musicaux ont déjà une place importante au sein de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne<sup>2</sup>, la nouvelle compagnie guidée par Luigi Riccoboni compte, selon une typologie classique pour les troupes italiennes<sup>3</sup>, onze comédiens, tous experts à différents niveaux en musique, en chant et surtout en danse. Les divertissements sont réglés par les membres de la compagnie et Elena

- 1 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p.127-142 sq; *id.*, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.
- 2 Voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p.9-29, en ligne: <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>, et plus généralement: Stefano Tomassini, « *Commedia dell'Arte di Dance* », dans Christopher Balme, Piermario Vescovo et Daniele Vianello (dir.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, p.186-194; *id.*, « Sulla presenza della Commedia dell'Arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo) », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 10, 2015, p.27-48, en ligne: <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/10/04.pdf>, et Corrado Pani, « *Tra Commedia dell'Arte e danza: le fiere* », dans Renzo Guardenti (dir.), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005, p.175-198.
- 3 Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op.cit.* Voir ce même ouvrage pour la composition de la troupe entre 1716 et 1762.

Virginia Balletti, épouse du *capocomico*, est chargée des aspects chorégraphiques<sup>4</sup>. Elle peut compter sur l'Arlequin Tommaso Antonio Vicentini, acrobate et danseur, et sur sa propre cousine, Giovanna Rosa Benozzi, Silvia – ces derniers étant représentés en train de danser dans la gravure de Cars, d'après Lancret, pour le frontispice du *Je ne sais quoi* de Louis de Boissy en 1731.

Tous les nouveaux comédiens recrutés par la suite seront aussi danseurs (François Riccoboni, les fils et petits-fils de Vicentini, ceux des Sticotti, les Veronese à la fin des années 1730, et encore Antoine-Étienne Balletti, Jean-Baptiste-François Dehesse, Carlo Bertinazzi, Mme Favart), mais des danseurs *purs* seront également embauchés, comme Catherine Roland et certains fils de musiciens de la troupe<sup>5</sup>.

Au cours des années 1720, on assiste néanmoins à une sorte de spécialisation. Le rôle de créateur des divertissements et des ballets commence à être attribué à des personnes dont c'est l'occupation exclusive et qui ne sont pas des acteurs de la troupe : Louis Voisin, à partir de 1718, puis, surtout, François Robert Marcel, du moins jusqu'en 1736<sup>6</sup>.

Ce développement s'intègre, par ailleurs, dans la géographie théâtrale institutionnelle de Paris. L'Académie royale de musique reste le lieu naturellement destiné à l'exploitation des arts musicaux : elle est détentrice des dispositifs et des lettres patentes qui limitent fortement l'usage de musiciens et de danseurs à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne ; toutefois, les comédiens de la rive gauche et de la rue Mauconseil n'hésitent pas à contourner les règles avec des efforts financiers qui peuvent être exorbitants<sup>7</sup>. Les danseurs sont parfois payés beaucoup plus que les comédiens, même si c'est en termes de frais extraordinaires. À partir des années 1720 déjà, sous la direction de Luigi Riccoboni, les divertissements créés à l'Hôtel de Bourgogne atteignent une dimension comparable à ceux de l'Opéra, comme en a témoigné le spectacle scientifiquement informé *Une soirée à la Comédie-Italienne de Paris* représenté à la Galerie dorée de la

4 Voir l'article 4 du règlement du prince Antonio Farnese, rédigé avant le départ de la troupe d'Italie, où Riccoboni renonce à « une somme sûre pour la danse de sa femme » ; cité dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, p. 232, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=42918;4>.

5 Voir ci-après.

6 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 42 sq.

7 Voir Jacqueline Razgonnikoff, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 131-156. Voir aussi Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse : chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 142-191, ici p. 142-150, et l'article de Bertrand Porot dans ce volume, p. 237.



Banque de France le 16 décembre 2016, dans le cadre du colloque sur le tricentenaire de la Comédie-Italienne de Paris<sup>8</sup>.

Au cours des années 1730, 1740 et 1750, l'espace de Terpsichore ne cesse de grandir, tant au niveau des effectifs de la troupe que sur le plan esthétique et spectaculaire. Au milieu du siècle, François-Antoine Chevrier souligne la place occupée par le ballet dans le répertoire et dans les bénéfices de la Comédie-Italienne :

Le divertissement de la danse est presque devenu le seul fond de ce spectacle ; tout a été changé en ballets et on a compté jusqu'à trente danseurs sur un théâtre où il n'y a que douze acteurs, ou du moins douze personnes destinées à jouer la comédie [...]. Les auteurs, ou du moins la plupart d'entre eux, se sont prêtés au goût dominant, ils ont fait des pièces dont le succès était douteux pour amener des ballets dont la réussite était certaine ; flattés d'un succès momentané, ils ont dégradé la comédie (moi le premier) en substituant le bel esprit à l'intrigue, les détails aux situations et les danses au dénouement<sup>9</sup>.

Les ballets deviennent même les dénouements des comédies. Aux propos de Chevrier font écho ceux du marquis d'Argenson sur *Les Fées rivales*, pièce italienne en quatre actes de Carlo Antonio Veronese représentée en 1748 :

Les comédiens y ont fait beaucoup de dépense pour la beauté du spectacle, décorations, machines, habits, et surtout ballets. Cette troupe est régie par les Srs des Hesses [en réalité il n'y avait que Jean-Baptiste-François Dehesse], l'un d'eux grand compositeur de ballets et fort protégé aujourd'hui à la cour, de sorte que les nouvelles pièces ne sont destinées aujourd'hui qu'à des ballets<sup>10</sup>.

Les témoignages sont enfin corroborés par les chroniques de l'époque et par les registres de la Comédie-Italienne<sup>11</sup> entre 1750 et 1762. Selon le *Calendrier historique des théâtres*

8 Le spectacle a été conçu par Emanuele De Luca, Hubert Hazebroucq et Barbara Nestola en partenariat avec le Centre de musique baroque de Versailles, la Banque de France, Enrico Bonavera (Piccolo Teatro de Milan), la compagnie de danse Les Corps Éloquents dirigée par Hubert Hazebroucq, et l'orchestre Le Concert de la Loge, dirigé par Julien Chauvin : <https://www.youtube.com/watch?v=6Hyrzsp9Gyc> ; <https://archive.org/details/ProgrammeConcert16dec2016Comedieltalienne> ; <http://etudesitaliennes.hypotheses.org/5744>.

9 François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre*, Paris, Debure, 1755, p. 45-46.

10 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre (ms. 3448-3455 de l'Arsenal)*, éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966, p. 678.

11 Ces registres des comptes sont conservés à la bibliothèque de l'Opéra de Paris et peuvent être consultés sur la plate-forme informatique RECITAL : <http://recital.univ-nantes.fr/#/>.

de Paris de 1751, cité par Nathalie Lecomte<sup>12</sup>, en 1750 la proportion entre acteurs et danseurs est de vingt-trois pour dix-huit (sans compter que quelques acteurs savent aussi danser) et le nombre de danseurs ne cesse d'augmenter au cours des années 1750 et 1760 à l'intérieur de ce que l'on peut désormais appeler le corps de ballet de la Comédie-Italienne. Le *Mercur de France* de juillet 1751, au sujet du divertissement pantomime *Les Meuniers* de Dehesse, parle d'une huitième entrée qui commence par un pas de deux et se termine avec un ballet général de vingt-deux danseurs<sup>13</sup>.

Les états de la troupe en 1761 et 1762 selon les registres de la Comédie-Italienne nous permettent de visualiser la place de la danse et de vérifier que le nombre de danseurs est plus ou moins équivalent à celui des acteurs et chanteurs :

Tableau 1. Effectifs de la troupe de la Comédie-Italienne au 1<sup>er</sup> avril 1761 (registre TH oc-43)<sup>14</sup>

État des effectifs		Musicalisation	
Acteurs et actrices sociétaires (dont également chanteurs)	17	23	23 comédiens
Acteurs et actrices à appointements (dont également chanteurs)	6		
Danseurs et danseuses (dont huit surnuméraires)	23 + 8 = 31	31	51 danseurs et musiciens
Musiciens de l'orchestre	20	20	
Machinistes et ouvriers (dont un balayeur et trois domestiques) + servants	13		
Receveurs, receveuses et ouvreuses des loges	14		
Personnes attachées non acteurs	9		
<b>110 employés au total</b>			

Ce qui émerge aussi est le poids de la composante musicale de la Comédie-Italienne au tournant des années 1760, dans le sens d'une *musicalisation* du répertoire, de plus en plus accentuée à partir des années 1750<sup>15</sup>. Ce processus est lié à l'embauche d'Egidio Romualdo Duni et de Charles-Simon Favart, aux stratégies entrepreneuriales de

12 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 149. Lecomte précise également l'état des danseurs pour les années 1753 et 1758, ainsi que leurs noms.

13 *Mercur de France*, juillet 1751, p. 191.

14 Le dépouillement général de ces registres est en cours et mené par le projet ANR CIRESEFI (Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime), dirigé par Françoise Rubellin : <http://cethefi.org/ciresfi/doku.php>. Les références aux registres sont données dans le texte avec la cote TH oc entre parenthèses.

15 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018 ; *id.*, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006.

Tableau 2. Effectifs de la troupe de la Comédie-Italienne au 1<sup>er</sup> avril 1762 (registre TH OC-44)

État des effectifs	Musicalisation		
Acteurs et actrices sociétaires (dont également chanteurs)	21	26	26 comédiens
Acteurs et actrices à appointements (dont également chanteurs)	5		
Danseurs et danseuses	21	21	43 danseurs et musiciens
Musiciens de l'orchestre	22	22	
Machinistes et ouvriers (dont un balayeur et trois domestiques) + servants	14		
Receveurs, receveuses et ouvreuses des loges	15		
Personnes attachées non acteurs	10		
<b>108 employés au total</b>			

celui-ci avec Jean-Baptiste-François Dehesse, à l'appel de Carlo Goldoni en 1762 et au projet d'assainissement des comptes de la compagnie mené par le nouvel intendant des Menus-Plaisirs, Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté.

257

## DES DIVERTISSEMENTS AUX BALLETS-PANTOMIMES

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Comédie-Italienne de Paris joue un rôle fondamental dans l'élaboration esthétique et poétique de la danse, qui tend vers son autonomie artistique<sup>16</sup>. C'est dans ce théâtre, aussi bien qu'aux foires, que la danse trouve un terrain d'expérimentations propice, tandis que l'Académie royale reste le temple de la belle danse, de la danse noble, protégée par un privilège qui se révèle toutefois une forte contrainte.

<sup>16</sup> Sur la danse et sur son évolution au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, voir également Laura Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012 ; Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma/Bari, Laterza, 2019 ; *ead.*, « Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 9, avril 2011, en ligne (en anglais) : <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html> ; Artur Michel, « The ballet d'action before Noverre », *Dance Index*, vol. 6, n° 3, 1947, p.50-71 ; Marina Nordera, « Scène théâtrale, scène mythologique, scène de genre : culture visuelle et jeux de miroirs dans la mise en représentation de la danse entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Martine Jullian (dir.), *Figures libres, figures imposées de la danse*, cat. exp. : Saint-Antoine-l'Abbaye, Musée départemental, 13 juin-19 septembre 2010, Grenoble, Conseil général de l'Isère, 2010, p.52-69 ; *ead.*, « La réduction de la danse en art (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans Pascal Dubourg-Glatigny et Hélène Verin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 269-291.

En se détachant de la comédie dont elle est souvent l'ornement, la danse à la Comédie-Italienne cherche sa voie à travers la forme de la danse pure (la belle danse) et surtout de la danse expressive (la danse pantomime). Elle en vient à s'émanciper complètement au sens dramatique dans le ballet-pantomime, précurseur du ballet d'action, apte à représenter une histoire sans l'apport de la parole. Le processus est celui de la théâtralisation de la composition chorégraphique, pour adapter la comédie, et surtout la tragédie, au langage du mouvement, selon le dénominateur commun d'un art soumis au principe de l'imitation de la (belle) nature. Pour ce faire, il faut intégrer à la danse, en termes de mouvements mesurés, un récit qui transforme le mouvement codifié en acte et donc en action. Cette transformation est possible par le biais du geste qui, en s'associant aux mouvements purs, peut exprimer des actions, des sentiments (dans les différentes acceptions d'*affection*, de *mouvements de l'âme*, de *passions*, mais aussi de *jugement*, de *sensation*, d'*opinion*, de *compréhension* et de *sensibilité*<sup>17</sup>). La pantomime – qui est le pain quotidien des Comédiens-Italiens – intervient de façon privilégiée dans ce processus – cette pantomime que Diderot commente dans plusieurs de ses écrits théoriques (*Discours sur la poésie dramatique*) et dans ses *Entretiens* (1757) au sujet de la danse comme art imitatif et expressif. L'enjeu est, de plus en plus, d'intégrer d'une manière cohérente la danse et les ballets dans les opéras avec une expressivité majeure qui contrebalance la pure virtuosité des danseurs. Cette exigence a déjà été énoncée par Toussaint Rémond de Saint-Mard dans ses *Réflexions sur l'opéra* (1741<sup>18</sup>) et par Louis de Cahusac dans sa *Danse ancienne et moderne* (1754<sup>19</sup>) et, malgré les tentatives de Marie Sallé, elle n'aboutit – outre les résultats des Italiens – qu'avec l'œuvre pratique et théorique de Jean Georges Noverre.

L'année 1734 est une année significative dans ce parcours. Marie Sallé, danseuse acclamée de l'Opéra, qui a fait faire à la danse ses premiers pas vers une autonomie expressive et vers le ballet-pantomime, ne peut faire ses débuts à la Comédie-Italienne à cause du refus de M. de Maurepas, sur l'insistance de l'Académie royale de musique<sup>20</sup>. Elle se transfère alors à Londres où elle entreprend sa réforme du costume de danse.

- 
- 17 Voir à ce propos Émile Littré, s.v. « Sentiment », dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, t. IV, 1874, p. 1897-1898.
- 18 Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Neaulme, 1741 : voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 137-138.
- 19 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La Haye, J. Neaulme, 1754, t. III, p. 125-126], éd. Jean-Noël Laurenti, Nathalie Lecomte et Laura Naudeix, Paris, Desjonquères/CND, 2004, p. 225-226.
- 20 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 56-57 sq; Émile Dacier, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756) d'après des documents inédits*, Paris, Plon/Nourrit, 1909.

Nièce de l'Arlequin forain Francisque Molin<sup>21</sup>, elle a débuté à l'Opéra-Comique en 1718 dans *Le Prince de Charizme* de Lesage et représente un lien direct, dans l'évolution du ballet, entre les foires, l'Hôtel de Bourgogne et l'Opéra.

En 1734, François Riccoboni danse (et probablement dessine lui-même) le premier ballet-pantomime de la Comédie-Italienne : *Pygmalion* (28 juin), sur une musique de Jean-Joseph Mouret, compositeur attiré de l'Hôtel de Bourgogne depuis 1718. Riccoboni se produit avec Catherine Roland, arrivée d'Italie avec son père, mais je suis persuadé qu'il avait envisagé d'interpréter *Pygmalion* avec Marie Sallé pour les débuts de celle-ci chez les Italiens<sup>22</sup>. Le jeune Lélío se consacre par la suite à gérer les divertissements et il devient le premier compositeur de ballets-pantomimes de la Comédie-Italienne, jusqu'en 1747. Dans les cinq ballets-pantomimes de sa composition<sup>23</sup>, les sujets mythologiques l'emportent, mais il y a aussi des éléments allégoriques, comme dans *Les Muses rivales*, dansé le 17 septembre 1739 après la comédie *Les Talents à la mode* de Louis de Boissy. Ce ballet a la particularité de correspondre au dénouement de la comédie à laquelle il est rattaché, ce qui anticipe une tendance propre à Jean-Baptiste-François Dehesse (du moins pour son ballet *La Parenté d'Arlequin* et pour *Les Bûcherons*<sup>24</sup>) et décline d'une autre manière l'exigence du lien entre ballets et opéras, exprimée par Diderot et par les autres théoriciens français. François Riccoboni prend sa retraite en 1749, mais sa compétence et son autorité en termes de danse se retrouvent dans les pages de son traité *L'Art du théâtre*<sup>25</sup>.

Le plus important continuateur des expérimentations envisagées par Sallé et développées par François Riccoboni à la Comédie-Italienne est certainement Dehesse, qui débute en 1734. Auteur de pas moins de quatre-vingt-neuf chorégraphies entre 1738 et 1762<sup>26</sup>, il s'est montré apte à poursuivre, à l'Hôtel de Bourgogne, le chemin ouvert par le ballet-pantomime et ce bien avant Noverre, lequel, avec son activité artistique et

21 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 207-209.

22 On parlait à l'époque, d'ailleurs, d'un mariage entre l'acteur-danseur et la danseuse : voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 56.

23 *Les Filets de Vulcain* (5 mai 1738), *Orphée* (12 décembre 1738), *Les Muses rivales* (17 septembre 1739), *Les Rendez-vous nocturnes* (28 mai 1740) et *Les Gondoliers vénitiens* (11 mars 1747) : voir *ibid.*, p. 215-220.

24 Voir à ce propos l'article de Paola Martinuzzi dans ce volume, p. 77.

25 Voir Emanuele De Luca, « *Una vita nell'Art du théâtre* », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 67-96, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

26 Pour le détail, non exhaustif, voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*

surtout théorique, éclipsera le rôle de Dehesse comme de beaucoup d'autres danseurs de la même époque. Dehesse n'a jamais mis par écrit ses réflexions théoriques sur la danse et sur ses productions, pas plus que François Riccoboni avant lui, mais il est un vrai protagoniste de la scène italo-française et européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Non seulement il sait s'imposer comme acteur et comme danseur et maître de ballet, non seulement il participe aux profonds changements administratifs et artistiques de la Comédie-Italienne, mais aussi, et peut-être surtout, il arrive à consolider et à développer le genre pantomime à l'Hôtel de Bourgogne, dans le contexte de la plus importante révolution esthétique du siècle.

## JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS DEHESSÉ À LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS

260

Jean-Baptiste-François Dehesse débute à la Comédie-Italienne le 2 décembre 1734 dans *Le Petit-maître amoureux* de Jean-Antoine Romagnesi<sup>27</sup>. Il est accepté comme acteur pour les rôles de valet, Suisse et ivrogne et dans ces rôles il arrive à obtenir des succès remarquables. Né en 1705 à La Haye en Hollande, il se forme comme acteur et comme danseur aux Pays-Bas et dans le Nord de la France. À Valenciennes, en particulier, il est sollicité à plusieurs reprises par les comédiens de la ville et s'impose également comme le maître à danser des jeunes filles de la bonne société locale. Parmi celles-ci, Marie-Madeleine Hamon devient son épouse et partage ses déplacements jusqu'en 1742, date à laquelle Dehesse, épris de Caterina Antonietta Vicentini, l'abandonne sous le prétexte que leur mariage est nul puisque non célébré selon l'usage hollandais. Caterina, fille de l'Arlequin de la Comédie-Italienne Tommaso Antonio Vicentini et de Margherita Rusca (Violette), est née à Venise en 1711 et a été accueillie à

27 Sur Jean-Baptiste-François Dehesse, sur les quelques éléments de sa biographie et sur son activité à la Comédie-Italienne, voir Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1872, p. 482; Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. 153-180; Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters: Jean-Baptiste Dehesse and Franz Hilverding: "La Guinguette" and "Le Turc généreux" screen by G. de St. Aubin and Canaletto », *Gazette des beaux-arts*, mai 1945, p. 271-286; Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit.; Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit. Sur l'activité du maître de ballet au théâtre des Petits Cabinets et au château de Bellevue, voir Émile Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1867; Adolphe Jullien, *La Comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des Petits Cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 139-247.

la Comédie-Italienne en 1726 pour jouer les amoureuses et les soubrettes dans les pièces françaises<sup>28</sup>. Aux talents d'actrice, elle joint ceux de chanteuse et surtout de danseuse. Les nouveaux mariés jouissent bientôt d'une part entière à la Comédie-Italienne, jusqu'à leur retraite, en 1769 pour Dehesse, en 1760 pour son épouse.

En 1737 Dehesse signe ses premières productions chorégraphiques avec un divertissement-pantomime dansé à la suite de la pièce critique *L'Amour censeur des théâtres* (2 avril) de Jean-Antoine Romagnesi et Thomas L'Affichard<sup>29</sup>. Dans cette première période, il collabore souvent avec François Riccoboni, comme dans le divertissement de *La Joie imprévue* de Marivaux (7 juillet 1738) ou dans celui des *Caprices du cœur et de l'esprit* de Louis-François Delisle de La Drevetière (25 juin 1739<sup>30</sup>). À cette occasion, le *Mercur de France* rapporte l'entrée, vivement saluée, de deux sabotiers et de deux sabotières, dansée par Vincent-Jean Vicentini et ses sœurs, « les deux Dlls Thomassin<sup>31</sup> ». Nombreux sont aussi les divertissements qu'il prépare seul pendant les années 1740 et, qu'il s'agisse d'œuvres en collaboration avec François Riccoboni ou d'œuvres autonomes, la musique est presque toujours composée par Adolphe-Benoît Blaise, basson de la Comédie-Italienne et nouveau compositeur attiré du théâtre après le départ de Mouret en 1737.

À partir de la fin des années 1740, l'activité choreutique de Dehesse semble s'imposer à l'attention du public et prendre le pas sur son activité d'acteur. En 1749, François Riccoboni abandonne la Comédie-Italienne et Dehesse demeure le maître de ballet incontesté de l'Hôtel de Bourgogne. Il poursuit la création de divertissements, mais augmente aussi la composition de ballets-pantomimes. Tandis que les créations de Riccoboni abordent, pour la plupart, des sujets liés à l'Antiquité classique, Dehesse se consacre plutôt à des sujets tantôt pastoraux et champêtres, tantôt exotiques ou plus simplement comiques, à la recherche d'un renouvellement de l'art de la danse, fondé sur les principes de la vraisemblance et de l'imitation de la nature. Ainsi, seuls *Ariane*

28 L'ordre de réception de Caterina, signé par le duc d'Aumont, est daté du 25 août 1726: AN, O<sup>1</sup> 848 40. Un ordre de début date du 27 décembre de la même année: AN, O<sup>1</sup> 848 41. Un ordre de paiement de part est daté du 19 mars 1727: AN, O<sup>1</sup> 848 42.

29 Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 245.

30 Mais aussi pour le divertissement d'*Amadis*, 19 décembre 1740, et celui des *Deux Baziles ou le Roman* de Merville et Procope-Couteaux, le 22 mai 1743, magnifié ainsi par le *Mercur de France* (mai 1743, p. 1017): « Cette pièce, dont on parlera plus au long, est terminée par un des plus ingénieux divertissements qui aient été donnés au Théâtre italien, exécuté au mieux et généralement applaudi; les sieurs Riccoboni et Deshayes, ont composé les pas du ballet, et le sieur Blaise, basson et pensionnaire des Comédiens-Italiens, a composé les airs dansants et chantants du divertissement. »

31 *Mercur de France*, juillet 1729, p. 2236.



*abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus*, un ballet-pantomime *sérieux* dansé avec succès le 25 février 1747, et *Acis et Galatée* (22 décembre 1753) présentent un argument mythologique. Dans cette décennie 1750, qui correspond à l'apogée de l'activité du maître, les sujets pastoraux et villageois l'emportent, parallèlement à la production d'opéras-comiques villageois de Charles-Simon Favart et conformément au nouveau goût de la seconde moitié du siècle<sup>32</sup>.

Le succès de Dehesse est confirmé par son recrutement en 1747 comme maître de ballet au théâtre des Petits Cabinets, que Madame de Pompadour, favorite du roi et passionnée par l'art dramatique et les divertissements, a fait aménager à Versailles. Il faut remarquer que la marquise, excellente danseuse, n'a pas choisi un danseur de l'Opéra, mais le maître de ballet de la Comédie-Italienne, reconnaissant ainsi ses grandes qualités et consacrant son succès et sa renommée. À Versailles, Dehesse règle les chorégraphies pour la marquise et réalise des spectacles pour le roi. Le *Recueil des comédies et ballets, représentés sur le théâtre des petits appartements pendant l'hiver de 1747 à 1748, (1748-1749, 1749-1750)*<sup>33</sup> rend compte de cette activité, qui se poursuit au château de Bellevue durant trois saisons encore, jusqu'en mars 1753.

Dans ce même cadre, Dehesse développe une activité pédagogique intense, non seulement pour diriger la troupe d'amateurs de la belle société, mais aussi en formant un nombre important de jeunes *petits-danseurs* (une vingtaine environ), âgés d'entre 9 et 12 ans, employés ensuite comme figurants ou comme protagonistes à l'Opéra ou dans ses divertissements et ses ballets-pantomimes pour les Italiens. Certains sont les enfants de membres de la Comédie-Italienne, tels Rosalie Astraudi et Catherine-Antoinette Foulquier (dite Catinon), filles de musiciens du théâtre, ou Guillaume Vicentini, Caterina Antonietta Vicentini et Giacomina « Camilla » Veronese, enfants d'acteurs venus d'Italie. Giacomina « Camilla » Veronese, en particulier, deviendra l'une des plus importantes actrices et danseuses du théâtre. Une gravure du Danois Horéolloy, d'après un dessin de Martin Marvie, la représente en train de danser avec un certain Dubois<sup>34</sup>, dans la dernière entrée du ballet-pantomime *Les Enfants vengeurs*, joué à Fontainebleau en novembre 1746<sup>35</sup>. Ce ballet de Pierre Sodi a déjà accompagné, avec

32 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 221-233.

33 [Versailles], Imprimé par exprès commandement de Sa Majesté, 1747-1750, 3 vol.; les tomes II et III ont pour titre : *Divertissements du théâtre des petits appartements*.

34 *Ballet du prince de Salerne*, gravure d'Horéolloy d'après Martin Marvie, 1746, Oxford, Ashmolean Museum, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409108h/f1.item.zoom>. Voir Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abgerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 85.

35 Voir *Mercur de France*, janvier 1747, p. 140 et Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », *art. cit.*, p. 277.



une contredanse finale de Dehesse, le nouveau canevas de Carlo Veronese *Le Prince de Salerne* (24 septembre 1746). Le 22 février 1749, dans une reprise, Guillaume Vicentini, âgé de 5 ans, petit-fils du grand Thomassin et neveu de Dehesse lui-même, fait ses débuts en dansant avec Catinon Foulquier<sup>36</sup>. Nous les retrouvons aussi au château de Bellevue entre 1751 et 1753. En somme, Dehesse arrive à construire une passerelle entre la cour, le château de Bellevue, la Comédie-Italienne et l'Opéra, entre les théâtres d'amateurs et les théâtres institutionnels et professionnels, ce qui est aussi la preuve d'une intense activité pédagogique qui préfigure la transmission des savoirs pratiques<sup>37</sup>.

Si l'on considère la place des ballets dans le répertoire du théâtre, aussi bien que les liens de Dehesse avec Versailles et Paris, on comprend mieux la phrase du marquis d'Argenson selon laquelle Dehesse est un « grand compositeur de ballets et fort protégé aujourd'hui à la cour, de sorte que les nouvelles pièces ne sont destinées aujourd'hui qu'à des ballets<sup>38</sup> ». Cette ampleur prise par les danses et la musique à l'Hôtel de Bourgogne, malgré le privilège de l'Opéra et les amendes continues, serait la raison de l'interdiction de chanter, de danser et de représenter des parodies qu'en 1745, les gentilshommes de la Chambre imposent aux Italiens, faisant suite aux plaintes de l'Académie royale de musique. En réalité, ce n'est que le genre de la parodie qui tend à disparaître à l'Hôtel de Bourgogne de 1745 jusqu'en 1751, tandis que le ballet et la musique, paradoxalement, continuent à proliférer. La Comédie-Italienne peut en effet compter sur les protections de Dehesse à la cour.

Dehesse est ainsi un important protagoniste du processus de *musicalisation* évoqué. De plus, en 1758, moyennant 14 000 livres, il s'associe – avec Jean-Pierre Moët, Jean-Benoist Coste de Champeron<sup>39</sup> et Charles-Simon Favart – à Julien Corbi, homme de lettres et entrepreneur des théâtres, auquel Jean Monnet a cédé la direction de l'Opéra-Comique. Le 4 janvier 1758 en effet, François Rebel et François Francœur, surintendants de la musique de la Chambre du roi et directeurs de l'Opéra, approuvent, par acte passé auprès du notaire René Baron, la cession de Monnet à Corbi et font à celui-ci un nouveau bail qui garantit le même privilège d'exploitation de l'Opéra-

36 Voir Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VI, p. 85-86. Guillaume était fils de Vincent Vicentini, lui-même fils du célèbre Arlequin (p. 182).

37 Voir les débuts d'Hippolyte Clairon à la Comédie-Italienne de Paris en 1736 : elle eut des leçons « d'écriture, de danse, de musique et de langue italienne » (Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 93).

38 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. cit., p. 678.

39 Le premier est le fils d'un grand libraire parisien, le second, un conseiller de la troisième chambre des Enquêtes du Parlement de Paris.

Comique pendant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1761 pour six années supplémentaires. Le 21 février 1762, auprès du même notaire Baron, Corbi cède ce droit à la Comédie-Italienne<sup>40</sup>. Dans cette affaire, le rôle de Dehesse se révèle ainsi beaucoup plus important que celui d'un simple acteur-danseur et maître de ballet. Dans un véritable esprit d'entrepreneur, il tisse avec Favart et les autres associés la trame qui conduira la troupe des Comédiens-Italiens du roi au rachat du bail et du privilège.

Ce rôle de premier plan de Dehesse à la Comédie-Italienne est enfin confirmé par le fait que, malgré sa retraite obtenue par ordre du duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, le 15 mars 1769<sup>41</sup>, avec une pension annuelle de 1 500 livres, il est chargé « dès la rentrée prochaine du théâtre, de la conduite des ballets en chef, des décorations et machines, des habillements des danseurs et danseuses, de leur engagement, ainsi que de ceux des différents gagistes », aussi bien que

[...] de l'inspection sur les postes, et ouvreuses de loges, de suivre la location des petites loges, le tout conjointement avec le comité. De venir prendre nos ordres dans les différents cas de service, et enfin de continuer à assister aux différentes assemblées pour y rendre compte des différentes opérations et y jouir en conséquence des droits de présence et lui avons accordé cinq mille livres de gages qui lui seront payés par le caissier de la Comédie indépendamment de la pension qui lui est acquise<sup>42</sup>.

C'est seulement le 1<sup>er</sup> avril 1779 qu'il abandonne toutes ces charges, prenant ainsi définitivement sa retraite, cinquante-deux jours avant sa mort à l'âge de 74 ans.

## LES BALLETS DE DEHESSÉ À LA COMÉDIE-ITALIENNE

Dans la production de Dehesse pour la Comédie-Italienne, on peut dénombrer pas moins de quatre-vingt-neuf compositions. Il est impossible de synthétiser et d'analyser ici toute cette production et tous les enjeux poétiques et esthétiques de celle-ci ; je me limiterai donc à donner quelques éléments, en vue d'une analyse plus approfondie à venir.

Ce corpus peut être divisé en divertissements – conçus pour terminer une pièce ou pour se décliner en forme d'intermèdes choreutiques (comme pour *Les Fées rivales* de

40 Voir Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 285-289.

41 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 156, d'après les registres de l'Opéra-Comique.

42 *Ibid.*

Veronese, par exemple, ou *Les Amants inquiets* de Favart) – et en pièces autonomes, selon la forme du ballet-pantomime qui entremêle danse et pantomime, avec parfois des vaudevilles.

Nous disposons de peu de sources. Pour les divertissements, le nom de Dehesse est souvent à peine mentionné par les chroniqueurs de l'époque. En ce qui concerne les ballets-pantomimes, si l'on s'en tient à la liste fixée par Nathalie Lecomte<sup>43</sup>, seuls sept arguments ont fait l'objet d'une publication : *Le Pédant* (16 décembre 1750), *L'Opérateur chinois* (11 janvier 1749), *Les Quatre Âges en récréation* (4 mai 1750), *Les Bûcherons ou le Médecin de village* (17 juin 1750), *Les Vendanges troublées* (26 février 1751), *Les Meuniers* (22 juin 1751) et *Les Noces chinoises* (18 mars 1756), auxquels il faut ajouter les résumés de six autres ballets-pantomimes : *Les Vendangeurs* (22 février 1749), *Les Savoyards* (30 août 1749), *Les Amusements champêtres* (27 novembre 1749), *Le Mai* (18 juin 1751), *La Mascarade* (25 février 1754) et *Le Bal* (12 février 1755). Ces arguments et résumés témoignent globalement d'une même structure : ouverture, « scène d'exposition sans danse qui plonge le spectateur dans l'ambiance générale de l'œuvre<sup>44</sup> » ; sujet, « une succession de scènes ou entrées, mêlant pantomime et danse, s'enchaînent et développent une intrigue plus ou moins lâche<sup>45</sup> » ; final, « la dernière scène regroupe tous les personnages du ballet pour une contredanse générale<sup>46</sup> ».

Malgré le manque de sources et en s'appuyant uniquement sur les titres, on peut distinguer deux sous-catégories de ballets-pantomimes. Dans la première, la dimension symbolique, pittoresque, *couleur locale* ou exotique l'emporte sur le développement de l'intrigue. C'est le cas de divertissements qui font référence à la culture flamande ou à différentes nations comme *Les Tirolais* (19 janvier 1755) et *Les Matelots hollandais* (6 janvier 1756), mais aussi de ballets construits sur les thématiques de la pêche, des vendanges, de la chasse ou de la moisson : *Les Pêcheurs* (27 novembre 1749), *Les Amusements champêtres*, *Les Vendanges troublées* (26 février 1751), *Les Meuniers*. Sous un motif dominant, Dehesse développe un style de danse que les critiques de l'époque qualifient de *pittoresque*, comme le souligne Artur Michel : « *That each of De Hesse's ballets had its individual "picturesque" character, that is, a specific character of movement which was shared by all the dancers on the stage, so that their movements seemed to be part of a unified balanced, living painting with finely graduated tones*<sup>47</sup>. » Chaque danseur représente donc une tonalité d'un même caractère, d'un mouvement

43 *Ibid.*, p. 156-157.

44 *Ibid.*, p. 161.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 274.

qui participe au sens global et univoque du ballet et de son sujet pour la réalisation d'un vrai tableau. *Les Meuniers* sont un cas exemplaire : suivant le programme publié par le *Mercur de France*, la scène montre un moulin à vent sur la droite et un moulin à eau sur la gauche, devant lesquels les meuniers dansent huit entrées. La neuvième termine la pièce dans une contredanse où l'« on a tâché de rendre [...] les figures que produit la roue du moulin à eau, et celles des ailes du moulin à vent<sup>48</sup> », grâce à une multiplication des figurants (vingt-deux) mobilisés à la fin de l'entrée précédente<sup>49</sup>. La cohérence plastique de la composition et des mouvements devait être frappante et éloquente, et les chroniqueurs de l'époque définissent à juste titre Dehesse comme le Téniers et le Watteau de la danse. Louis de Cahusac écrit ainsi : « Voyez que de jolis Téniers naissent chaque jour sous la main légère de Dehesse<sup>50</sup>. »

266

La deuxième sous-catégorie est constituée par les ballets qui racontent d'une manière plus articulée une histoire, une intrigue, se détachant ainsi de l'esprit du simple divertissement et se rapprochant davantage de la comédie, comme *La Parenté* (26 octobre 1744), *Le Pédant* ou *L'Amour piqué par une abeille* (2 août 1753), ou d'un genre plus sérieux : *Ariane abandonnée*<sup>51</sup>, voire même de la tragédie : *Acis et Galatée*.

Dans ce deuxième sous-groupe, le système de références est d'ordre plus proprement poétique, lié aux genres théâtraux ; Dehesse arrive à transposer dans le langage de la danse-pantomime des sujets de comédie et une vraie tragédie, atteignant peut-être le sommet de son art avec *Le Pédant*<sup>52</sup> et *Acis et Galatée*. Le premier ballet est divisé en treize scènes et représente une action archétypique dans la comédie, celle du pédant entiché de jeunes paysannes et victime des actions maladroites et bouffonnes du rustre Pierrot. Les élèves du maître pédant et les paysannes forment des couples d'amoureux,

48 *Mercur de France*, juillet 1751, p. 191.

49 Le premier pas de deux fut dansé par « M. Vicentini et Mlle Catinon. Second. M. Lepy et Mlle Durand. Troisième. M. Bouchet et Mlle Camille. Quatrième. M. Larivière et Mlle Favard [sic]. Figurants. MM. Rousseau, Gougis, Berterin, Barois, Marcadet, Lepy, cadet, Marcadet. Figurantes. Mlles Dehesse, Astraudy aînée, Thérèse, Astraudy cadette, Desmartins, Raymond, Chevrier » (*ibid.*).

50 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, éd. cit., p. 232.

51 Thomas-Simon Gueulette définit *Ariane abandonnée* comme « ballet-pantomime sérieux » : Thomas-Simon Gueulette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Émile Gueulette, Paris, Droz, 1938, p. 142.

52 *Le Pédant* fut représenté pour la première fois à Versailles au théâtre des Petits Cabinets le 5 février 1748. L'argument fait référence au ballet dansé à Versailles, dont le programme fut imprimé par la volonté du roi et reproduit dans Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 641-649. Sur la soirée à la cour du 5 février 1748, voir Adolphe Jullien, *La Comédie à la cour*, op. cit., p. 174-179.

le tout dans une logique de multiplication qui permet les chorégraphies. Dehesse insère l'équivoque et l'échange de personnes et même des duos, complétés d'épisodes ridicules en forme de *lazzis* entre le pédant et Pierrot, qui rappellent les anciens *lazzis* de la comédie italienne entre le vieillard et le serviteur (*magnifico-zanni*). Dans d'autres pièces, les éléments comiques offrent une réinterprétation de la satire moliéresque contre les médecins : une scène des *Bûcherons ou le Médecin de village*, par exemple, montre des médecins et un chirurgien habillé en barbier se disputant sur la façon de soigner un blessé tombé d'un arbre :

Pressés par les femmes de donner un diagnostic, les médecins ne sont pas d'accord entre eux. Ils envoient chercher un chirurgien. Celui-ci arrive habillé en barbier. La consultation s'éternise, mais personne n'est du même avis : l'un ordonne une saignée, l'autre qu'on coupe un bras, le troisième qu'on ampute une jambe. Le ton monte. La femme du blessé s'oppose à toutes ces opérations. Le chirurgien, quant à lui, propose un traitement plus sympathique : il fait boire au blessé un verre du meilleur vin. Le bûcheron retrouve immédiatement toutes ses forces, et « fait par ses entrechats l'éloge du remède<sup>53</sup> ».

*Acis et Galatée*, malgré l'absence du programme du ballet, est de première importance, comme en témoigne le commentaire des frères Parfait :

C'est le ballet héroïque d'*Acis et Galatée* qu'on venait de reprendre à l'Opéra, réduit en ballet-pantomime, en un mot, c'est proprement une tragédie-pantomime, genre de spectacles qui indépendamment du mérite de l'ouvrage, ne pouvait manquer de faire fortune, par celui de l'invention, et par l'attrait de la nouveauté<sup>54</sup>.

Le « ballet héroïque » mentionné est la pastorale héroïque de Jean-Galbert de Campistron, musique de Lully, déjà parodiée – peu avant le ballet de Dehesse – par Favart à la Comédie-Italienne, dans *Tircis et Doristée* (4 septembre 1752). Si nous interprétons bien les mots des Parfait, l'œuvre de Dehesse consiste à traduire toute la tragédie pastorale en danse-pantomime, vraisemblablement sans aucun usage de la parole. Cette construction est une nouveauté, du moins à Paris. La naissance du ballet d'action repose en effet sur la transposition d'une tragédie en forme pantomimique et dansée : c'est ce processus que tente d'initier à cette époque, à la cour de Vienne, Franz Anton Hilverding (1710-1768). Ce dernier transpose en forme choreutique des œuvres

53 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 168.

54 Claude Parfait, François Parfait et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 343.

tels que *Britannicus* de Racine, *Idoménée* de Crébillon ou *Alzire* de Voltaire, et essaie de transférer sur la scène, au moyen de la danse, le contenu poétique et humain des grands œuvres du théâtre. Hilverding lui-même compose par la suite un ballet autour des *Amours d'Acis et Galatée*, comme le fera Noverre dans les années 1770. Dans cette expérimentation qui témoigne du dynamisme créatif de la Comédie-Italienne au milieu du siècle, Dehesse se positionne comme un vrai précurseur du ballet d'action, suivant la voie ouverte par l'*Orphée* de François Riccoboni. Sur le plan de la réalisation scénique, Dehesse, comme avant lui Riccoboni, arrive à combiner les pas et les mouvements de danse avec les gestes pantomimiques et à transformer les danseurs en de véritables acteurs, comme l'indique le *Mercur de France* au sujet de la représentation des *Meuniers* : « Dehesse joint au talent très rare d'imaginer des ballets piquants, celui de créer en quelque sorte des acteurs ; il vient à bout de faire exprimer les idées les plus comiques par des danseurs et des danseuses, qui n'ont la plupart que peu d'usage du théâtre, et qui lui devront leur talent<sup>55</sup>. »

268

## LA GUINGUETTE ET LES ENJEUX D'UNE ICONOGRAPHIE DE LA DANSE

À côté du système de références poétiques des ballets de Dehesse, il en existe un second qu'il convient d'évoquer pour mieux comprendre les enjeux de son travail et des expérimentations de la Comédie-Italienne. Il s'agit d'un système de références d'ordre iconographique, qui englobe le processus de création novateur de Dehesse dans une nouvelle esthétique du tableau. En effet, et surtout en ce qui concerne les ballets de la première sous-catégorie, le rapprochement avec la peinture dans les témoignages de l'époque, et plus généralement le rapprochement entre la danse et la peinture, n'est pas anodin et mérite d'être isolé et étudié.

La réflexion sur le spectacle et l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle empruntent leur vocabulaire à la peinture<sup>56</sup>, d'autant plus pour la danse qui est en pleine quête d'autonomie représentative et artistique. D'un point de vue théorique, Charles Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*<sup>57</sup>, intègre la danse dans le système des arts imitatifs. Sous l'égide d'un *ut pictura poesis* horatien pleinement revitalisé, il appuie cet acquis sur les analogies de la danse avec la poésie, après avoir rapproché celle-ci de la peinture, ainsi que de la musique et de l'art du geste. La danse et la peinture partagent

55 *Mercur de France*, juillet 1751, p.188-189. Voir aussi Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. 1, p. 237.

56 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998 et Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Collin, 2016.

57 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

la nécessité de représenter des actions et d'exprimer des sentiments à travers les figures du corps et leur disposition dans l'espace en forme de tableaux, qu'il s'agisse, pour la danse, de figurations mobiles – mais on parle aussi de succession de tableaux – ou, pour la peinture, de figurations immobiles. Sur le plateau de la Comédie-Italienne, cette idée semble avoir été transposée dans la pièce allégorique et d'actualité *Les Tableaux* de Charles-François Panard et Antonio Giovanni Sticotti (18 septembre 1747), qui reprend les principes élaborés par Batteux. Dans la scène 4, la peinture personnifiée dit ainsi : « [...] la musique, la danse / La poésie et l'éloquence / Doivent toutes savoir les règles du dessin, / Doivent toutes avoir la palette à la main, / Doivent toutes jamais ne s'appliquer qu'à peindre<sup>58</sup> ».

Il s'agit d'une pièce épisodique, selon un modèle assez commun à l'époque et à la Comédie-Italienne, où la Peinture reçoit différents personnages (l'un de ses élèves, la Miniature, le Génie de la musique, un Écolier de Terpsichore, Scapin peintre, la Poésie) afin de distribuer critiques ou louanges aux œuvres présentées au Salon de 1747 – événement qui est le motif et l'occasion de la pièce. Mais, prise au second degré, la notion de *tableau* employée dans le titre de Panard sert à désigner tout produit de tout art : le terme est utilisé par la Peinture pour qualifier la cantatille du Génie de la musique (scène 4 : « Vous m'offrez dans vos airs un tableau qui me flatte<sup>59</sup> »), autant que les vers prononcés par la Poésie (scène 7 : « Je vois dans ce tableau les traits du Militaire<sup>60</sup> »). Des formules comme « crayonnez-moi » (scène 7) ou « ce portrait est d'après nature », toujours adressées à la Poésie par la Peinture, relèvent de la même idée<sup>61</sup>. Le *tableau* devient ainsi le dénominateur commun de tous les arts, sous l'égide de l'unique principe qui les réunit, l'imitation de la nature ; ce phénomène révèle l'importance de l'image dans le processus esthétique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, autant dans la création que dans la perception et la réception de l'œuvre d'art. Le raisonnement implicite, en effet, est que toute œuvre provoque une image, une vision, chez le spectateur (la Peinture de la pièce comme spectateur privilégié) par le biais des perceptions visuelles (peinture et danse), sonores (poésie, musique et chant) et plus généralement sensorielles. L'imagination et la pensée sont alors investies par cette image, même lorsqu'elle est absente aux yeux. Ainsi, dans les *Tableaux*, le principe de

58 Charles-François Panard, *Les Tableaux*, Paris, Veuve de Lormel, 1747, p. 14.

59 *Ibid.*, p. 15.

60 *Ibid.*, p. 27.

61 Sur la nouvelle esthétique du tableau au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir l'incontournable Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit. Voir aussi, plus généralement, Silvia De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.



Batteux se marie à celui de l'image et du tableau : la Peinture est, en somme, à la fois protagoniste de la pièce et maîtresse de tous les beaux-arts.

Dans cette lignée théorique, le marquis d'Argenson s'exprime au sujet du ballet que Dehesse propose à la suite de cette même pièce de Panard :

L'exposition des tableaux au Salon du Louvre et dans la galerie adjacente, en 1747, a donné lieu à quantité de brochures et d'ouvrages, tant satiriques que louangeurs, mais surtout flatteurs ; [...] Des Hayes, l'acteur et le maître des ballets, a voulu principalement se signaler, il a fait ici le ballet le mieux dessiné et sentant le plus la peinture, les Albanes et les Watteaux qui ait paru sur le théâtre [...]. La pièce finit par un divertissement de danses et des chants que donne Terpsichore ; ce ballet très agréablement dessiné exprime une infidélité, une jalousie, un raccommodement, où les deux Coralline [Coraline et Camille Veronese] jouent mieux par leur agréable action que par leur parole qui n'est pas agréable dans le français. Le Sr Rochard [Raymond Rochard de Bouillac] chante aussi des airs fort agréables sur les tableaux, enfin tout fait tableau<sup>62</sup>.

Le ballet de Dehesse est « le mieux dessiné et sentant le plus la peinture » et, à Téniers et Watteau, d'Argenson associe « les Albanes » (Francesco Albani, dit l'Albane) dans l'Olympe des références iconographiques du maître de ballet, ou du moins de la réception de ses œuvres. Dans le cadre de cette nouvelle esthétique du tableau, la comparaison de la danse-pantomime avec la peinture, et celle des maîtres de ballets avec les peintres, n'a jamais été aussi pertinente que dans le cas de Dehesse, comme l'a souligné Artur Michel<sup>63</sup>. Mais quel lien Dehesse entretient-il véritablement avec les peintres cités par les sources, et avec David Téniers le Jeune (1610-1690) en particulier ?

Il est tout à fait vraisemblable que Dehesse, Hollandais d'origine, soit séduit par l'allégresse naturelle et la simplicité rurale qui émanent des œuvres des peintres flamands, et qu'il cherche à traduire en danse ces images montrant une nature embellie et idyllique, relevant du nouveau goût champêtre et arcadien et d'une tendance à fuir la réalité, typiques de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais déjà caractéristiques de Watteau. Intéressons-nous au cas du ballet *La Guinguette*, représenté le 8 août 1750<sup>64</sup>, qui reprend le sujet de la taverne, particulièrement répandu en Angleterre<sup>65</sup>,

62 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. cit., p. 715.

63 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit.

64 Le ballet fut repris les 24, 27, 28 et 29 août 1750, et plusieurs fois encore aux mois de septembre, novembre et décembre de la même année.

65 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 278.



mais fortement lié à l'iconographie de Téniers et des peintres nordiques<sup>66</sup>. Nous n'avons pas de livret ou de programme imprimé concernant *La Guinguette*, mais il existe une gravure réalisée par Pierre-François Basan (1723-1797), graveur établi rue Saint-Jacques à Paris<sup>67</sup>, dont un exemplaire est conservé au musée Carnavalet sous le numéro d'inventaire G.5135<sup>68</sup>. La gravure est réalisée d'après un dessin de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), peintre, dessinateur et graveur<sup>69</sup>, et est accompagnée de la légende suivante :

*La Guinguette*, divertissement-pantomime, du Théâtre italien, composé par le Sr. De Hesse. Dédié à Monseigneur le duc de La Vallière pair et Grand fauconnier de France, chevalier des ordres du roi, brigadier de ses armées, gouverneur et Grand sénéchal de la province de Bourbonnais, et capitaine des chasses de la capitainerie royale de la Varenne du Louvre, par son très humble et très obéissant serviteur Basan<sup>70</sup>.

La gravure n'est pas datée, mais le ballet fut dansé pour la première fois le 8 août 1750, donc l'image est certainement postérieure à cette date et antérieure à 1797, date de la mort du graveur. On peut en outre situer sa réalisation avant 1780, date de la mort de Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, le dédicataire. Émile Dacier, enfin, témoigne qu'une estampe de *La Guinguette* figure dans le premier tome du *Recueil de cent estampes de sujets agréables* de Pierre-François Basan<sup>71</sup>. Ce tome n'est pas daté, souligne Dacier, mais le second porte la date de 1762, qui pourrait ainsi être la date *ante quem*, ce qui nous rapproche de la date d'exécution du ballet.

Si nous nous attardons sur l'image, nous pouvons isoler trois noyaux signifiants ou motifs sémantiques ; le premier (noyau musical) correspond à la partie centrale,

66 Voir Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, cat. exp. : Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 5 novembre 2005-19 février 2006, Heidelberg, Kehrer, 2005, p. 142-149. Voir, par exemple, Pieter Brughel l'Ancien, maître de Téniers.

67 Sur l'importance des graveurs de la rue Saint-Jacques à Paris, déjà au xvii<sup>e</sup> siècle, voir Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

68 <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-guinguette#infos-principales>.

69 Sur Gabriel de Saint-Aubin, voir au minimum : Émile Dacier, *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin. Notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie nationale, 1914 ; *id.*, *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris/Bruxelles, Van Oest, t. I, 1929, t. II, 1931. Je reviendrai dans un prochain article sur Saint-Aubin, son œuvre artistique et son rapport avec le théâtre et l'iconographie théâtrale.

70 <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-guinguette#infos-secondaires-detail>.

71 Émile Dacier, *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin*, *op. cit.*, p. 149.

l'espace musical à proprement parler, où deux musiciens jouent et où dansent en rond cinq couples : trois au premier plan et deux à l'arrière, munis de parasols. Tandis que les trois couples du premier plan sont absorbés par la danse, celui situé à l'arrière-plan et à la droite des musiciens semble introduire un élément dramatique<sup>72</sup>.

Le deuxième motif (noyau du banquet villageois) est à la droite de l'image : on y voit une table, auprès de laquelle un villageois achève de vider une bouteille, synthèse d'une allégresse festive, d'un banquet succulent qui a précédé les danses.

Le troisième motif, enfin (noyau des micro-scènes villageoises) est représenté par l'ensemble des maisons et de la guinguette qui encadrent la scène au fond et sur la droite de la gravure. Aux fenêtres, sur le pas des portes, dans la rue, des couples de villageois cherchent à s'associer à l'allégresse générale. Deux arbres et des arcs de verdure, qui laissent entrevoir un moulin dans le fond, ferment enfin, au centre et à gauche de l'image, l'espace du patio de la guinguette en fête.

272

La lecture de ces trois *moments* ou noyaux sémantiques nous permet d'imaginer le sujet principal du ballet : il s'agit du moment où un repas villageois se termine et où les invités se mettent à danser, activité interrompue par quelque accident. En comparant la gravure aux tableaux de Téniers le Jeune<sup>73</sup> ayant pour sujet des fêtes villageoises – tels que *Les Réjouissances flamandes*<sup>74</sup> – ou des guinguettes<sup>75</sup>, on remarque que la gravure de Basan d'après Saint-Aubin se rapproche d'une manière évidente des œuvres du Hollandais, tant par le sujet – la fête villageoise – que dans la composition figurative, avec souvent la même structuration : une table où un banquet est en cours ou à peine terminé, un ou des musiciens installés sur un tonneau faisant office d'estrade et jouant de leur instrument, et des couples de villageois dansant ; des maisons encadrant la scène, et la présence d'autres villageois, contribuent à situer l'épisode dans un contexte de réjouissances rurales. Si, dans les tableaux de Téniers, les trois modules sont, le plus souvent, beaucoup plus développés que dans la gravure de Basan (voir par exemple *La Fête de village*<sup>76</sup>, *Le Divertissement de paysans hollandais* et le *Petit lendemain de*

72 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 279.

73 Même s'il est classé dans l'école flamande, Téniers n'était pas flamand d'origine, mais wallon, c'est-à-dire français ; sa famille était originaire d'Ath : Roger Peyre, *David Téniers. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1911, p. 16.

74 Nombre de reproductions de tableaux de Téniers sont publiées dans Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690, op. cit.* Voir également les gravures tirées de ces tableaux dans le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001, p. 7 verso-[7.1 recto] pour *Les Réjouissances flamandes*.

75 Voir le *Retour de guinguette*, dans le même recueil, fol. 36 recto.

76 Gravure par Jacques-Philippe Le Bas, *ibid.*, fol. 6 verso-[6.1 recto].

*noce flamande*<sup>77</sup>), ils atteignent une dimension exponentielle dans des œuvres comme la *Troisième* et la *Quatrième fête flamande* (cette dernière gravure étant dédiée à Mme de Pompadour<sup>78</sup>). En revanche, dans *La Danse paysanne*, une œuvre de l'école de Téniers<sup>79</sup>, les trois modules apparaissent dans une sorte de *reductio ad minima* des éléments constitutifs : sur un banc figurent les restes du repas ; quelques villageois curieux, une femme sur le pas de sa porte, regardent la danse, exécutée par un seul couple accompagné d'un unique musicien avec sa cornemuse – ce dernier toujours debout sur un tonneau. À ces éléments de la figuration s'ajoute, de dos, un homme occupé à se soulager, élément très fréquent dans les tableaux de Téniers et qui donne une touche de réalisme à ces épisodes de fête campagnarde ; ce motif récurrent peut même être perçu comme une sorte de signature du peintre, orientant son œuvre dans le sens d'une ironie grotesque<sup>80</sup>.

Le dessin de Saint-Aubin et la gravure de Basan présentent donc un rapport étroit avec l'iconographie de Téniers. Même si nous n'avons de dates précises ni pour l'un ni pour l'autre, si l'on s'en tient à l'inscription en bas de la gravure de Basan, qui fait clairement référence au ballet de Dehesse à la Comédie-Italienne ; si l'on considère que Saint-Aubin, dessinateur, n'est pas étranger au monde du théâtre (il a par ailleurs réalisé un autre dessin, *Le Carnaval au Parnasse*, sur l'opéra-ballet éponyme de Louis Fuzelier, musique de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, gravé ensuite par le même Basan<sup>81</sup>) ; si l'on accepte l'idée que la gravure reprend d'une manière assez fidèle un moment du ballet, on peut alors effectivement corroborer le rapprochement entre le ballet et les tableaux du peintre hollandais, exprimé par les chroniqueurs cités, qui voient en Dehesse le Téniers de la danse.

Les jours de représentation de *La Guinguette*, les registres de la Comédie-Italienne indiquent « trois symphonistes dans la Guinguette<sup>82</sup> » (troisième reprise du ballet, le 27 août 1750), « la sérénade, deux symphonistes<sup>83</sup> » (pour la deuxième reprise), et encore, le 28 août, « deux symphonistes pour la Guinguette<sup>84</sup> ». S'agirait-il de

77 Gravé par Surugue : *ibid.*, fol. 41 recto et 58 recto. Voir aussi dans le même recueil la gravure de la *Noce de village*, par Le Bas, *ibid.*, fol. 62 recto.

78 Voir les gravures de Le Bas, dans *ibid.*, fol. 8 verso-[8.1r recto verso] et fol. 9 verso-[9.1 recto].

79 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84302277>.

80 Sur le grotesque chez Téniers à l'école de Caillot, voir Roger Peyre, *David Téniers, op. cit.*

81 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit.

82 TH OC-32, fol. 68 recto.

83 TH OC-32, fol. 66 verso.

84 TH OC-32, fol. 68 verso. Même chose encore pour le 29 août (TH OC-32, fol. 69 recto) et pour toutes les reprises du ballet en septembre 1750.

deux musiciens gagistes appelés à jouer dans la scène villageoise les personnages des musiciens, et qui correspondraient aux deux musiciens perchés sur le tonneau que l'on voit dans la gravure de Basan ? Il est intéressant de remarquer que, sur la gravure, les musiciens jouent du violon et de la contrebasse, alors que dans les tableaux de Téniers c'est souvent la cornemuse qui est représentée, rarement en compagnie d'un instrument à cordes. Cette indication des registres et ce détail de la gravure sont-ils des indices supplémentaires de la fidélité de l'image au ballet dansé à la Comédie-Italienne ? La rusticité villageoise de Téniers est en revanche atténuée dans la gravure de Basan par une certaine finesse des personnages (l'homme au petit coin n'est d'ailleurs pas représenté), dont les gestes et les vêtements, empreints d'élégance, rappellent, plus que le style flamand, la manière de Saint-Aubin et, à travers ce dernier, certaines sublimes propres à l'art de Watteau, tant dans les mouvements que dans les expressions et costumes (je pense aux quadrilles, aux fêtes galantes, aux danses champêtres et contredanses, représentés par le peintre de Valenciennes). Les costumes des villageois sont des costumes modernes, qui suivent la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle, preuve d'une réélaboration du modèle iconographique dans le sens d'une actualisation, dans l'espace, dans le temps et dans la mode ; c'est l'ambiance idyllique de la vie champêtre, sous l'égide de la belle nature, qui est ici recherchée, davantage que la rusticité des villageois de Téniers. Si cette modernité des costumes nous incite à penser que la scène figurée est proche du ballet dansé à la Comédie-Italienne (tout en tenant compte des intermédiaires entre la scène du théâtre et la représentation figurée que sont le dessinateur et le graveur), elle nous fait aussi comprendre pourquoi Dehesse est également associé à Watteau dans les commentaires de l'époque. Après d'Argenson, Antoine d'Origny écrit encore, à la fin du siècle, au sujet d'une reprise de *Coraline magicienne* de 1754 : « Cet ingénieux compositeur a mérité d'être regardé tout à la fois comme le Téniers et le Watteau de la danse ; on était sûr de trouver la nature dans ses tableaux, et de l'y voir avec l'abondance de ses richesses et la variété de ses dons<sup>85</sup>. » La gravure de Basan confirme ces aspects des productions de Dehesse mis en avant par les auteurs. Artur Michel voit en outre, dans la forte caractérisation des traits des visages et des gestes des villageois de la gravure, une référence à l'expressivité pantomimique des danseurs des ballets de Dehesse, attestée par les contemporains<sup>86</sup>.

274

85 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 259.

86 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 279.

## LE MAÎTRE DE BALLETS ET LES TÉNIÈRES

Mais au-delà de cette question de la fidélité plus ou moins exacte de la gravure vis-à-vis du ballet, il convient de s'interroger sur la visibilité – à travers leur circulation – des œuvres de Téniers au XVIII<sup>e</sup> siècle. Outre les gravures tirées des œuvres du peintre et vendues chez les graveurs parisiens Pierre-François Basan, Louis Surugue, Jacques-Philippe Le Bas, Louis-Simon Lempereur ou Pierre Chenu<sup>87</sup>, l'iconographie de Téniers se répand par un autre canal, particulièrement intéressant puisqu'il touche au cœur même des lieux parisiens de sociabilité, et fait partie intégrante de la décoration intérieure des hôtels particuliers et des maisons des gens de condition. Il s'agit des tapisseries, dont un nombre important reproduit des scènes de la vie villageoise. Celles tirées des tableaux de Téniers sont tellement répandues qu'elles sont connues sous le nom de *ténières*<sup>88</sup>. La production de tentures a connu un formidable essor en France dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, avec la création de la manufacture de Beauvais et celle de la manufacture royale des Gobelins, voulue par Louis XIV, réalisée par Colbert et dirigée par Charles Le Brun entre 1662 et 1690. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce aux innovations techniques, la tapisserie ornementale évolue vers une traduction littérale des modèles peints, réduisant le rôle créateur du tapissier au profit de celui du peintre. « Au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la direction d'architectes dont le premier fut Robert de Cotte, l'influence des peintres alla grandissant, au préjudice de l'initiative que perdaient les lissiers. Les Coypel, J.-B. Oudry et F. Boucher ont été les principaux agents de cette évolution<sup>89</sup>. » L'évolution de la tapisserie suit d'autre part celle de l'architecture intérieure des grandes demeures : « Les petits appartements remplacent les grands salons, les plafonds s'abaissent, l'éclairage intérieur s'adoucit. La tapisserie s'intègre dans la boiserie et son échelle en est tout à fait modifiée<sup>90</sup>. » Les sujets changent, conformément au goût qui se fait jour sous la Régence

87 Voir le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001.

88 Voir Jacqueline Boccador, « Les tapisseries à la Ténrière de la manufacture de Beauvais au XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Estampille*, n° 185, octobre 1985, p. 38-43 ; *Les Ténières. Tapisseries XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Scènes de la vie villageoise d'après David Téniers (1610-1690)*, cat. exp. : Angers, Abbatale du Ronceray, 27 juin-20 septembre 1987, Angers, Musées d'Angers, 1987 ; Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690*, *op. cit.*, p. 346-357.

89 Juliette Niclausse, « De la tapisserie décor à la tapisserie peinture : la manufacture royale des Gobelins », dans *ead.*, *Le Musée des Gobelins*, Paris, Éditions des bibliothèques nationales de France, 1939, p. 17-43, ici p. 17.

90 *Ead.*, « Les Gobelins et la Savonnerie », dans Georges Fontaine, P. Perret et Juliette Niclausse (dir.), *Trois siècles de tapisseries de Gobelins. Des origines à nos jours 1662-1946*, cat. exp. : Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 15 mars-12 mai 1946, Lausanne, Musée cantonal, 1946 (sans pagination).

et sous Louis XV : « La mythologie se fait aimable et les personnages s'amenuisent. Aux grands sujets solennels se substituent de gracieuses pastorales. Les sujets de fantaisie se mêlent aux compositions entachées d'exotisme<sup>91</sup>. » Une grande tapisserie de 3,87 m × 8,50 m, transposant un tableau de fête champêtre par Téniers, est reproduite dans le catalogue de l'exposition *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*<sup>92</sup>. Les ténières étant très répandues, il ne fait aucun doute que Dehesse en a eu sous les yeux, dans les maisons nobles, à la cour, probablement dans les appartements de Mme de Pompadour ou dans les résidences royales : dans l'inventaire de Louis XIV du 22 avril 1692, cité par Jacqueline Boccador, on trouve par exemple : « Verdures et paysages à petits personnages, manière de Tannière [*sic*], basse-lice, fabrique de Beauvais, manufacture de Behagle<sup>93</sup>. » Ces tapisseries, comme les gravures bien entendu, outre le fait qu'elles constituent une possible source d'inspiration pour le maître de ballet dans son processus de création, véhiculent l'iconographie des scènes de Téniers auprès du public et de la société de condition – comme par exemple le marquis d'Argenson, dédicataire de la gravure de la *Noce de village* par Jacques-Philippe Le Bas d'après Téniers<sup>94</sup>. Il s'agit d'un système de références iconographiques partagé entre l'artiste et son public, souligné dans la même pièce *Les Tableaux* de Panard, ci-dessus évoquée, par ce passage dans lequel le Génie, après avoir chanté pour démontrer les capacités picturales de la musique et du chant, et après avoir reçu l'éloge de la Peinture, dit : « Et bien ! que dites-vous de cette cantatille ? / LA PEINTURE. – Que partout le Génie y brille. / LE GÉNIE. – N'est-il pas vrai qu'en ce tableau, / J'ai su répandre du Tenniere [*sic*] ? / LA PEINTURE. – Beaucoup, et même du Wateau [*sic*], / Unissons-nous et soyez mon confrère<sup>95</sup>. »

L'œuvre de ces peintres fait donc aussi partie du système de références iconographiques du public de la Comédie-Italienne, qui fréquente également les Salons du Louvre comme, certainement, les chroniqueurs cités. Il s'agit de la même logique de relations intertextuelles, inter-référentielles, qui préside à la création et à la réception du tableau vivant créé par Antonio Collalto, *Pantolon* de la Comédie-Italienne, pour sa pièce

91 *Ibid.*

92 Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690, op.cit.*, p. 351.

93 Jacqueline Boccador, « Les tapisseries à la Ténière », art. cit., p. 40.

94 Voir le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001, p.62. Le marquis était en outre possesseur de plusieurs œuvres de Téniers, si l'on s'en tient à certaines légendes des gravures de ce même recueil, où l'on lit qu'elles ont été tirées des tableaux originaux qui faisaient partie de la collection du cabinet de « M. Marc René de Voyer, marquis d'Argenson » : c'est le cas, par exemple, de *La Fête de village* (EST 1001, fol. 6 verso-[7 recto]) et des *Réjouissances flamandes* (*ibid.*, fol. 7 verso-[7.1 recto]).

95 Charles-François Panard, *Les Tableaux, op. cit.*, scène IV, p. 17.

*Les Noces d'Arlequin* en 1761 – étudiée par Andrea Fabiano dans ce volume. Collalto reproduit sur scène (à quelques détails près) la peinture de Jean-Baptiste Greuze *L'Accordée de village*, exposée au Salon de 1761, et centre son spectacle « sur la dimension visuelle et spatiale [dans cette pièce d'une] grande modernité<sup>96</sup> ». Cette dimension visuelle du spectacle rapproche l'expérimentation de Collalto des ballets de Dehesse – ce dernier jouant le personnage du notaire dans le tableau vivant de Collalto – ; pour le premier, il s'agit de reproduire le tableau de Greuze qui s'anime dans une comédie parlée ; pour le second, il s'agit plutôt d'une référence plus ample à l'univers figuratif de Téniers, au filtre de Watteau et de la modernité, dans le cadre d'un ballet muet et pantomime.

De ce point de vue, l'établissement d'une parfaite correspondance entre la gravure de Basan et le ballet de *La Guinguette* exécuté sur scène perd de son importance ; la relation entre ballet et tableaux nous conduit plutôt à une question de fond plus générale. Au moment crucial du façonnement du nouveau genre du ballet-pantomime, Dehesse ne fait plus seulement appel, dans sa création, au système de références poétiques plus ou moins érudites de son public (celles des genres théâtraux, comme dans *Le Pédant* et *Acis et Galatée*), mais aussi au système de références iconographiques, en tenant compte autant du goût de l'époque pour la pastorale et pour les scènes champêtres, que du caractère reconnaissable des sujets eux-mêmes, traités en peinture, reproduits par la gravure, diffusés par la tapisserie et jusque sur les porcelaines. Il développe ainsi le côté visuel du spectacle choreutique, en remplaçant la poésie par la peinture au service de la reconnaissabilité et de la compréhension de ses ballets muets. Ce ne sont plus les mythes, les tragédies ou les *topoi* du comique connus qui fondent l'autonomie du ballet, mais sa construction esthétique, qui s'appuie sur des images et sur un système de références iconographiques répandues. *La Guinguette* est un cas d'étude exemplaire de ce phénomène, mais la même exploration pourrait être faite pour les autres ballets de Dehesse, y compris des ballets exotiques comme *L'Opérateur chinois* (11 janvier 1749), *Les Jardins chinois* (24 juin 1754) ou *Le Ballet turc et chinois* (12 juin 1755). Il suffit de penser à la passion pour les chinoiseries dans le Paris de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, passion « qui contamine les arts occidentaux, le ballet compris<sup>97</sup> », mais aussi les tentures, qui représentent des scènes orientales.

En gardant pour une prochaine étude ces pistes de réflexion, je reprends pour conclure les mots de Louis de Cahusac, qui adhère à l'esthétique de Batteux : « Tous les

96 Voir l'article d'Andrea Fabiano dans ce volume, p. 209.

97 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 173. Voir aussi *ead.*, « L'exotisme dans le ballet : les chinoiseries au XVIII<sup>e</sup> siècle », *La Recherche en danse*, n° 3, 1984, p. 25-41.



arts en général, ont pour objet l'imitation de la nature<sup>98</sup> », et prône la danse en action, visant son autonomie expressive. Il exhorte, emblématiquement, les jeunes talents qui embrassent la carrière théâtrale à étudier la nature, à approfondir l'art et à suivre « la multitude qui court en foule dans le Salon du Louvre ; mais ne regardez pas comme elle, sans voir. Recueillez-vous : apprenez à peindre, ou ne prétendez à aucune sorte de gloire<sup>99</sup> ». Il continue, se référant aux tableaux des Salons du Louvre : « Voilà les ressources sans nombre que les images fournissent au véritable talent. Plus la danse, comme la peinture, embrassera d'objets ; et plus elle aura des moyens fréquents de déployer les belles proportions, de les mettre dans des jours heureux, de leur imprimer le seul mouvement qui peut leur donner une sorte de vie<sup>100</sup>. » De Cahusac met ainsi en opposition le danseur qui interprète la danse simple et celui qui s'adonne à la danse en action. Comme une conséquence inévitable, il termine par l'exemple de Jean-Baptiste-

278 François Dehesse : « On ne saurait faire qu'un seul tableau, de toutes les danses simples qu'a exécutées, pendant vingt ans, le meilleur danseur moderne. Voyez que de jolis Téniers naissent chaque jour sous la main légère de Dehesse<sup>101</sup>. »

Par ce basculement d'un système de références artistiques à un autre, de la poésie à la peinture, Dehesse interprète dans le ballet les transformations qui s'élaborent au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui relèvent de la nouvelle notion d'esthétique comme science de l'art et catégorie herméneutique. Dans ce basculement, il franchit un pas de plus dans le processus d'émancipation de la danse et de son langage particulier. Il se prive enfin définitivement de la parole (du texte littéraire) et s'affranchit du théâtre écrit, pour trouver de nouveaux fondements dans la peinture, *lato sensu*, à savoir dans le côté visuel de l'art vivant. Si François Riccoboni s'est encore maintenu dans une transposition des fables mythologiques connues pour ses ballets-pantomimes, Dehesse réinterroge et réinterprète la construction du ballet et son autonomie communicative, au sein de la nouvelle esthétique du tableau qui révolutionne le théâtre, le spectacle et leur statut au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette opération est rendue possible par le génie du maître de ballet de la Comédie-Italienne aussi bien que par la présence de grands danseurs au sein de la troupe, et par le développement de la danse sur le plateau de l'Hôtel de Bourgogne, lieu des plus grandes expérimentations artistiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

---

98 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, éd. cit., p. 221.

99 *Ibid.*, p. 231.

100 *Ibid.*, p. 232.

101 *Ibid.*



# LES CHANTEURS SOLISTES DE LA COMÉDIE-ITALIENNE (1716-1752)

*David Charlton*  
*Royal Holloway, University of London*

La recherche, depuis quelques décennies, met l'accent sur l'idée d'une rivalité entre les Comédiens-Italiens et les théâtres parisiens de la Foire. Cette concurrence constitue un axe important des recherches d'Henri Lagrave<sup>1</sup> et elle est traitée amplement dans le travail de Judith le Blanc<sup>2</sup>. Pauline Beaucé élargit quant à elle la question à un niveau générique :

[La Comédie-Italienne] cherche à acquérir le genre de l'opéra-comique et celui de la parodie dramatique d'opéra [...]. L'enjeu de la parodie d'opéra est celui du spectacle dans sa dimension visuelle et auditive. En d'autres termes celui d'une possibilité « opéra-comique » pour la Comédie-Italienne, sans prétendre voler le genre de l'opéra-comique créé par les Forains<sup>3</sup>.

Une telle concurrence s'exprime tout particulièrement par l'invention opportune de parodies d'après des tragédies en musique reprises à l'Académie royale de musique. Mais on peut étudier cette question de la concurrence dans le théâtre populaire sous d'autres aspects. La compétition existe ainsi également dans le domaine de la danse<sup>4</sup> et dans celui du chant, à travers l'interprétation soliste et l'admiration du public pour des artistes favoris. Le rôle prépondérant de la musique dans cette lutte est mentionné par l'historien du Théâtre italien Antoine d'Origny en 1719 :

- 1 En particulier au sujet de la stratégie et du répertoire, voir Henri Lagrave, « La parodie d'opéra comme enjeu de la concurrence entre Forains et Italiens », dans *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972, p. 361-413.
- 2 Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 271-278.
- 3 Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013, p. 34.
- 4 Bertrand Porot, dans « *Les Goûts réunis* ». *Les enjeux de la musique française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (poétique, écriture et réception)*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches sous la dir. de Raphaëlle Legrand, université Paris-Sorbonne, 2012, consacre son chapitre « Les chants de Momus et de la Folie : pour une histoire institutionnelle et artistique du premier opéra-comique » (t. II, p. 159-193) à la danse.

L'amour de la gloire a peut-être moins fait pour les Arts que l'intérêt. Sans le désir de remettre leur théâtre en vogue, les comédiens auraient-ils imaginé de donner des pièces ornées de musique et de danse, telles que celles qui ont attiré, le 21 mai, une grande affluence<sup>5</sup> ?

La musique est utilisée, à la Comédie-Italienne, non seulement dans les parodies d'opéras, mais aussi dans des pièces originales, conçues par les auteurs comme un moyen de mettre en valeur la musique et les chanteurs solistes. Au moins deux genres de comédies sont développés. Le premier comporte des divertissements (pas toujours à la fin d'un acte) et/ou des prologues. Dans ceux-ci interviennent des chanteurs solistes, parfois dans un style virtuose qui rappelle les opéras *officiels* de l'Académie royale. La liberté et la variété des formes et des genres ayant toujours été pratiquées à la Comédie-Italienne, il n'est pas aisé, à l'heure actuelle, de tirer des conclusions générales concernant le rôle joué par la musique. La description suivante de *Danaüs* de Louis-François Delisle de La Drevetière, en 1732, peut donner un aperçu de cette difficulté : « Ce poème dramatique n'est pas mal conduit, et il est écrit avec chaleur. Les intermèdes en sont ingénieux : ils composent une petite comédie qui naît du grand tragique, de sorte que sur le même sujet, il y a tragédie et comédie<sup>6</sup>. »

280

Le deuxième genre de comédie avec musique, lié également à une tradition dramatique bien connue à partir des *Folies amoureuses* (1704) de Jean-François Regnard, intègre un ou plusieurs rôles dramatiques principaux qui demandent aussi bien de chanter que de parler. Parfois le chant utilise différents styles ; dans cette contribution, nous nous concentrerons sur trois d'entre eux, développés dans les pièces de Louis de Boissy, *Le Triomphe de l'intérêt* (1730), *Le Je ne sais quoi* (1731) et *Les Talents à la mode* (1739), ainsi que sur la musique écrite pour elles par Jean-Joseph Mouret et, après la mort de ce dernier, par le maître de musique de la troupe, Adolphe Blaise.

Un troisième type de spectacle dans lequel la musique a certainement une place est constitué par les nombreuses représentations picaresques dans le genre *épopée italienne* (un genre remontant au XVII<sup>e</sup> siècle), comme *Le Prince de Salerne* en 1746

---

5 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. 1, p. 55. Il fait référence aux représentations, dans une même soirée, des trois pièces de Louis Fuzelier *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai*, toutes non publiées. Quelques indications se trouvent dans Clarence Dietz Brenner, *A bibliographical list of plays in the French language 1700-1789*, New York, AMS Press, 1979, p. 71.

6 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. 1, p. 123.

et *Le Collier de perles*<sup>7</sup>, mais nous n'avons presque aucun indice quant à leur contenu musical précis<sup>8</sup>. Un quatrième genre de théâtre (si on peut le considérer comme un *genre*) utilise la musique pour certaines fonctions précises qui ne sont pas remplies par un personnage<sup>9</sup>. Nous connaissons donc cinq groupes génériques distincts – en comptant les parodies d'opéras – dans lesquels la musique joue un rôle significatif à la Comédie-Italienne. Indice du rôle crucial qu'a la musique, la troupe accorde une attention toute particulière aux capacités de chant des comédiens, en particulier quand elle les embauche à l'essai.

La contribution suivante a deux objectifs. Le premier est d'établir une liste complète de ces acteurs principaux qui sont apparus en tant que chanteurs solistes avant 1752 environ. Le second est de fournir des informations documentaires au sujet de leurs rôles musicaux<sup>10</sup>. Comme Renée Viollier l'a souligné dans son indispensable monographie sur Mouret, « un volume ne suffirait pas à l'analyse de ces pièces [de théâtre] et de leurs divertissements. Nous nous bornerons à l'examen de quelques-unes d'entre elles où la musique joue un rôle important<sup>11</sup> ».

Ce serait une erreur de penser que les chanteurs de la Comédie-Italienne peuvent être définis selon les mêmes critères que les acteurs-chanteurs des théâtres de la Foire. On peut imaginer que l'intérêt de ces derniers pour les vaudevilles a pour conséquence une différence épistémologique auprès du public. Mais il est certain qu'il existe un sentiment de compétition entre les théâtres au sujet des personnalités musicales des meilleurs solistes. Comment pouvons-nous autrement expliquer le fait que le même livre, publié en 1745<sup>12</sup>, contient des éloges poétiques adressés aux chanteurs solistes de

- 7 Jérôme de La Gorce, « *Le Collier de perles* et la musique de Pierre Beauchamps », dans Pierre Guillot et Louis Jambou (dir.), *Histoire, humanisme et hymnologie. Mélanges offerts au professeur Edith Weber*, Paris, PUPS, 1997, p. 99-107.
- 8 Voir les résumés dans Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769.
- 9 Par exemple, dans la nouvelle version de *Samson* par Jean-Antoine Romagnesi (1730), une voix cachée chante, dans l'acte I, scène 3, l'aria « La gloire en d'autres lieux t'appelle », que Samson entend dans un rêve. Cette musique, par Mouret, incluant des parties pour trompettes, se trouve dans le quatrième tome de ses *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, Chez l'auteur/Le sieur Boivin/Le sieur Le Clair, s.d. [privilege de 1718], p. 293-297.
- 10 Sur ces aspects, voir David Charlton, *Popular Opera in Eighteenth-Century France. Music and Entertainment before the Revolution*, Cambridge, Cambridge UP, 2021, chap. III.
- 11 Renée Viollier, *Jean-Joseph Mouret. Le musicien des Grâces 1682-1738*, Paris, Floury, 1950, p. 111.
- 12 *Les Talents du théâtre célébrés par les muses*, éd. Alexis-Xavier-René Mesnier, Paris, Mesnier, 1745, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5707894p>.

l'une et de l'autre troupe ? Ce recueil inclut en effet les éloges adressés à trois solistes de la Comédie-Italienne, et à trois solistes de l'Opéra-Comique, Mlle Puvignée, M. Terodak et Mlle Brillant – ceci avant l'avènement de Justine Duronceray, plus tard Mme Favart, tant chanteuse et danseuse que comédienne. Malgré le manque d'informations systématique sur les textes dramatiques ou les livrets des opéras-comiques, il semble ainsi que des chanteurs bien connus peuvent rester longtemps dans les mémoires pour les rôles qu'ils ont créés à la Foire. Une distribution imprimée en 1746 pour l'opéra-comique de Thomas L'Affichard *Les Effets du hasard* en est la preuve. Cet opéra-comique est d'abord représenté à la foire Saint-Germain en mars 1735. Lors de cette saison 1735, Mlle Le Grand fait sa dernière apparition à Paris, et chante dans différents opéras-comiques tels que *La Fausse Ridicule* et *Isabelle Arlequin*, de Barthélemy-Christophe Fagan et Charles-François Panard. Elle a créé, avec un grand succès, les rôles principaux de chacun d'eux en 1731<sup>13</sup>. Quand *Les Effets du hasard* sont réimprimés en 1746, Mlle Le Grand est encore indiquée dans le rôle de Finette, alors qu'elle est morte en 1740<sup>14</sup>. L'Opéra-Comique étant, en 1746, fermé, ce livret compte, je suppose, immortaliser certains succès du théâtre de la Foire. On peut ainsi mettre en évidence ce qui ressemble à une culture des *chanteurs célèbres* se produisant dans le théâtre populaire. Les deux volumes des *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* constituent une manifestation saisissante de l'existence et du poids de cette culture, et un contrepoids essentiel à un silence critique normatif, imposé par le *Mercure de France* et par des hommes de lettres, au sujet de ce que j'appelle l'*opéra populaire*<sup>15</sup>.

À l'inverse, concernant la littérature secondaire liée à la Comédie-Italienne, on constate que la présence du chant est facilement omise. L'aspect musical essentiel de certaines parodies et comédies peut être négligé dans les ouvrages d'historiens s'intéressant à des *pièces*, quand des historiens de la musique se référeraient instinctivement à un *livret* ou à un *opéra-comique*. Ainsi, Campardon présente Mme Moulinghen exclusivement comme une comédienne et une danseuse, bien qu'elle ait fait ses débuts en tant que chanteuse dans les comédies mêlées d'ariettes *La Servante*

13 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. II, p. 63-64, 100-101 et 226-227; *Mercure de France*, mars 1731, p. 591 et 593-594.

14 Thomas L'Affichard, *Les Effets du hasard, opéra-comique*, Paris, Clousier, 1746. D'autres interprètes bien connus, dans cet opéra, sont M. Drouin et M. Dreuillon [Drouillon], dont on trouve mention des rôles dans Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. II, p. 273.

15 Voir Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien, op. cit.*

*maîtresse*, *Le Maître en droit* et *Le Cadi dupé*. Si le même auteur ne citait pas le baron Grimm (« Elle avait beaucoup de justesse et de volubilité dans la voix »), le lecteur non averti ignorerait son talent de chanteuse<sup>16</sup>. Même les capacités musicales de Silvia (Giovanna Rosa Benozzi, Mme Balletti) ne sont guère mentionnées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle a créé pourtant les rôles principalement chantés de Serpilla dans *Le Joueur* et de Lesbina dans *Don Micco* – parodies des célèbres intermèdes donnés en 1729 à l’Opéra. Certes, Silvia est *doublée* dans ces rôles par Caterina Vicentini dès janvier 1731<sup>17</sup>. Toujours est-il que c’est pour Silvia, dans *Don Micco*, que Jean-Joseph Mouret écrit une aria italianisante modérément difficile, le célèbre « Voglio Guerra », avec des sauts d’octave et des gammes d’octave<sup>18</sup>, et que les autres musiques dans ces deux parodies présentent des styles variés. Le duo clôturant le premier intermède du *Joueur*, par exemple, est une parodie *da capo* du « Laissons-nous charmer » de *Pyrame et Thisbé* (musique par François Rebel et François Francœur, 1726).

Ce manque d’indications, dans les sources du XVIII<sup>e</sup> siècle, sur les performances des comédiens de la Comédie-Italienne en tant que chanteurs indique qu’aucun d’entre eux n’est considéré exclusivement comme tel. Tous sont employés pour la variété de leurs talents, peut-être en particulier les comédiennes-chanteuses. Une fillette capable de danser sur scène avec talent, parfois dès l’âge de 6 ans, peut ainsi, une fois devenue femme et sa voix ayant mûri, chanter avec un égal talent. Les artistes femmes peuvent conserver, à côté de leurs capacités en chant, en déclamation et en jeu, de réelles aptitudes en danse. Sur *Le Joueur* et *Don Micco*, Xavier de Courville note que « Silvia, cette comédienne parfaite, ne sera pas moins applaudie pour ses pas que pour son dialogue<sup>19</sup> » – sans toutefois mentionner son chant. Il convient néanmoins de rappeler, à propos de la célèbre image montrant Silvia dansant avec Arlequin<sup>20</sup>, que

16 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880, t. II, p. 24.

17 *Mercur de France*, janvier 1731, p. 148; Antoine d’Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 118. Voir aussi Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 113-114.

18 Musique intitulée « Silvia déguisée en spadassin gascon », dans Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. IV, p. 261, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062646n/f269.item>.

19 Xavier de Courville, *Un apôtre de l’art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lélío*, t. II, *L’Expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945, p. 178.

20 Gravure de Cars d’après Lancret, pour le frontispice du *Je ne sais quoi* de Louis de Boissy en 1731, reproduite *ibid.* (en face de la p. 257) et dans Renée Viollier, *Jean-Joseph Mouret*, op. cit., (en face de la p. 144), en ligne : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/6/67/Silvia\\_Balletti\\_Incisione\\_di\\_Cars\\_da\\_Lancret.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/6/67/Silvia_Balletti_Incisione_di_Cars_da_Lancret.jpg).

Silvia apparaît seulement à la fin du *Je ne sais quoi*, tandis que Caterina Vicentini tenait le rôle principal en chant et / ou danse, celui de la danseuse<sup>21</sup>.

Plus tard, le même rôle est attribué à Justine Favart, lors de ses brèves apparitions à Paris en 1749 :

*À M. Favart. 1749, Paris, 1<sup>er</sup> septembre.*

Il y a toujours un monde prodigieux quand je parais. Je viens de jouer la danseuse dans *Je ne sais quoi*, et Fanchon dans *Le Triomphe de l'intérêt*. On continue le ballet de *La Marmotte* toujours avec succès ; tes couplets y font toujours plaisir. Le duo que j'ai chanté avec Rochard est aussi de ta façon ; il suffit qu'il vienne de toi pour que je le rende bien<sup>22</sup>.

Rebecca Harris-Warrick a considéré sous différents angles le rôle de chanteur-danseur (acteur chantant et dansant dans la même scène) à l'Académie royale : ce type de rôle, concernant les interprètes féminines, est davantage associé au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'au XVII<sup>e</sup>. Dans le répertoire du théâtre de Gherardi<sup>23</sup>, les meilleures chanteuses sont évoquées pour leurs capacités de jeu plus que pour leur talent de danseuse (par exemple les Biancolelli) ; des années plus tard, la chanteuse principale de la Comédie-Italienne, Élisabeth Daneret, n'est ni comédienne ni danseuse<sup>24</sup>. Les *scènes de maître de danse*, popularisées par *Le Bourgeois gentilhomme*, se sont cependant développées aussi bien dans le théâtre parlé que dans le théâtre musical : « En 1710, quand *Les Fêtes vénitienes* (de Danchet et Campra) furent représentées, existait déjà une très riche histoire au sujet des maîtres de danse ridicules<sup>25</sup>. » Boissy situe précisément dans cette tradition sa scène du *Je ne sais quoi* entre le Musicien et la Danseuse. Il est intéressant de noter que

284

21 « La Dlle Thomassin [y met] toute la légèreté et toute la vivacité que son rôle demande. » (*Mercur de France*, septembre 1731, p. 2226. Musique dans Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. V, p. 139-174.)

22 Lettre de Justine Favart à son époux, dans Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, éd. Antoine-Pierre-Charles Favart, Paris, Léopold Collin, 1808, t. I, p. 1.

23 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700.

24 Voir Barbara Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 110-111, ainsi que l'article du même auteur dans ce volume, p. 89.

25 Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge, Cambridge UP, 2016, p. 263. L'auteur s'appuie en particulier sur Nathalie Rizzoni, « Un représentant pittoresque de Terpsichore : le maître à danser dans le théâtre français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 207-222.

ce lien spécifique avec *Les Fêtes vénitiennes* est mentionné dans le *Mercure de France*<sup>26</sup> : l'existence de cette comparaison semble suggérer que les chanteurs de la Comédie-Italienne, pour être ainsi comparés par le public à leurs homologues de l'Académie royale, sont considérés comme des interprètes virtuoses dans leur propre théâtre.

## LES CHANTEURS

Nous étudierons ci-après la carrière de huit chanteurs et chanteuses solistes. En 1716, quand la nouvelle troupe s'installe à Paris, Giovanna Rosa Benozzi (Silvia, 1701-1758) en fait déjà partie ; hormis son rôle dans *Le Joueur*, je n'ai pas repéré d'autres rôles essentiellement musicaux pour elle. Dans *Les Talents à la mode* de Louis de Boissy, elle joue le rôle de la sœur qui danse (Mélanie) et non celui de la chanteuse (Lucinde).

Orsola (Ursula) Astori (1694-1739), Mme Sticotti (Isabelle), la chanteuse *officielle* de la troupe, est également présente dès 1716 : « [Cette] chanteuse que l'on a prise encore pour jouer selon les besoins qui pourraient arriver doit s'en rapporter à ce que Louis Riccoboni et sa femme lui proposeront pour les seconds ou troisièmes rôles ou autres, selon le besoin<sup>27</sup>. » Elle a alors 22 ans. Les documents édités la mentionnant sont rares ; selon Gueullette, elle « chantait très bien l'italien, mais n'était pas bonne comédienne<sup>28</sup> ». En 1732, on la rencontre, en tant que figurante, dans le rôle de Vénus dans l'acte III des *Amusements à la mode*, l'une des nombreuses comédies bourgeoises de la décennie dont la musique est exécutée sur scène<sup>29</sup>. L'acte III est une sorte d'opéra-comique burlesque présentant des traits de parodie : Vénus y apparaît « accompagnée de sa suite », et vient en aide aux protagonistes (« Bannissez de vos cœurs une fureur cruelle »)<sup>30</sup>. En 1729, Mouret écrit d'importantes arias de soprano pour les premier et

26 *Mercure de France*, septembre 1731, p. 2223.

27 « Articles qui seront observés par la troupe des Comédiens-Italiens », 1716, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 233. Campardon indique également qu'elle a chanté dans *Le Joueur* et interprété le « *Voglio Guerra* » dans *Don Micco* (p. 145).

28 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 38.

29 Jean-Antoine Romagnesi et François Riccoboni, *Les Amusements à la mode*, 21 avril 1732 ; « Vénus était chantée par “la chanteuse” » (*Mercure de France*, mai 1732, p. 982-992). Voir Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. III, p. 471-482. L'acte III a pour titre « Les catastrophes lyri-tragi-comiques ».

30 Silvia a chanté, en plus, le rôle d'Amphigouri et Théveneau celui du roi Albumazar. Les deux pièces visées étaient *Jephté* de Michel de Montéclair et *Éryphile* de Voltaire. Si Mouret a composé la musique de l'acte III, il ne l'a pas publiée dans ses *Divertissements* (t. V).



second divertissements des *Jeux olympiques* de François-Joseph de La Grange-Chancel, mais nous ignorons à ce jour qui les a chantées. La première comporte soixante-dix-neuf mesures (« J'arrache à la Parque ennemie ») et la deuxième est une aria *da capo* pour deux trompettes de cent vingt-six mesures en tout (« Généreux athlètes »). Si Astori les a chantées, elle a alors peut-être permis à Vicentini de chanter le solo pour Dorine dans le prologue, le plus intéressant d'un point de vue dramatique (« Des maux qui vous coûtent le jour »)<sup>31</sup>.

Caterina Antonietta Vicentini, née en 1711, fait, à l'âge de 8 ans, une apparition sur scène. On la trouve dans des sources primaires et secondaires sous le nom de Vicentini (*Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict), de Mlle Thomassin, avant son mariage en 1742, puis de Mme Deshayes ou Dehesse (les deux versions du nom de son mari, chorégraphe), ou plus rarement sous son nom de scène, Catine. Elle débute en 1726 dans les rôles d'amoureuses de Silvia. Elle perce véritablement, d'un point de vue musical, le 8 novembre 1730, lors de la première retentissante du *Triomphe de l'intérêt* de Louis de Boissy. Le principal rôle féminin est en effet un rôle musical, celui de Fanchon – comme mentionné ci-dessus dans la lettre de Justine Favart. Fanchon est une très jeune femme qui aspire à devenir comédienne et recherche un riche protecteur ; c'est ainsi qu'elle rencontre le *caissier*, M. Jacquin – autre rôle chanté. La conversation entre Jacquin et Fanchon prend souvent la forme de vaudevilles (scènes 5 et 17) dont la musique, de styles variés, comprend deux extraits qui sont des parodies du *Carnaval et la Folie* d'André Cardinal Destouches<sup>32</sup>. Alors que le rôle de M. Jacquin est attribué à l'éminent chanteur Théveneau, selon les frères Parfaict<sup>33</sup>, nous n'avons aucune preuve que Caterina Vicentini joue celui de Fanchon. Mais il est probable que personne d'autre dans la troupe n'a les capacités nécessaires à sa création, et c'est certainement son succès dans ce rôle qui lui vaut d'être retenue pour les rôles de Serpilla et Lesbina en janvier 1731. En 1731 justement, c'est certainement pour elle que Boissy écrit la partie de la danseuse dans *Le Je ne sais quoi*, où Théveneau est son partenaire en tant

31 Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. V, p. 235, 237 et 249.

32 Louis de Boissy, *Le Triomphe de l'intérêt*, éd. Martial Poirson, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 57. Cette édition importante tient pleinement compte de la musique et comprend la musique de tous les vaudevilles. La musique vocale et instrumentale de Mouret pour la scène finale se trouve dans ses *Divertissements*, t. V, p. 89-98. L'air « Chantons, chantons la puissance suprême » (p. 90) n'indique aucun nom de personnage ou de chanteur.

33 « Le sieur Théveneau soutint sa réputation dans le *Triomphe de l'intérêt*, dans la *Critique*, et dans plusieurs autres pièces » (Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. V, p. 460).



que maître à chanter<sup>34</sup>. Ne faisant plus partie des vaudevilles, cette scène entièrement musicale occupe vingt-deux pages de la partition de Mouret, constituant une étonnante partie de trois cent cinquante-huit mesures de musique continue<sup>35</sup>. Certains passages (p. 142, 160-161, etc.) comportent des indications sur des pas de danse, ou sur des passages difficiles alternant chant et danse.

En 1739, le même auteur écrit *Les Talents à la mode*, comédie bourgeoise mettant en scène trois sœurs et un prétendant. Isabelle est poétesse, Lucinde, compositrice, Mélanie, danseuse. Dans la scène 8 de l'acte II, une cantatille est intégralement interprétée, sur scène, par Léandre (le prétendant) et Lucinde (qui en est, dans la pièce, la compositrice). La partition est d'Adolphe Blaise, maître de musique de la troupe, qui a rapidement fait éditer sa cantatille sous le titre *Le Feu de la ville*<sup>36</sup>. Lucinde, avant que la représentation ne commence, dit à Léandre : « Le feu de la ville est dépeint par mes sons. » Dans ce rôle, Catherine (« Mlle Thomassin ») a comme partenaire François Riccoboni, dont les capacités professionnelles en chant ne sont mentionnées ni dans le dictionnaire des frères Parfaict, ni dans les ouvrages historiques de Campardon<sup>37</sup>. Chaque chanteur doit interpréter plusieurs airs et ariosos ainsi que des récitatifs ; il y a également deux duos. Dans son ensemble, la cantatille comporte trois cent soixante-quatre mesures et exige la participation de deux hauts-instruments d'accompagnement (des violons, à en juger par le style) et d'un bas-instrument, capable de jouer les accords indiqués dans la partition. Cependant, il n'y a aucune indication au sujet des instruments devant jouer cet accompagnement, ni sur leur emplacement (sur scène ou dans la fosse). À deux reprises, la musique est interrompue par le dialogue ; elle a dû occuper pas moins de quinze minutes en tout, et peut-être plus.

34 « Le Sr Thévenau y met le comique qu'on y peut souhaiter » (*Mercur de France*, septembre 1731, p. 2223).

35 Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, op. cit., t. V, p. 139-161, avec à la suite la musique pour la scène finale. La comédie et la musique sont décrites dans Renée Viollier, *Jean-Joseph Mouret*, op. cit., p. 137-142.

36 Adolphe Blaise, *Le Feu de la ville*, Paris, Prault, 1739, BnF, département de la Musique, cote F-Pn (Musique), Vm7358, p. 20. Le lien de cette cantatille avec la pièce de Boissy est confirmé à la dernière page de la partition. En termes poétiques, les mots décrivent des illuminations nocturnes au-dessus de l'eau.

37 Voir la distribution complète des *Talents à la mode* dans le *Mercur de France*, octobre 1739, p. 2455. La revue souligne que « la cantatille dont Isabelle a fait des vers, y est chantée avec des agréments infinis » (p. 2462). Pour l'interprétation musicale de François Riccoboni, voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* » : François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pise/Rome, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 113-127.

La carrière de Caterina s'épanouit en 1751-1753, quand Charles-Simon Favart commence à écrire une nouvelle série de parodies pour la troupe. Comme indiqué dans les livrets imprimés, elle crée alors les rôles de Tonton, batelière, dans *Les Amants inquiets*, de Fatime dans l'entrée dansée « Les Fleurs » des *Indes dansantes*, de Titi, lieutenant des houzards, dans *Fanfale*, de Mathurine, amante de Lucas, dans *Les Couronnes* (de Renout) et de Perrette, fermière, dans *Raton et Rosette* de Favart. Plusieurs de ces spectacles, fondés sur de la musique, connaissent un succès durable, même après l'arrivée d'une nouvelle génération de parodies fondées sur des intermèdes italiens.

Caterina Vicentini a deux sœurs, qui montent également sur la scène de la Comédie-Italienne, bien que pour peu de temps : Louise-Élisabeth-Charlotte (Babet), et Françoise-Sidonie, qui assure le rôle-titre dans *La Folle raisonnable* (1736, non publié) de Biancolelli. Sidonie, avec une « voix passable » et « beaucoup de feu et de gaieté », excelle dans les rôles humoristiques et satiriques : « Sa principale réputation vint de ses succès dans les parodies en vaudevilles<sup>38</sup>. »

288

Succédant à Sidonie dans le rôle de Florine dans *L'Île des talents* (1743) de Fagan, Rosalie Astraudi apparaît sur la scène des Italiens à l'âge de 11 ans environ, le 30 avril 1744<sup>39</sup>. Le 20 août, la pièce *Les Talents déplacés* de Michel Guyot de Merville fait apparaître « la jeune Dlle Astraudi [qui] exécute aussi parfaitement bien un morceau de symphonie sur le violoncelle, avec beaucoup d'applaudissement ; elle chante ensuite un duo avec le Sr Rochard, qu'elle accompagne du même instrument<sup>40</sup> ». Il est intéressant de noter qu'elle continue dès son jeune âge à chanter professionnellement : le 6 mai 1745, elle est mentionnée dans une reprise de *L'Amant Prothée* de Jean-Antoine Romagnesi, dont les « divertissements sont variés par des chansons et des vaudevilles chantés par M. Rochard et la jeune Astroti [Astraudi], avec leur goût ordinaire<sup>41</sup> ». Elle s'attire ainsi, toute jeune encore, de nombreux éloges : « Élève des brillantes Grâces, / À l'aurore de ton printemps, / On voit déjà voltiger sur tes traces / Le goût, avant-coureur des sublimes talents<sup>42</sup>. »

38 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VI, p. 178-180. Louise est morte en 1740, Sidonie en 1745.

39 « Rosalia Astraudi, fille d'un Piémontais » (*Mercure de France*, mai 1744, p. 990) ; Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. I, p. 319. Elle est la fille d'un violoncelliste de la troupe. Elle a joué en 1726 le rôle d'Henriette dans la pièce de Thomas-Simon Gueullette, *L'Amour précepteur* (*Mercure de France*, juillet 1744, p. 1618).

40 *Mercure de France*, août 1744, p. 1858.

41 *Mercure de France*, juin 1745, p. 151-152.

42 « À Mlle Rosalie Astraudi », dans *Les Talents du théâtre célébrés par les muses*, op. cit., p. 48.

Mlle Astraudi fait partie du chœur de jeunes chanteurs qui se produit lors de la première saison du théâtre des Petits Cabinets de la marquise de Pompadour à Versailles (dans *Ismène*, à partir du 20 décembre 1747)<sup>43</sup>, de même que Joseph Caillot, qui deviendra célèbre. Retirée de la scène dès 1755, elle est auparavant devenue la figure de proue des nouvelles parodies de Favart, apparaissant souvent dans des rôles masculins : Colin dans *Les Amants inquiets*, Carlos (*Les Incas*) et Atalide (*Les Fleurs*) dans *Les Indes dansantes*, Damon, petit-maître, dans *Les Amours champêtres*, Doristée dans *Tircis et Doristée*, Raton dans *Raton et Rosette*, Jolicœur, dragon, dans *Les Jumeaux*, et Zéphire dans *Zéphire et Fleurette*.

Concernant les chanteurs solistes dans la troupe de la Comédie-Italienne jusqu'en 1750 environ (c'est-à-dire longtemps avant l'avènement de Joseph Caillot), ils sont à peu près aussi nombreux que les femmes et comptent dans leurs rangs quelques artistes très estimés de leurs contemporains. Malgré cette popularité ancienne, leurs noms sont toutefois généralement tombés dans l'oubli. Ainsi, dans le dictionnaire de Marcelle Benoit<sup>44</sup>, seul le nom de Jean-Antoine Bérard apparaît, ce dernier étant passé de la Comédie-Italienne à l'Opéra de Paris en 1736 en tant que soliste – il a créé à l'Opéra, en 1743, le rôle-titre dans *Don Quichotte chez la duchesse* de Favart et Boismortier<sup>45</sup>.

En 1716, Fabio Sticotti (qui interprétera plus tard les rôles de Pierrot et de Pantalon) est engagé en tant que chanteur en même temps qu'Ursula Astori, son épouse : « Son époux, selon ce qu'il est convenu avec le même Lélío, [est] obligé de chanter avec elle dans les intermèdes, ou autres choses pareilles<sup>46</sup>. » « C'était un grand homme bien fait et d'une belle physionomie, le visage rond et plat. Il était d'une extrême gaieté au théâtre et dans la société<sup>47</sup>. » Des recherches futures permettront d'identifier sa participation

43 Adolphe Jullien, *La Comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des Petits Cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 151. Gueullette, dans *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 68, la décrit comme étant « fort jolie ».

44 Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992.

45 Le rôle de Bérard ainsi que les didascalies dans *Don Quichotte* sont étudiés dans David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2013, p. 36-37.

46 « Articles qui seront observés par la troupe des Comédiens italiens », 1716, dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 233.

47 *Ibid.*, p. 145. Voir aussi la monographie de Claudio Meldolesi, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969 et l'article de Barbara Nestola dans ce volume, p. 89.

potentielle aux nombreux divertissements pour lesquels il existe de la musique imprimée. Il se peut que Sticotti ait laissé à Théveneau une majorité de rôles chantés.

Théveneau est le « fils du limonadier de la Comédie-Italienne », et en 1729 « il avait chanté longtemps avec beaucoup d'applaudissement »<sup>48</sup>. La notice qui lui est consacrée dans le dictionnaire des frères Parfaict nous donne des indications sur la nature de son chant :

Parisien, et fils du limonadier de la Comédie-Italienne, [fut] reçu à pension au Théâtre italien, comme chanteur, vers l'année 1717 et ensuite reçu dans la troupe, le jeudi 28 décembre, comme chanteur et comme acteur. Il était devenu avant sa mort l'idole du public, qui avait commencé par ne le point goûter. Sa figure était agréable, sa voix plus gracieuse qu'étendue, mais suffisante sur un théâtre dont l'orchestre n'est pas assez bruyant pour étouffer un volume de voix médiocre. Il chantait avec un goût infini, et jouait avec beaucoup de naturel et de vérité. Sa grande réputation commença par le rôle du Joueur, dans la parodie de l'intermède italien de ce nom en 1729. Il était secondé par Mlle Silvia, qui a toujours été tout ce qu'elle a voulu être, et qui réussit de façon dans le rôle de Serpilla, qu'on dut savoir un gré infini à Baiocco, de se faire applaudir à côté d'elle<sup>49</sup>.

Alors que ce texte présente les qualités inhérentes au caractère de Baiocco comme la raison du succès de Théveneau dans *Le Joueur*, l'ouvrage de Gueullette suggère que le soliste a trouvé son originalité propre dans la représentation de ce nouveau genre italianisant : « C'est dans cette espèce d'opéra que Théveneau établit sa réputation et son mérite, qui jusqu'alors n'avaient pas été bien reconnus<sup>50</sup>. »

Après la mort de Théveneau en novembre 1732 – mort précoce mais due à des causes naturelles, bien que sa célébrité ait fait naître nombre de mythes populaires à ce sujet –, la troupe engage rapidement M. Bornet :

Musicien charmant. « Le 10 février [1733], les Comédiens-Italiens remirent au théâtre la petite comédie du *Je ne sais quoi*, dans laquelle le sieur Bornet chanta pour la première fois le rôle du maître à chanter, qui est une scène parodiée des *Fêtes vénitienues*. Ce nouveau sujet a de la voix, et paraît convenir au Théâtre italien, ayant été applaudi du public. » Le sieur Bornet fut remercié au mois d'août suivant<sup>51</sup>.

48 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 44.

49 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. V, p. 460.

50 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 114.

51 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. I, p. 470, citant le *Mercure de France*, février 1733, p. 364-365.

D'Origny explique ainsi ce congé précoce : « Il fit regretter que la précision de son chant n'égalât pas la beauté de son organe<sup>52</sup>. » Comme les registres de la troupe manquent entre Pâques 1733 et Pâques 1735, il nous est difficile de savoir dans quelles œuvres du répertoire Bornet a pu apparaître. Son successeur, Jean-Antoine Bérard, monte sur scène dès le 2 septembre 1733 – les Comédiens-Italiens ont dû faire preuve de diplomatie pour réussir à l'embaucher, dans la mesure où Bérard avait déjà été accepté à l'Opéra de Paris plus tôt la même année<sup>53</sup>.

Le 2 septembre, on ne fut pas fâché de voir la remise des *Jeux olympiques* et du *Je ne sais quoi*, dans lesquels M. Bérard débuta comme chanteur. Sa jeunesse, sa taille, son maintien et sa voix lui ont attiré de nombreux applaudissements, et l'avantage d'être reçu pour le chant, et même pour jouer quelques rôles dans les parodies<sup>54</sup>.

Il semble que les chanteurs solistes soient capables d'imposer l'enthousiasme populaire pour la troupe. De précieuses informations supplémentaires, tirées du *Mercure*, sont reproduites dans le dictionnaire des frères Parfaict :

Musicien vivant, débuta au Théâtre italien à titre de chanteur pour les divertissements. « Le 2 et le 6 septembre 1733 les Comédiens-Italiens remirent au théâtre la comédie héroïque du *Prince malade*, ou les *Jeux olympiques*, et la petite pièce du *Je ne sais quoi*, dans lesquelles le sieur Bérard, nouveau chanteur, chanta divers airs des divertissements de la première pièce, avec applaudissement [...] Ce nouvel acteur est jeune, bien fait, et a la voix très jolie ; il a été fort goûté et applaudi du public<sup>55</sup>. »

Nous disposons de la partition de Mouret<sup>56</sup> pour *Les Jeux olympiques* (1729) de François-Joseph de La Grange-Chancel (1729) – partition peut-être écrite pour Théveneau –, ce qui nous offre une autre occasion d'analyser le caractère de Bérard en tant que chanteur. Ce dernier quitte la troupe pour rejoindre l'Opéra dès 1736, et non quatre ans après, comme indiqué dans le dictionnaire des frères Parfaict<sup>57</sup>.

52 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 131.

53 Sophie Jouve-Ganvert, *Bérard et l'art du chant en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, université Paris IV, 1984 ; *ead.*, s.v. « Bornet », dans Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France, op. cit.*

54 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien, op. cit.*, t. I, p. 133.

55 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, op. cit.*, t. I, p. 419-420, citant le *Mercure de France*, septembre 1733, p. 2046.

56 Jean-Joseph Mouret, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien, op. cit.*, t. V, p. 221-262.

57 Sophie Jouve-Ganvert, s.v. « Bérard », dans Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France, op. cit.*

C'est sans doute pour cela que la troupe auditionne M. Evrard le 10 avril 1736 dans *Les Compliments* de Biancolelli ; mais « il n'est resté au Théâtre italien que fort peu de temps, et vit maintenant en province<sup>58</sup> ».

Nous avons vu que François Riccoboni fait son apparition en tant que soliste dès la fin des années 1730 et qu'il reste ensuite actif comme tel, au moins dans certains rôles du répertoire : Gueullette rappelle que « depuis la mort de Théveneau, [Riccoboni] avait plusieurs fois joué le rôle [de Baiocco]<sup>59</sup> ». Riccoboni choisit de chanter la musique de Pergolèse dans le rôle d'Uberto de *La serva padrona*, que les Comédiens-Italiens montent en octobre 1746<sup>60</sup>. Son talent de chanteur peut être déduit des qualités musicales exigées par la cantatille de Blaise, « Le feu de la ville », dans *Les Talents à la mode*<sup>61</sup>. C'est, de plus, en 1740 seulement qu'un nouveau chanteur éminent, Rochard, est engagé ; preuve supplémentaire du succès de Riccoboni en tant que chanteur : « Le feu et l'intelligence régnaient aussi dans le rôle d'Uberto, et cela ne doit pas surprendre, puisque M. Riccoboni en était chargé<sup>62</sup>. »

292

En 1740 semble-t-il, les Comédiens-Italiens vont pour la deuxième fois chercher un nouveau chanteur soliste jusque dans les rangs de l'Opéra de Paris :

Issu d'une honorable famille parisienne qui lui fit donner une bonne éducation, Charles-Raymond Rochard de Bouillac, après s'être fait recevoir avocat au Parlement, fut pourvu, le 26 novembre 1733, de l'office de substitut du procureur général aux requêtes de l'Hôtel. Mais son goût l'entraînant vers le théâtre, il se défit de sa charge, entra à l'Académie royale de musique, où il séjourna peu, et à la Comédie-Italienne, où il débuta, le 19 novembre 1740, dans *Le Superstitieux*, pièce française [...] de Jean-Antoine Romagnesi. Chanteur agréable et bon acteur, il fut reçu au mois de décembre de la même année<sup>63</sup>.

En regard du nombre important de pièces dans lesquelles il a joué ou chanté, on relève, dans la presse, peu de compliments au sujet de sa voix : on doit se contenter de mentions telles que : « M. Rochard y chante avec son goût ordinaire<sup>64</sup> » ou « chansons où le

58 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, op. cit., t. VII, p. 323. « On n'eut pas lieu d'être content de son organe » (Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 146).

59 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, op. cit., p. 114.

60 *Mercure de France*, octobre 1746, p. 160-162.

61 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », op. cit., p. 113-127.

62 *Mercure de France*, octobre 1746, p. 162.

63 Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 101, citant Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 173.

64 *Mercure de France*, décembre 1748, p. 178.

goût délicat de M. Rochard s'est signalé à l'ordinaire<sup>65</sup> ». Par la suite, comme nous le verrons, son interprétation vocale changera pour devenir plus italianisante. Il est toutefois sans doute assez populaire, même au début de sa carrière de chanteur, puisque son nom est mentionné sur la partition de l'un des menuets qu'il chante dans la parodie d'Adrien-Joseph de Valois d'Orville, *Arlequin Thésée*, en janvier 1745. Le menuet est du compositeur et hautboïste Nicolas Lavaux qui l'a adapté pour la publication avec un accompagnement simple dans ses *Deux suites de menuets mêlés d'airs*<sup>66</sup>. Au-dessus de l'air concerné (p. 15), Lavaux a inscrit les mots suivants : « Parodie du menuet nouveau de la Comédie-Italienne. Chantée par M. Rochard. » Le texte imprimé sous le menuet correspond d'ailleurs au texte que Rochard a chanté dans la scène 16<sup>67</sup>. Dès le mois suivant, l'Opéra-Comique monte sa propre parodie de *Thésée* qui non seulement reprend le menuet tel qu'il a été chanté par Rochard, mais comporte également un deuxième menuet par Lavaux, dans le rôle équivalent de la comédie<sup>68</sup>. Ce fait montre bien que la concurrence entre les théâtres populaires concerne autant les chanteurs solistes et l'exécution de leur musique, que la comédie à visée parodique.

La réputation de Rochard est confirmée par sa mention dans le traité sur le chant de l'abbé Jean Blanchet ; ce dernier y affirme que Rochard a été l'un de ses élèves (avec Marie Fel et Pierre Jélyotte), et décrit ainsi sa technique, dans un passage concernant l'importance d'une respiration correcte : « C'est en se conformant à mes règles que M. Rochard [*sic*], si connu par son goût pour le chant, sait avec un petit volume de voix exécuter les plus longues phrases de musique, avec une rare perfection<sup>69</sup>. » L'art et la réputation de Rochard en tant que soliste sont ainsi utilisés par Blanchet comme garantie de l'efficacité de sa propre méthode d'enseignement.

65 *Mercure de France*, juin 1747, p. 120.

66 Nicolas Lavaux, *Deux suites de menuets mêlés d'airs. Pour le clavecin, violon, flûte, ou hautbois. Avec la basse. Œuvre III<sup>e</sup>*, Paris, chez l'Auteur/Au café de la Comédie-Italienne, [ca 1745], unique exemplaire dans F-Pn, K. 7282, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9081891d/f22.item.r=nicolas%20lavaux>. Lavaux apparaît dans l'orchestre de la Comédie-Italienne pendant les années 1750 en tant que joueur d'instruments à vent. Sa relation avec cette troupe a sans doute débuté au cours des années 1740.

67 F-Pn, ms ff. 9318 (théâtre inédit de Valois d'Orville), fol. 106. Air : menuet « Vos attraits ». Pour la musique et le commentaire, voir David Charlton, « Minuet-scenes in early opéra-comique », dans *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 276-278 (d'abord publié dans Herbert Schneider [dir.], *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1999).

68 Charles-Simon Favart, Pierre Laujon et Parvi, *Thésée, parodie nouvelle*, Paris, Prault, 1746, musique p. 35-39.

69 Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, Lottin/Lambert/Duchesne, 1756, p. 32.



Cependant, de la même manière que les intermèdes italiens ont transformé le parcours de Théveneau en 1729, les intermèdes changent l'art de Rochard, comme celui d'autres solistes travaillant dans la tradition populaire à la fois dans les foires et à la rue Mauconseil. Une période de transition commence en 1753 quand Carlo Sodi compose une nouvelle partition pour le texte franco-italien du *Joueur*, traduction parodique du *Joueur* de 1729. Le texte italien est traduit en français et adapté pour la musique par Charles-Simon Favart<sup>70</sup>. Sodi ayant écrit cette musique pour Justine Favart et Rochard, sa partition nous donne une idée précise du registre vocal de Rochard et probablement de quelques-unes de ses caractéristiques techniques personnelles. Le nouvel opéra n'est pas un succès en soi, car son texte hybride produit un effet étrange, d'où est absent l'équilibre italien attendu, en musique, entre les dialogues musicaux et un développement plus large de l'expression, comme c'est en principe le cas dans les arias et les duos.

294

Tout change l'année suivante, avec *La Servante maîtresse*, parodie-traduction française de *La serva padrona*, par Baurans : ce dernier utilise le dialogue parlé au lieu du récitatif. Il est on ne peut plus clair, d'après les critiques, que Favart et Rochard forment ici un couple de scène idéal qui parvient à transmettre l'essence d'un chef-d'œuvre comique : ils convainquent Paris qu'un nouveau genre peut naître, dans lequel des paroles en français sont chantées sous la forme bien établie d'un intermède, tout en intégrant également la manière de jouer des Bouffons. Le commentaire suivant constitue un témoignage important de la nouvelle approche de Rochard. Il nous rappelle que Carlo Sodi a récemment enseigné des techniques vocales italiennes à Justine Favart et à Mlle Rosalie, de l'Opéra-Comique<sup>71</sup>. Peut-être a-t-il aussi travaillé sur la voix de Rochard :

Mlle Favart fait les délices de tout Paris dans le rôle de la Servante maîtresse ; [...] M. Rochard auquel on a reproché quelquefois de l'affectation et un chant précieux, qu'il s'est peut-être efforcé d'imiter, est tout différent dans le rôle du Patron ; il y plaît généralement, la musique italienne l'a rendu plus naturel<sup>72</sup>.

70 Partition intégralement éditée au format à l'italienne, sous le titre *Baiocco et Serpilla. Parodie française du Joueur. Par M. Sody*, Paris, Aux adresses ordinaires, s.d. La première a eu lieu, je pense, le 8 ou le 9 août : « *Le Joueur* [...] que M. Sodi a remis assez heureusement en musique » (*Mercure de France*, septembre 1753, p. 158). Sur l'opéra lui-même, voir David Charlton, « Sodi's opera for Mme Favart: *Baiocco et Serpilla* », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 205-218.

71 Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. V, p. 184.

72 *Mercure de France*, octobre 1754, p. 163.



Datée du 15 octobre 1754, la critique enthousiaste d'Élie-Catherine Fréron au sujet du même opéra confirme et explicite la naissance du nouveau genre de la comédie mêlée d'ariettes. Il place les interprétations des deux comédiens au cœur de l'expérience : c'était à eux, en effet, en tant que chanteurs, de convaincre le public que la langue française convenait à la musique italienne profane et moderne, sans donner l'impression d'une parodie burlesque. Ce changement va à l'encontre des préjugés culturels.

Mais *La Servante maîtresse* doit surtout sa brillante réussite à Mme Favart et à M. Rochard. De part et d'autre, quelle vivacité dans l'action ! Quelle finesse dans le jeu ! Quel goût dans le chant ! Ce ne sont pas là les grimaces du bouffon Manelli et de la bouffonne Tonelli ; c'est la vérité ; c'est la Nature même. [...] On lui [Baurans] sait gré d'avoir écarté du français les trivialités et les bassesses qui sont dans l'italien. Mais quelle obligation ne lui avons-nous pas d'avoir si bien réfuté, par le succès de son travail, l'assertion hardie de M. Rousseau de Genève, qui avait osé avancer qu'il était impossible de mettre de la musique italienne sur des paroles françaises<sup>73</sup>.

Avant de quitter la scène, Rochard connaît donc une série de succès et va encore plus loin en chantant, sur scène, le rôle d'Uberto en italien. Ainsi, tout comme les générations précédentes de comédiens de la Comédie-Italienne ont appris à jouer en français, Rochard franchit la barrière linguistique dans l'autre sens et rend son art musical entièrement italien. Andrea Fabiano a retracé le contexte dans lequel la Comédie-Italienne a été soumise à une « programmation musicale italienne et italianisante<sup>74</sup> » en 1760-1762. Il montre, en particulier, la manière dont Maria Anna Piccinelli (qui est devenue un membre de cette troupe) chante différents rôles, débutant en mai 1761. Cinq représentations de *La serva padrona* de Pergolèse sont données en italien, entre le 2 et le 12 juillet de la même année<sup>75</sup>. Il convient de souligner que Rochard a participé à ces événements extraordinaires en jouant, à ces dates, dans *La serva padrona* aux côtés de Piccinelli. Le commentaire suivant, anonyme, est écrit dans le meilleur style informatif de Philippe Bridard<sup>76</sup>. Il rend compte des interprétations de Rochard

73 *L'Année littéraire ou Suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, 1754, t. VI, Lettre 2, p. 36-37.

74 Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 49.

75 Clarence Dietz Brenner, *The Theatre Italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 251 ; Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, op. cit., t. I, p. 156 (lettre datée par erreur de juin).

76 Sur Philippe Bridard de La Garde, voir David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, op. cit., p. 26, 161 et 218.

en langue française dans le même rôle en septembre 1761, avec Mlle Villette, qui a récemment quitté l'Académie royale de musique :

On doit rendre justice aux talents de M. Rochard qui, dans *La Servante maîtresse*, a joué en acteur consommé, et a chanté en musicien de goût. Rien de forcé dans son jeu ni dans les expressions du chant. [...] Cette attention de goût et de jugement a été sentie par le public et payée par les plus grands applaudissements. Il semble que cette réussite ait été le fruit des soins que cet acteur avait pris pour chanter le même intermède en italien, avec Mlle Piccinelli, dans lequel il avait eu le plus favorable succès qu'un Français puisse attendre, en exécutant une musique et des paroles étrangères<sup>77</sup>.

LE TABLEAU PARLANT D'ANSEAUME ET GRÉTRY (1769) :  
« LA MEILLEURE RÉPONSE QUE JE PUSSE FAIRE AU PUBLIC »

Patrick Taïeb  
IRCL, Université Paul-Valéry de Montpellier

*Le Tableau parlant* a été revu avec un véritable plaisir [...] ce joli ouvrage, né d'un caprice de l'opéra-comique français et de la *commedia dell'arte*.

*Le Ménestrel*, 4 octobre 1863

297

La vocation d'André-Ernest-Modeste Grétry remonte au séjour d'une troupe de Bouffons<sup>1</sup> dans sa ville natale de Liège où il fait une expérience esthétique comparable et simultanée à celle des Parisiens durant la querelle des Bouffons<sup>2</sup>. Avant de débiter à Paris, il séjourne quatre ans à Rome au titre de pensionnaire du collège Darchis – sorte de Villa Médicis pour les Liégeois fondée par l'ecclésiastique Lambert Darchis. Puis, sur le chemin qui aurait dû le ramener dans sa patrie, il séjourne dans les environs de Ferney. Voltaire l'accueille en déclarant : « Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ! Cela est trop rare, monsieur, pour que je ne prenne pas à vous le plus vif intérêt » et, pendant quelques mois, il le prépare aux mondanités, à l'« aisance » et à l'« amabilité française que l'on trouvait chez lui plus qu'à Genève »<sup>3</sup>. Lorsque Grétry arrive à Paris, la Comédie-Italienne a développé en son sein une troupe d'acteurs-chanteurs français qui expérimentent tous azimuts les propositions du théâtre *moderne*<sup>4</sup> et occupent le premier plan dans les discussions sur l'art dramatique. Philidor et Monsigny, Poincette et Sedaine, fournissent le répertoire en ouvrages influencés tour à tour par le roman anglais (Henry Fielding ou Samuel Richardson), par la comédie larmoyante ou le

- 1 Il s'agit de la troupe de Giovanni Croza et Natale Resta ; voir André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique* [Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789], Paris, Imprimerie de la République, an V [1797], t. I, p. 15.
- 2 Voir Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005.
- 3 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 136.
- 4 Pour reprendre une expression utilisée par Jean-Baptiste Nougaret dans son ouvrage théorique et satirique ayant pour objet l'opéra-comique – ou « comédie mêlée d'ariettes » (*De l'art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles, et de la musique adaptée au théâtre*, Paris, Cailleau, 1769).

conte moral, ou encore par William Shakespeare, Jean de La Fontaine ou Jean-François Marmontel. L'opéra-comique explore alors toutes les nuances de la farce, de la comédie, de la pastorale ou du drame, sans autre dénominateur commun que le mélange du parler et des ariettes.

Le récit autobiographique des *Mémoires* éclaire pour nous les voies hasardeuses de l'intégration et de la reconnaissance. Il pointe d'abord les réticences à surmonter pour un nouveau venu en quête d'un premier livret. Il évoque ensuite la nécessaire conquête de soutiens par l'immersion dans la vie mondaine et l'intervention non moins indispensable de personnes influentes, comme l'attestent le récit de son amitié avec le comte de Creutz, ambassadeur de Suède, celui de ses discussions avec l'abbé Arnauld ou avec Diderot, et ses allusions à une société auprès de laquelle la conversation est un sésame. Son aisance lui vaut d'être l'hôte des châteaux des environs de Paris. Il est reçu à Montigny, chez Mme Trudaine ; à Croix-Fontaine, chez le fermier général Bouret, ou encore chez la duchesse de La Rochefoucauld, à Forges, où *Le Tableau parlant* est représenté devant le comte de Nivernais et le duc de Choiseul, à qui l'ouvrage est dédié. La conquête d'une place d'estime passe par celle d'un public stratifié en cercles concentriques, depuis ses épacentres salonnards jusqu'au parterre anonyme, et elle rencontre une nouvelle difficulté : celle de construire une renommée qui soit indépendante des classements hâtifs dans des catégories et des partis.

298

Les faits suivants suggèrent que l'enjeu de la réception immédiate du *Tableau parlant* pourrait bien être résumé dans son sous-titre générique de *comédie-parade*. Troisième opéra-comique de Grétry représenté à la Comédie-Italienne, il vient après *Le Huron* (1768), tiré de *L'Ingénu* de Voltaire, et *Lucile* (1769), conte moral de Marmontel adapté par lui-même, auxquels il doit ses deux premiers succès : « Vous me rendez la vie !, lui dis-je, car j'aime ce charmant pays où l'on me traite si mal<sup>5</sup>. » Dans le chapitre où le compositeur commente la réception du *Huron*, il s'abandonne à raconter un rêve propice aux interprétations : « Mon père m'apparut en songe ; il me tendait les bras ; je m'élançais vers lui, en faisant un cri qui dissipa un si doux prestige. Cher auteur de mes jours, qu'il fut douloureux pour moi de penser que tu ne jouirais pas de mon premier succès<sup>6</sup> ! » Cette confidence, qui ferait le bonheur d'un psychanalyste<sup>7</sup>, n'empêche pas que pour le public, ce sont le comique des situations et la modernité d'une musique italianisante qui caractérisent le premier succès et fondent la réputation

5 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 159.

6 *Ibid.*, p. 163.

7 Elle prend un sens très particulier lorsqu'on la rapproche de la description visionnaire de « médecins pour l'âme », « payés par le gouvernement », dont Grétry fait la proposition au chapitre « De la nécessité d'une scène comique » (t. III, p. 54-57).

naissante du musicien. L'ouvrage suivant, parangon du drame bourgeois, convainc le public que le genre gai était refusé à Grétry. Cette appréciation, à l'opposé de la première impression, et que les journaux répétèrent, inspire le reproche qui lui est adressé de faire pleurer à l'opéra-comique. Cette nouvelle image du compositeur converge avec un portrait dressé simultanément dans la *Correspondance littéraire*, dans des termes qui rappellent la définition du génie dans l'*Encyclopédie* : « M. Grétry est de Liège ; il est jeune, il a l'air pâle, blême, souffrant, tourmenté, tous les symptômes d'un homme de génie. Qu'il tâche de vivre, s'il est possible<sup>8</sup>. »

*Le Tableau parlant* apparaît rétrospectivement comme une réplique à ce portrait de l'homme sensible : « Je puis dire que pendant deux mois, chanter et rire fut toute mon occupation<sup>9</sup>. » La comédie-parade était pour son auteur « la meilleure réponse que je pusse faire au public<sup>10</sup> ». Un jugement du *Mercur de France* préfigure dès octobre 1769 une observation qui s'impose à tous ceux qui ont consacré un peu de temps au compositeur : « M. Grétry semble créer un genre nouveau pour chaque nouvelle production, ne s'écartant jamais du sens de ses paroles, il trouve le moyen d'ajouter encore à leur expression<sup>11</sup>. » C'est dans cette perspective qu'il convient d'aborder *Le Tableau parlant* comme une étape de la reconnaissance de Grétry par un milieu dont les conversations pèsent lourdement sur la conception des ouvrages dramatiques.

Au milieu du siècle, la parade n'a pas très bonne réputation. En 1755, l'article « Parade » du *Dictionnaire portatif* définit le genre comme :

[...] des bouffonneries que les opérateurs, les danseurs de corde, etc. font faire ou dire par leurs suppôts, pour piquer la curiosité des passants, et s'attirer des spectateurs. C'est de là qu'est venu le nom de parade pour une sorte de comédie fort à la mode dans ces derniers temps, où le plaisant est poussé jusqu'au ridicule par des caractères forcés, de fausses allusions, de mauvaises pointes, et des peintures sans vraisemblance<sup>12</sup>.

La critique vise les Forains et les *opérateurs*, c'est-à-dire les charlatans qui vendent leurs produits dans les foires et utilisent des comédiens pour attirer les badauds. Mais la

8 Lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1768, dans Maurice Tourneux, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier, t. VIII, 1879, p. 165-166.

9 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 154.

10 *Ibid.*

11 *Mercur de France*, octobre 1769, vol. 1, p. 179.

12 Abbé Prévost, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1755, p. 522.

parade dans les années 1760 prolifère surtout dans le théâtre de société<sup>13</sup>, comme un objet littéraire, plutôt qu'improvisé : *La Tête à perruque* de Charles Collé, que l'on cite parfois comme une source du *Tableau parlant*, est créée en 1762 lors d'une fête pour Mlle Le Marquis, danseuse à la Comédie-Italienne et maîtresse du duc d'Orléans, et reprise en 1764 à Bagnolet dans une fête en l'honneur du duc. Beaumarchais, à la même époque, débute dans l'écriture dramatique par une poignée d'ouvrages relevant de la parade qu'il conçoit pour le château d'Étioles. Collé comme Beaumarchais, et comme Anseume et Grétry, construisent leurs intrigues autour d'un barbon ou d'un père qui s'oppose au mariage de sa fille avec son amant. Les personnages s'appellent invariablement Cassandre, père ou tuteur d'Isabelle dont l'amant est Léandre. Colombine, servante d'Isabelle, et Gilles – ou Arlequin, ou encore Pierrot –, serviteur de Léandre, leur sont accolés le plus souvent.

**300** Aucune de ces pièces jusqu'au *Tableau parlant* ne dément les jugements qui sont rappelés par Grimm au lendemain de la première :

La parade est un mélange de bouffonnerie et de noblesse ; les acteurs sont choisis dans le bas peuple et cherchent à nous faire rire en contrefaisant la déclamation tragique et en corrompant la prononciation des mots d'une manière burlesque. Les auteurs classiques en ce genre mettent ordinairement leur esprit et leur sel à farcir le dialogue d'équivoques dont le double sens a presque toujours quelque sottise en vue. Ce n'est pas le premier des genres assurément ; il marche cependant avant le genre ennuyeux, le seul qui, suivant M. de Voltaire, n'est pas bon<sup>14</sup>.

L'on comprend que les auteurs écrivant pour nourrir le répertoire français de la Comédie-Italienne se soient démarqués de cette ascendance, en accolant le terme de *comédie* à celui de *parade*. En arrière-plan des attributs externes de la parade (noms des personnages, quiproquo, argument), leur orientation s'exprime de diverses manières.

Dans le livret du *Tableau parlant*, Louis Anseume prend le contrepied absolu de ce qui constitue la saveur – le *parler* pseudo-populaire – et l'essence du style de la parade (y compris dans ce que l'on a appelé parfois la parade-littéraire), pour insister sur le caractère écrit, plutôt qu'improvisé ; il adopte une écriture versifiée tout à fait inhabituelle dans la parade. Pendant tout le siècle, jusqu'aux parades de Beaumarchais conçues pour l'amusement privé de Charles-Guillaume Le Normant, époux de Mme de

<sup>13</sup> Voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2005.

<sup>14</sup> Friedrich Melchior Grimm, octobre 1769, dans Maurice Tourneux, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, op. cit., p. 347-348.

Pompadour et financier, la parlure du personnage de parade impose la prose et tire sa gaieté débridée de la profusion des *cuirs* (liaisons incorrectes), de l'élision des *e* muets, de la chute du *r* ou du *l*, ou de l'effacement des diphtongues. Dans *Léandre hongre*, une parade de Thomas-Simon Gueullette datant de 1720, Isabelle déclare :

Sainte Barbe, je me trouve dans z'une triste conjecture, vous savez que depuis deux gouvernantes qui z'ont toutes deux donné l'amphigouri t'à mon cher père, t'à cause de deux petites fausses couches que j'avais z'eu le malheur de faire par mégarde en quarante-huit ; quarante-neuf : et bien voyez ce que c'est que le guignon, je suis grosse et enceinte de sept mois et demi, et c'est le z'ongre qui a fait cette faute d'orthographe<sup>15</sup>.

Beaumarchais s'inscrit dans cette veine avec *Léandre marchand d'Agnus*, où Isabelle, toujours, dit : « Souffrez, mon ch'père, que j'embrasse les pas de vos genous. Mon cœur z'adore le beau Léandre. Il y a plus de deux ans que not'mariage est z'écrit au ciel et z'est fait sur la terre, sous la cheminée [= secrètement, sans bruit]<sup>16</sup>. »

L'Isabelle d'Anseume est d'une tout autre tenue. Elle ne pratique aucun procédé de déformation de la langue. Elle dit, par exemple : « Colombine, je suis une fille bien née : / Malgré mon inclination, / Je me souviens toujours de l'éducation / Que mes chers parents m'ont donnée<sup>17</sup>. » Cette rupture radicale avec l'habitude de corrompre la langue est soulignée par le *Mercur* qui remarque quelques pensées heureuses exprimées avec grâce et en offre un extrait au lecteur : « La nature a sur nous une force invisible / Elle indique à nos cœurs tout ce qui nous convient / Par un charme qui nous attire ; / Et si sur votre compte elle ne nous dit rien, / C'est qu'elle n'a rien à nous dire<sup>18</sup>. »

Surtout, il est inconcevable que la Comédie-Italienne présente une intrigue scabreuse, fondée sur le cocufiage ou une quelconque immoralité. Or, le scabreux est le fonds de commerce de la parade. *Léandre hongre* de Gueullette raconte comment Isabelle parvient à introduire Léandre chez elle en conseillant à son père de recourir, pour la garder, à un hongre, c'est-à-dire un castrat. Isabelle est enceinte, comme

15 Thomas-Simon Gueullette, *Léandre hongre*, s.l., 1720, p. 8 ; *hongre* signifie « castré » et se dit d'un cheval.

16 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre*, éd. Pascal Pia, Paris, Club français du livre, 1960, t. II, p. 506.

17 *Le Tableau parlant. Comédie parade en un acte et en vers. Dédié à Monseigneur le duc de Choiseul. Mis en musique par M. Grétry de l'Académie de Boulogne. Représenté pour la première fois le 20 septembre 1769 par les comédiens italiens du roy*, Paris, Aux adresses ordinaires de musique, s.d. [1769], p. 14 (référence abrégée *Le Tableau parlant*, partition dans la suite de cet article).

18 *Mercur de France*, octobre 1769, p. 179. La citation est cependant introuvable dans les exemplaires des livrets que nous avons consultés et dans la partition imprimée.

une douzaine de filles du village dont Léandre a également la garde. Et lorsque Cassandre doute des capacités de Léandre, il lui fait valoir qu'en sa position d'avocat, il traite une demi-douzaine de demandes de mariage en réparation des grossesses. Ce ton et ces situations se situent à l'opposé des personnages vertueux qui sont le fondement de la veine parfois larmoyante, toujours morale, des opéras-comiques des années 1760.

Il faut donc acclimater les personnages de la parade à la sensibilité attendue de la troupe de la Comédie-Italienne, dont Grimm rappelle la réputation dans son compte-rendu du *Tableau parlant* : « On a donné, le 20 du mois dernier, *sur le théâtre non excommunié de la rive droite de la Seine*, vulgairement appelé théâtre de la Comédie-Italienne, un autre ouvrage nouveau intitulé *Le Tableau parlant*, comédie-parade en un acte et en vers, mêlée d'ariettes ; les paroles, de M. Anseaume, souffleur de la Comédie-Italienne ; la musique, de M. Grétry<sup>19</sup>. »

302

Anseaume donne à Isabelle et à Léandre (le couple de premiers amoureux) une épaisseur biographique et psychologique inhabituelle. Le sommaire donné dans le *Mercur*e d'octobre 1769 le mentionne :

Cassandre, tuteur d'Isabelle, est amoureux de sa pupille, qui se résout à l'épouser par le conseil de Colombine sa suivante, malgré l'amour qu'elle a pour Léandre ; mais les absents ont tort, et son amant est parti pour la Cayenne. Cassandre, toutefois se méfie d'un si prompt changement, et feignant un voyage, il se cache dans un cabinet, d'où il peut tout observer. Pierrot, valet de Léandre, arrive, il reconnaît Colombine dont il était amoureux avant son départ ; lui apprend le retour de son maître qui est le neveu de Cassandre, et est instruit à son tour par Colombine des projets du vieillard. Après avoir renouvelé leurs anciennes amours, ils promettent de favoriser celles de leurs maîtres qui se pardonnent de bonne grâce leurs petits infidélités réciproques ; on profite de l'absence du vieillard ; on ne songe qu'à bien s'amuser, et l'on se prépare à faire un repas agréable. Cassandre, qui rentre furtivement, est bien étonné de trouver une table dressée pour quatre couverts. Après avoir cherché partout où se cacher, il imagine de se placer derrière son portrait ; après avoir découpé sa figure il passe sa tête à travers le tableau, et substitue l'original à la copie. Les amants qui reviennent, se mettent à table, et Cassandre ainsi placé se mêlant à leur conversation par ses *a parte*, rend la situation très plaisante. Pour s'égayer davantage, Léandre engage Isabelle d'aller déclarer l'amour qu'elle a pour lui au portrait du bonhomme Cassandre. Cette idée folle est exécutée, et Cassandre, en se

---

19 Friedrich Melchior Grimm, octobre 1769, dans Maurice Tourneux, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, op. cit., p. 347-348 (je souligne).



faisant connaître tout à coup, change la joie en alarmes, mais elles durent peu ; il les unit pour se venger et les punir<sup>20</sup>.

Le rôle d'Isabelle est étonnamment développé par cette excuse de l'absence de Léandre et attire l'ouvrage dans l'orbite de la comédie sentimentale. Le thème de l'absence prolongée et du retour existe déjà dans *Le Sorcier* (1764), opéra-comique d'Antoine Poincette et François-André Philidor et l'un des principaux succès de la décennie. Dans cette intrigue, Julien rentre au village après deux ans de voyage et se déguise en devin pour recevoir les confidences d'Agathe, qu'il aimait et dont il était aimé, mais aussi de Blaise, qui est sur le point de contraindre celle-ci à l'épouser, et d'autres villageois. Julien et Agathe sont deux personnages vertueux, deux amoureux de comédie au-dessus de tout soupçon, victimes du sort : Julien l'est d'un naufrage – ce qui lui donne l'occasion d'interpréter un air décrivant une tempête –, et Agathe l'est de l'opiniâtreté de Blaise qui entend s'approprier le bien que Julien lui a confié et lui ravir sa maîtresse, avec la complicité de la tante de celle-ci.

Le reste de l'intrigue du *Tableau* est conforme aux canons de la parade et tisse en un acte les fils rudimentaires conduisant à une situation bouffonne qui a pour but de faire rire. À partir de ce livret au genre mixte, Grétry doit concevoir une musique qui convienne au sujet et tire l'ensemble vers le haut. Ce sont les termes dans lesquels il livre ses intentions *a posteriori* : « Je m'appliquai surtout, dans cet ouvrage, à *ennoblir*, autant que faire se pouvait sans blesser la vérité, *le genre de la parade* ; et c'est une attention très nécessaire à tout compositeur qui traite un sujet trivial<sup>21</sup>. »

La musique du *Tableau parlant* tient en treize numéros consistant en huit airs, deux duos, un trio et deux quintettes. Ces deux quintettes se suivent et prennent place à la fin de l'ouvrage : le premier est le point d'arrivée de la scène du tableau ; le second est un vaudeville final à couplets et non, véritablement, un ensemble. La partition comporte également deux insertions brèves en vaudevilles, c'est-à-dire sur des airs préexistants, qui sont de règle dans une parade et par lesquelles Grétry fait un clin d'œil à cet usage<sup>22</sup>.

Le style des intermèdes italiens, caractérisé par une écriture syllabique et le mimétisme de la voix et du motif instrumental, se retrouve surtout dans les deux premiers airs d'Isabelle (fig. 1) et de Colombine qui adoptent de surcroît une forme

20 *Mercur de France*, octobre 1769, p. 176-177.

21 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, op. cit., t. I, p. 182 (je souligne).

22 La première insertion est sur un « fragment d'une ariette de *La Veuve indécise* [1759] », opéra-comique de Vadé sur une musique de Duni et parodie de *La Veuve coquette*.

*da capo* brève. Ce style et les deux vaudevilles figurent dans un environnement où ils peuvent être perçus comme des effets de style, comme la manifestation revendiquée de *faire parade*.

ISABELLE *Seule*

Andantino  
Flûte trav.  
Violons  
Isabelle  
Basso continuo  
jeune je suis fille on me trouve aversé gentil le, on me trouve aversé gentil le.

1. Air d'Isabelle « Je suis jeune, je suis fille » (*Le Tableau parlant*, partition, scène 1, p. 11)

Mais à mesure que l'œuvre avance, la manière originale de Grétry s'exprime en divers endroits. Elle contribue à l'effet d'hybridation recherché par le livret dont l'écriture versifiée appelle un traitement musical équivalent. On remarque, tout d'abord, le sens raffiné de l'adaptation du style mélodique à la *position oratoire* et à la *situation* dans le deuxième air d'Isabelle qui est de forme ABA. Les deux strophes ont un statut différent. Dans la première, Isabelle rapporte, pour s'en moquer, les propos que lui tient Cassandre et qu'elle introduit ainsi : « Combien je prends sur moi, dans de certains instants, / Pour résister à mon impatience, / Quand il vient me conter, d'un air de complaisance / Tout le fade jargon des amours du vieux temps. » Elle poursuit en chantant : « Tiens ma Reine, je soupire. / Vois l'excès de mon amour / Si tu ne veux que j'expire / Sois donc sensible à ton tour » (air d'Isabelle, scène 2, 1<sup>re</sup> strophe). La mélodie contraste singulièrement avec celle de la deuxième strophe où elle décrit la complaisance forcée par laquelle elle répond aux sollicitations du vieux barbon : « Quelquefois d'un pas

incertain / Et d'une allure chancelante / Il m'aborde, il me prend la main / Que par pitié  
 je lui présente. / Alors ce sont des transports / À faire rire / Il fait les plus grands efforts /  
 Pour me prouver son martyre » (air d'Isabelle, scène 2, 2<sup>e</sup> strophe). Un effet comique  
 est introduit par le sol # sur la deuxième syllabe du mot *martyre* (fig. 2) :



2. Air d'Isabelle « Il fait les plus grands efforts pour me prouver son martyre »  
 (Le Tableau parlant, partition, scène 2, p. 24)

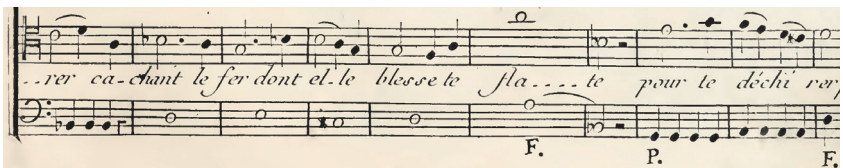
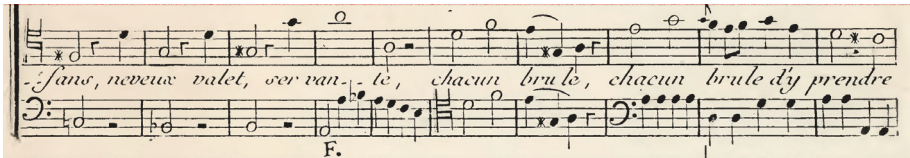
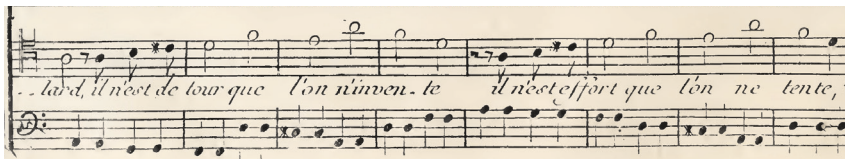
Dans le premier air de Cassandre, le dessin mélodique adopte un style déclamatoire que Grétry avait expérimenté avec une radicalité démonstrative dans le monologue de Blaise de *Lucile*, son opéra précédent<sup>23</sup>. La mélodie paraît assujettie au propos, au mot à mot, comme pour rendre chaque intention déclamatoire, au prix d'excentricités dans la ligne et d'un foisonnement de motifs brisant l'unité de caractère (fig. 3).

Le style déclamatoire fait encore le sel du duetto amoureux de Pierrot et Colombine. Il s'agit des deux personnages bas, faisant la paire avec le duo amoureux élevé d'Isabelle et de Léandre ; ils se livrent à un double serment de fidélité dans un registre comique qui annonce celui, plus sérieux, des deux autres. Le duetto est de forme ABAB' et joue sur le contraste binaire/ternaire (p. 76/p. 78 de la partition). La section B est introduite par le même échange « Tu m'aimes donc/ah je t'adore, et toi Pierrot ?/Moi, je te dévore ». La deuxième fois, la didascalie « Il lui baise la main » suggère un jeu de scène en tout bien tout honneur, dont les conséquences mélodiques ouvrent un champ assez vaste à l'interprétation (fig. 4).

La question de l'interprétation est posée avec une certaine acuité par l'air narratif et descriptif de Pierrot (« Notre vaisseau dans une paix profonde », scène 7) où il raconte la tempête dans laquelle il a été pris avec Léandre et qui les a tenus longuement éloignés de Colombine et d'Isabelle<sup>24</sup>. Selon que Clairval, l'interprète de Pierrot, force les contrastes dynamiques et de registres, l'air peut produire toutes sortes de réaction, du sourire léger au rire le plus franc. À cette époque, Clairval tient plutôt les rôles de jeune premier (il est Colas dans *Rose et Colas* en 1764, Dorval fils dans *Lucile* en 1769, deux

23 Voir l'analyse de ce monologue dans André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, op. cit., p. 175-181.

24 *Le Tableau parlant, comédie-parade, en un acte et en vers, mêlée d'ariettes; représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le mercredi 20 septembre 1769. Par M. Anseume. La musique est de M. Grétry, Paris, Veuve Duchesne, 1769, p. 30-31* (référence abrégée *Le Tableau parlant*, livret dans la suite de cet article).



3. Air de Cassandre « Pour tromper un vieillard », quatre extraits mélodiques  
(*Le Tableau parlant*, partition, scène 4, p. 46-51)

pièces jouées régulièrement à l'automne 1769) et il évolue vers les rôles comiques<sup>25</sup>. En comparant cet air à celui de la tempête que décrit Julien dans *Le Sorcier* de Philidor, on peut croire à une intention parodique qui fait pencher notre jugement vers le rire<sup>26</sup>.

La distribution réunit les interprètes favoris des comédies mêlées d'ariettes de Philidor et Monsigny<sup>27</sup>, auxquels Grétry reconnaît une part du succès de sa pièce : « Les acteurs, qui d'abord n'avaient pas osé se livrer à la gaieté de ce genre, finirent par y être charmants. Clairval, dans le rôle de Pierrot, et madame Laruette, dans celui de

25 Il est Montauciel dans *Le Déserteur* en mars 1769, et il sera Azor dans *Zémire et Azor* en 1771.

26 Voir *Le Tableau parlant*, partition, p. 66-67 et le presto p. 67, 69, 71 et 72.

27 Distribution mentionnée dans le livret: Cassandre: M. Laruette; Isabelle: Mme Trial; Colombine: Mme Laruette; Léandre: M. Trial; Pierrot: M. Clairval.



*Andante* DUETTO

Oboe  
Violoncello  
Viola  
Colombine *Je brûlerai d'une ardeur éternelle.*  
Pierrot  
Fagotti et basse

*P.*  
*Il lui baise la main*  
*ah! ah! ah! ah! doux moment doux transport*  
*vo. re* *quel moment quel transport je brûle.*  
*Allegro*

4. Duo de Pierrot et Colombine « Je brûlerai d'une ardeur éternelle »  
(Le Tableau parlant, partition, scène 7, p. 76 et 78)

Colombine, furent inimitables, parce qu'ils surent unir la décence et la grâce à la gaieté la plus folle<sup>28</sup>. »

Cela nous conduit à nous interroger sur les libertés qu'ils ont pu introduire en imitant le jeu improvisé, les gestes et les lazzis propres à la parade et aux pièces à canevas italiennes. La *Correspondance littéraire* le suggère en révélant que « le jeu et la gaieté des acteurs ont encore infiniment augmenté le succès du *Tableau parlant* ; ils ont ajouté de verve plusieurs traits fort plaisants qui ne sont pas dans la pièce, et qui ont grandement diverti le parterre<sup>29</sup> ».

On remarque surtout Laruette dans le rôle de Cassandre, qui a laissé son nom à un emploi d'opéra-comique pour plus d'un siècle et dont le comique tenait à la physionomie autant qu'à l'utilisation des registres vocaux. D'après Grétry, « La déclaration de Cassandre, "Cet aveu charmant" [*il s'agit de l'air dans lequel le barbon se laisse aller à l'illusion d'être aimé d'Isabelle*], était, disait-on, d'un style trop aimable ; mais je connaissais l'acteur, et je savais que sa voix offrirait le contraste plaisant que je désirais<sup>30</sup>. » Il s'agit, en effet, du seul air dont le caractère *cantabile* peut faire songer au style galant hasso-métastasien, c'est-à-dire à une sensibilité noble que vient préciser l'indication *Menuetto*. On peut penser que les sauts de registres intervenants sur *dès, sens* et *qu'en moi*, inélégants, pouvaient être la source d'un effet risible soulignant les prétentions ridicules du vieillard à être aimé d'Isabelle (fig. 5).

308

L'implication des acteurs-chanteurs trouve quelques éléments de preuve à travers la comparaison des sources et dans la reconstitution chronologique de la genèse de l'ouvrage. Le livret conçu par Louis Anseaume, le souffleur de la Comédie-Italienne, est mis en musique par Grétry au cours du printemps 1769<sup>31</sup>. L'ouvrage est joué en privé devant le duc de Nivernais, qui suggère quelques changements adoptés par l'auteur, avant d'être mis en répétition pendant l'été. *Le Tableau parlant* est créé le 20 septembre 1769. Le sommaire d'intrigue du *Mercure de France* en octobre, comme celui de Grimm, prouvent que l'ouvrage est conforme à la version que nous trouvons dans le livret édité chez la veuve Duchesne. Or, celui-ci a subi quelques transformations, visibles dans la partition qui fixe la version définitive et dont la vente est annoncée par la presse à partir du 18 décembre 1769 et en janvier 1770.

Les différences qui apparaissent lors de la comparaison sont de deux ordres : des coupures et des ajouts. Les coupures sont d'une importance capitale pour la définition

28 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 188.

29 Friedrich Melchior Grimm, octobre 1769, dans Maurice Tourneux, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, *op. cit.*, p. 349.

30 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 159.

31 « [...] pendant les beaux jours du printemps » (*ibid.*, p. 181).

5. Air de Cassandre « Cet aveu charmant répand dans mon âme »  
(*Le Tableau parlant*, partition, scène 4, p. 31)

309

PATRICK TAÏEB *Le Tableau parlant* d'Anseaume et Grétry (1769)

du genre dramatique. Elles font nettement pencher la balance du côté de la parade, au détriment de la comédie, comme si l'épreuve de la scène et l'aisance prise par les acteurs avaient permis peu à peu de parvenir à un équilibre rendant inutiles quelques éléments dialogués.

Dans la première scène, Isabelle expose des informations antérieures à l'action qui justifient sa résignation à épouser Cassandre et préparent le spectateur aux quelques complaisances qu'elle accorde à ses prétentions. L'éloignement de Léandre et le décès des parents, dont aucun auteur de parade ne s'embarrasse pour camper une Isabelle raisonnant froidement son intérêt ou monnayant ses faveurs, sont expurgés entre septembre et décembre<sup>32</sup>. La coupure qui intervient ensuite à la scène IX change radicalement la situation. Dans la première version, l'échange entre Isabelle et Léandre au sujet de leur fidélité pendant leur séparation se déroule en présence de Pierrot et Colombine, ce qui donne lieu à un aparté de Pierrot mettant en danger l'image que Léandre veut donner de lui-même. Dans la version remaniée, Pierrot et Colombine quittent la scène pour préparer le repas et l'échange amoureux s'en tient à des serments croisés sans équivoque<sup>33</sup>. Par ces deux coupures, il semble que l'on ait délesté *Le Tableau parlant* des quelques lignes susceptibles d'introduire un peu de profondeur et, simultanément, d'un échange scabreux rappelant la trivialité de la parade.

32 Le passé d'Isabelle, exposé dans la première scène, se trouve p. 2 du livret et p. 13 de la partition.

33 Scène 9, échange équivoque sur la fidélité, p. 44-46 du livret. Dans la partition (p. 96-97), cette équivoque a disparu (avec une petite réécriture, p. 43 du livret, pour justifier la sortie de Pierrot et Colombine).

Les ajouts vont plutôt dans le sens d'un renforcement du comique. Dans la scène des retrouvailles de Pierrot et Colombine (scène VII), l'air de la tempête est introduit par une réplique corrigée. Au lieu de :

COLOMBINE. – Fais m'en le récit, tu me feras plaisir.

PIERROT. – Volontiers. Des dangers que l'on a pu courir, / En voyage comme à la guerre, / On aime assez à discourir. / Écoute donc... ce que tu vas ouïr<sup>34</sup>

la partition fait dire :

COLOMBINE. – Fais m'en le récit, tu me feras plaisir.

PIERROT. – Volontiers. (*Avec embarras*) Comment diable faire ? / J'étais à fond de cale, où sans oser sortir / De frayeur j'ai pensé mourir. / Bien ou mal cependant, il faut la satisfaire. / (*Haut*) Écoute donc... ce que tu vas ouïr<sup>35</sup>.

310

La correction introduit deux éléments comiques : *primo*, le récit de Pierrot devient un boniment qui le place dans la même situation d'embarras comique que Sganarelle lorsque Don Juan s'exclame : « Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti<sup>36</sup> » ; *secundo*, elle campe Pierrot en couard et tout le récit est débité comme une vantardise outrée. La volonté de parodier l'air de Julien dans *Le Sorcier* ne fait plus vraiment de doute. Les abonnés de la Comédie-Italienne ne peuvent manquer de faire ce parallèle, que la programmation ne cherche pas à dissimuler : le samedi 14 octobre, on peut voir Clairval dans le rôle de Pierrot et, le lendemain, dimanche 15, Caillot dans celui de Julien, accompagné de Bastien, joué par le même Clairval.

Deux autres ajouts paraissent d'une certaine importance pour ce qu'ils nous apprennent sur la part de créativité des acteurs qui se manifeste après l'écriture et vient en jouant, dans l'épreuve de la scène. Ils concernent la scène du tableau parlant proprement dite, et consistent en l'ajout de répliques, de *lazzis* verbaux. Le sel comique provient du dispositif avec témoin caché. Cassandre a découpé son portrait pour y placer son visage afin d'écouter la discussion d'Isabelle et de Colombine avec leurs invités, Léandre et Pierrot. Au cours de cette scène, Léandre et Isabelle disent leur sentiment réciproque et, sans fard, leur opinion sur les prétentions du barbon. Dans la première version, Cassandre sort de ses gonds – et du tableau – à la fin de l'échange, alors que les convives encouragent Isabelle à s'adresser au portrait pour s'entraîner à

34 *Le Tableau parlant*, livret, scène VII, p. 31.

35 *Le Tableau parlant*, partition, scène VII, p. 64.

36 Molière, *Le Festin de pierre*, I, 3, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 857.



avouer à Cassandre sa préférence pour Léandre. Le quintette commence *ex abrupto*, sans ritournelle, et par une exclamation collective, « Ô ciel », comme une explosion<sup>37</sup>. Les ajouts consistent en interventions brèves de Cassandre qui supporte de plus en plus mal sa situation d'observateur humilié et passif, et qui, retenant de plus en plus difficilement ses réactions, provoque des quiproquos. C'est la marque d'une liberté créatrice laissée aux acteurs, d'une élaboration de l'ouvrage en atelier, survenue après la première. Surtout, on remarque, et il faut insister sur cette différence essentielle entre le répertoire des canevas improvisés par les Italiens et celui de la comédie mêlée d'ariettes ou opéra-comique, que *Le Tableau parlant* donne lieu à une production de documents imprimés (livrets, partitions, parties séparées) qui fixent l'ouvrage sur le temps long.

À l'occasion de la reprise de 1863, *Le Ménestrel* fait une observation qui range l'ouvrage de Grétry dans la catégorie sans équivoque de la « jolie comédie à ariettes, du bon vieux temps<sup>38</sup> ». Déjà dans la version piano/chant éditée en 1840 à l'occasion d'une reprise de ce pilier du vieux répertoire, le livret imprimé conserve intégralement la seconde version, à la réplique près, alors même que les conventions d'écriture des airs *da capo* sont adaptées à une typographie musicale moderne. C'est dire à quel point la comédie-parade de Grétry accède au XIX<sup>e</sup> siècle à un statut *littéraire* et *musical* bien différent, qui la pose en classique pour le siècle suivant tout en résumant l'ambition esthétique de Grétry et Anseaume. Dans la relation de compagnonnage entre la troupe italienne et son répertoire, d'une part, et ceux de l'opéra-comique, d'autre part, les auteurs ont produit un pastiche, au sens d'une imitation d'un genre, celui de la parade. La parade révèle concrètement le processus d'hybridation fécond par lequel l'opéra-comique se nourrit de toutes sortes de sensibilités et de pratiques, pour donner naissance à un répertoire que le XIX<sup>e</sup> siècle qualifiera d'éminemment national<sup>39</sup>.

37 *Le Tableau parlant*, partition, p. 109. Voir p. 54-55 du livret et p. 107 de la partition pour les deux ajouts.

38 *Le Ménestrel*, 4 octobre 1863, p. 352.

39 Voir également Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, p. 45-48.



# LE NOUVEAU VAUDEVILLE À LA COMÉDIE-ITALIENNE : CONTINUITÉ ET RENOUVELLEMENT

Stéphanie Fournier  
Sorbonne Université

À la Comédie-Italienne, la comédie à ariettes, petite comédie dont certains passages sont chantés sur des airs entièrement neufs, créés pour la pièce, a peu à peu pris le pas au XVIII<sup>e</sup> siècle sur la pièce en vaudevilles, genre théâtral jugé léger, vulgaire, parfois indécent. Le vaudeville, qui existe en France depuis le règne de Charles VI, désigne à l'origine une « chanson à couplets portant sur des sujets satiriques ou badins », puis « les couplets qui se succèdent au sein d'un opéra-comique, en alternance ou non avec de la prose »<sup>1</sup>. Le vaudeville au théâtre intègre, dans de petites comédies légères, des chants entonnés sur des airs connus ; il désigne aussi la chanson finale réunissant tous les personnages et concluant la pièce. La majorité des spectacles forains du début du XVIII<sup>e</sup> siècle emprunte la forme de la pièce en vaudevilles. Les airs sont familiers pour le public, faciles à chanter, et le comique des pièces en vaudevilles provient souvent du décalage – qui permet par exemple d'insinuer un sens grivois – entre les paroles connues et les nouvelles paroles écrites pour la pièce.

Cependant, après l'achat du bail de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne en 1762, ce genre déprécié de la pièce en *vaudevilles* connaît une nouvelle vogue grâce à Favart qui crée le vaudeville pastoral ou villageois<sup>2</sup>. Il trouve sans doute d'abord son succès dans la forme musicale populaire, qui facilite la mémorisation de certains passages, et à travers l'utilisation de personnages comiques connus de tous. Les spectateurs viennent autant entendre des acteurs chanter que les voir jouer, et l'on fait

- 1 Nathalie Rizzoni, « Les spectacles de la Foire avant 1750 », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 159. On fait remonter l'origine du mot *vaudeville* à un certain Olivier Basselin, artisan au XV<sup>e</sup> siècle dans le petit village de Vire. Ses chansons à boire étaient célèbres à Vire et dans le pays voisin, la vallée ou le val, et étaient appelées des *vaux-de-vire*, devenus *vaudevilles*, ou *chansons qui courent par la ville*.
- 2 Par exemple, la pièce à succès *Annette et Lubin*, de Charles-Simon et Justine Favart, Jean-Baptiste Lourdé de Santerre et Jean-François Marmontel, comédie en un acte et en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles, représentée pour la première fois à Fontainebleau par les Comédiens-Italiens (Paris, Ballard, 1762).

plus attention à leur voix, à la justesse et à la clarté de leur timbre, au choix des chansons et à la manière ingénieuse dont les nouvelles paroles s'adaptent à d'anciens airs, qu'à la construction d'une intrigue théâtrale et à la densité des personnages théâtraux.

Mais ce sont surtout les dramaturges Augustin de Piis, Pierre-Yves Barré et Jean-Baptiste Radet qui s'emparent de ce genre ancien après le départ des comédiens italiens, et s'associent pour écrire des pièces en vaudevilles dans les années 1780, tentant de redonner à ce genre l'éclat qu'il avait au début du siècle<sup>3</sup>. Ils font jouer de petites comédies en vaudevilles à la Comédie-Italienne, avant d'ouvrir eux-mêmes en 1792, rue de Chartres-Saint-Honoré, le théâtre du Vaudeville, entièrement dédié à ce genre de pièces. Les comédies en vaudevilles seront désormais nommées par métonymie des *vaudevilles*. Le théâtre du Vaudeville est l'un des plus appréciés à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il attire un public toujours plus nombreux et sera un des seuls théâtres secondaires à perdurer à Paris après le décret napoléonien de 1807 qui réduit le nombre de théâtres à huit et leur assigne à chacun un genre.

314

Il nous a semblé intéressant d'observer en détail deux pièces en vaudevilles jouées à la Comédie-Italienne dans les années 1780, années charnières pour le renouveau de ce genre. Nous tenterons de comprendre comment la Comédie-Italienne, qui prend désormais la direction d'un théâtre musical, a pu être le laboratoire d'un genre théâtral qui va rencontrer l'immense succès que l'on connaît sous la Révolution et l'Empire, comment ces dramaturges utilisent l'héritage du théâtre des Italiens, le mettent au goût du jour, le renouvellent pour créer un nouveau vaudeville, très joué sur toutes les petites scènes parisiennes. À la lumière de l'examen de deux vaudevilles caractéristiques des années 1780, *Cassandre astrologue ou le Préjugé de la sympathie* de Piis et Barré joué en 1780<sup>4</sup> et *Les Docteurs modernes* de Barré et Radet joué en 1784<sup>5</sup>, nous mettrons en lumière les spécificités de ce *nouveau* vaudeville et la manière dont il utilise et transforme l'héritage dramaturgique de la Comédie-Italienne de Paris. Ces pièces

3 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, p. 45-48.

4 Augustin de Piis et Pierre-Yves Barré, *Cassandre astrologue ou le Préjugé de la sympathie*, comédie-parade en un acte et en vaudevilles représentée le 5 décembre 1780 à la Comédie-Italienne, Paris, Chez Vente, libraire des Menus Plaisirs du roi, 1781, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5551113v.r=cassandre%20astrologue?rk=21459;2> (référence abrégée *Cassandre astrologue* dans les notes suivantes de cet article).

5 Pierre-Yves Barré et Jean-Baptiste Radet, *Les Docteurs modernes*, comédie-parade en un acte et en vaudevilles, suivie du *Baquet de santé*, divertissement analogue, mêlé de couplets, représentée à la Comédie-Italienne le 16 novembre 1784 et le 26 février 1790, Paris, Brunet, 1784, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841523?rk=64378;0> (référence abrégée *Les Docteurs modernes* dans les notes suivantes de cet article).

mettent en effet en scène des types italiens et les ressorts comiques habituels des pièces de la tradition professionnelle italienne. Cependant, le nouveau vaudeville se fonde dès les années 1780 sur un élément majeur : l'art de s'insérer dans l'actualité, de la commenter et de la critiquer.

## CASSANDRE ASTROLOGUE OU LA SATIRE DE L'ASTROLOGIE

La pièce *Cassandre astrologue*, petite comédie-parade-vaudeville en un acte et douze scènes de Piis et Barré, est jouée une fois à la Comédie-Italienne le 5 décembre 1780 après avoir été représentée au château de Brunoy devant Monsieur, frère du roi, le 23 novembre 1780<sup>6</sup>. Elle est ensuite jouée le 16 mars 1781 devant le roi à Versailles par les comédiens de la troupe. Évoquant certains personnages du théâtre italien, aussi bien que ceux des parades françaises<sup>7</sup>, elle met en scène le barbon Cassandre, tuteur d'Isabelle qu'il veut épouser, l'amoureux Léandre, et le valet Pierrot, amoureux de la soubrette Colombine. L'intrigue est sommaire : Cassandre veut épouser sa pupille Isabelle, mais Léandre qui est amoureux d'elle va essayer de la lui ravir. Le sujet est très simple, la psychologie des personnages peu développée, et leurs défauts caricaturaux : crédulité, pédantisme, gourmandise, ivrognerie, grivoiserie... Pratiquement tous les dialogues de la pièce sont chantés. Les personnages utilisent souvent un nouvel air pour chaque réplique. On compte soixante-quatre airs différents pour une pièce d'un acte seulement. Chaque air populaire, supposé connu des spectateurs, a un titre qui s'adapte le plus souvent aux paroles prononcées, en souligne malicieusement un sous-entendu, souvent grivois, ou entre en décalage avec ce que dit le personnage. Ainsi, Colombine avoue avoir décacheté une lettre qui ne lui était pas destinée sur l'air « D'un mouvement de curiosité »<sup>8</sup> ; Léandre voudrait se battre avec Cassandre sur l'air « Des trembleurs »<sup>9</sup>. Tous ces airs établissent une certaine complicité entre scène et salle et donnent un ton très enjoué à la comédie, caractéristique des pièces en vaudevilles au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, ce vaudeville des années 1780 s'insère aussi dans l'actualité : il s'agit dans cette pièce de mettre en scène une pseudoscience pour en faire la satire : l'astrologie. Cassandre en effet se pique d'astrologie ; il se réfère dans la pièce à un certain Mathieu Landsberg (ou Laensbergh), mathématicien et astrologue surnommé le Nostradamus de Liège, ayant donné son nom au XVII<sup>e</sup> siècle

6 D'après la base de données CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution) : <https://cesar.huma-num.fr>.

7 Voir aussi l'article de Patrick Taïeb dans ce volume, p. 299.

8 *Cassandre astrologue*, scène 1, p. 4.

9 *Ibid.*, scène 4, p. 16.

# ALMANACH

SUPPUTÉ SUR LE MÉRIDIEN DE LIÈGE,  
PAR MAÎTRE

**MATHIEU LAENSBERGH,**

MATHÉMATICIEN,

POUR L'ANNÉE 1854.



**A LIÈGE,**

CHEZ L. DUVIVIER-STERPIN, ÉDITEUR,  
SUCCESSION DE P.-J. COLLARDIN, QUAI DE LA GOFFE, N° 25.

V 2734  
Dbzl.

229<sup>e</sup> ANNÉE.

78113



## PRÉDICTIONS GÉNÉRALES

POUR L'ANNÉE 1854,

par

THOMAS MOULT, NATIF DE NAPLES,

*Faites à Saint Denis, en France, l'an de notre  
Seigneur 1268, sous le règne du Roi Saint Louis.*

En cette année, le *printemps* sera froid et mauvais aux biens de la terre.

Les bleds auront mauvaise venue dans le commencement de l'*été*, parce que la saison sera froide. Les bleds recueillis en bonne terre seront bons et de garde.

Tous les grains gerberont bien, mais août sera tardif, et tous les grains se vendront bien en tous pays en été.

Les vendanges seront médiocres : il sera en tous pays peu de vin, mais bon.

A la fin de cette année, les grains diminueront de prix ; mais le vin sera requis et cher.

### PRÉDICTIONS PARTICULIÈRES.

Naissance d'un grand prince.

Le commerce et les beaux arts seront portés jusqu'à leur plus haute valeur et perfection.

Traité de paix entre les Princes chrétiens.

Grande conspiration découverte.

---



à un almanach qui éditait des horoscopes, symbole de l'obscurantisme en ce siècle des Lumières<sup>10</sup> (fig. 1 et 2). Cet almanach faisait des prévisions pour l'année à venir, prévisions si vagues qu'elles pouvaient toujours se réaliser. Cassandre, qui possède cet almanach, accorde foi à une étrange croyance : « Nous naissons [...] deux à deux sous la même planète<sup>11</sup>. » Ainsi, chaque homme aurait sa destinée liée à celle d'un inconnu ; sa santé et sa vie dépendraient de celle de l'autre. Or il se trouve que Cassandre est lié à un borgne bossu. Les personnages de la pièce vont se saisir de cette superstition pour le tromper et lui dérober Isabelle. Léandre se déguise en borgne bossu et s'invite à dîner chez lui, mangeant et buvant sans modération, ce qui rend malade Cassandre, au sens propre et au sens figuré. Le bossu consulte Cassandre à propos d'une femme dont il est amoureux et qu'un autre veut lui disputer en duel. Cassandre est affolé à l'idée que son bossu puisse mourir, car cela entraînerait sa propre mort. Il se lamente et « parodie, en chantant ce morceau, les gestes également ridicules et minutieux que se permettent les Italiens dans leurs récitatifs<sup>12</sup> ». Les lazzis décrédibilisent encore plus cet homme qui se prétend savant. Léandre revient blessé et son désir de mourir à cause de la perte de sa belle effraie Cassandre, qui lui propose alors Isabelle pour le maintenir en vie. La croyance en l'astrologie a ainsi permis aux amoureux de se jouer de la crédulité du barbon et de lever l'obstacle à leur mariage.

Tout en utilisant un cadre traditionnel, en jouant d'oppositions comiques, de déguisements, de lazzis nombreux, le vaudeville se pique d'actualité et fait la satire de croyances et de phénomènes de mode actuels qu'il met en scène à l'aide de types théâtraux italiens pour mieux les ridiculiser et en montrer l'illusion. Dans le vaudeville final, chacun quitte son déguisement, sa bosse, son bandeau sur l'œil. Pierrot abandonne son métier de *garçon astrologue* pour épouser Colombine. L'amour est jugé supérieur à la science car il guérit vraiment. C'est l'occasion d'une pique contre la faculté de médecine qui, d'après les personnages, enseigne une science fondée sur le hasard et dictée par l'appât du gain. Et par une pirouette finale, chacun dit « vouloir rentrer dans son état », y compris le vaudeville, qui, personnifié par l'acteur qui joue Cassandre, a « régné sur la scène » mais en a été chassé par la *musique* souveraine. Le vaudeville implore le public de lui servir d'avocat pour que la « gaieté le ramène » et « qu'il puisse

---

10 Un numéro de cet almanach, publié de « 1635 » à « 1984 » est consultable en ligne, celui pour l'année 1854 : Mathieu Laensbergh, *Almanach supputé sur le méridien de Liège*, Liège, Duvivier-Sterpin, 1854, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k933500x.r=almanach%20laensberg?rk=21459;2>.

11 *Cassandre astrologue*, scène 3, p. 11.

12 *Ibid.*, scène 11, p. 33.



deux fois par semaine rentrer sans peine dans ses États<sup>13</sup> ». Le lien avec l'intrigue est un peu lâche, mais ce vaudeville final est la preuve d'une volonté de redorer le blason d'un ancien genre sur scène, tout en lui donnant un air de nouveauté et en lui attribuant une nouvelle fonction : faire la satire en chansons, à partir d'une intrigue théâtrale sommaire, de modes et d'engouements ridicules de la société, voie qu'il empruntera pendant toute la période révolutionnaire.

### LES DOCTEURS MODERNES OU LA SATIRE DU MAGNÉTISME

En 1784, le 16 novembre, est jouée à la Comédie-Italienne la comédie-parade en un acte et en vaudevilles *Les Docteurs modernes* de Barré et Radet, rejouée ensuite le 26 février 1790, et suivie du « divertissement-parade en vaudevilles » *Le Baquet de santé* qui confirme cette voie empruntée par le nouveau vaudeville. On retrouve dans cette pièce les mêmes personnages : Cassandre et le Docteur en médecins, Léandre, neveu du Docteur, voulant épouser Isabelle, fille de Cassandre, et Pierrot, valet de Cassandre. Cassandre et le Docteur sont ignorants et cupides, ne pensent tout au long de la pièce qu'à extorquer de l'argent à leurs patients, et se vantent de leur habileté à les duper. L'un des deux barbons veut donner à l'autre en mariage sa propre fille de 15 ans. L'intrigue est pour le moins sommaire : Cassandre a payé fort cher un secret qui lui permet de devenir charlatan en médecine et il veut s'associer au Docteur pour faire fructifier son entreprise. Pour cela, il lui promet la moitié de ses bénéfices ainsi que sa fille Isabelle en mariage. Malheureusement, Isabelle est amoureuse de Léandre. Un sujet traditionnel donc, avec deux barbons empêchant deux jeunes gens de se marier. Pierrot, le serviteur de Cassandre, est très lucide et prépare Isabelle à qui il doit annoncer la nouvelle : « comme souvent aussi le père ne consulte point sa fille pour lui donner un époux, et c'est ce qui arrive aujourd'hui<sup>14</sup> ». En outre, l'intrigue sentimentale semble être exhibée comme caricaturale, comme si les dramaturges s'amusaient de ces intrigues conventionnelles : Isabelle avoue n'avoir vu qu'une seule fois Léandre « à la promenade » et s'être pâmée d'amour au premier regard : « en le voyant, mon cœur malade sentit enfin le pouvoir de l'amour », déclare-t-elle avec emphase<sup>15</sup>. L'air chanté, « L'autre jour à la promenade », convient bien à son récit, mais Isabelle entonne vite un autre air, celui nommé « Le petit mot pour rire », qui décrédibilise quelque peu la force

13 *Ibid.*, vaudeville final, p. 38-39.

14 *Les Docteurs modernes*, scène 3, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 11.

de son amour. Pierrot est d'ailleurs étonné de cet amour subit : « En le voyant<sup>16</sup> ! » s'exclame-t-il, comme pour souligner l'in vraisemblance de ces sentiments de comédie. Quant à Léandre, on apprend qu'il est « malade d'amour » depuis la promenade et qu'il veut même consulter un médecin pour guérir sa maladie<sup>17</sup>. Il pense mourir et décrit ainsi ses symptômes : « LÉANDRE. – Je veux parler et me tais / Sans rien entendre j'écoute / Je regarde et n'y vois pas<sup>18</sup>. » Pierrot, toujours malicieux, s'exclame que « ce serait grand dommage de mourir si bien portant<sup>19</sup> ». Les personnages de Léandre et Isabelle, les amoureux, sont joués par deux actrices (Mlle Carline et Mlle Adeline), ce qui renforce l'in vraisemblance de leurs sentiments et met en exergue la théâtralité de l'intrigue conventionnelle, petit clin d'œil au spectateur.

320

Cette petite pièce enjouée est presque entièrement chantée, les personnages dialoguant en chansons sur des airs de vaudevilles connus (on en recense cinquante-sept différents dans toute la pièce, qui comporte un acte et treize scènes) et changeant fréquemment d'air, au milieu même d'une scène, s'associant en duo ou chantant en chœur. Les airs, comme dans les anciens vaudevilles, soulignent le comique des paroles : les deux docteurs s'accordent par exemple sur la manière dont ils vont duper leurs patients sur l'air du « Duo des deux avars »<sup>20</sup>, air utilisé dans un opéra-comique de Fenouillot de Falbaire nommé *Les Deux Avars*, qui avait eu du succès à la Comédie-Italienne<sup>21</sup>. Souvent, l'air choisi crée un jeu de décalage ironique et souligne l'hypocrisie ou le manque de compétence d'un personnage, la fausseté d'une situation. Ainsi, Cassandre expose les principes de sa science sur l'air « Courons de la brune à la blonde »<sup>22</sup> ; le vaudeville final qui chante l'union et la confiance est entonné sur l'air de « Ah le bel oiseau ! », chant grivois<sup>23</sup>. Ainsi, les vaudevillistes s'inscrivent dans la tradition des personnages très typés, de l'intrigue conventionnelle et reprennent des airs de vaudevilles donnant encore plus de gaieté et de malice à la pièce.

Pourtant, ce n'est pas cette intrigue traditionnelle qui est au centre de la pièce, laquelle commence par ces propos sibyllins de Cassandre : « Pierrot, je n'y puis plus tenir ; / Trop grande est l'affluence ; / À mon baquet il va venir, / Je crois, toute la

---

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, scène 7, p. 23.

18 *Ibid.*, p. 25.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, scène 6, p. 14.

21 Charles-Georges Fenouillot de Falbaire, *Les Deux Avars*, musique de Grétry, opéra bouffon en deux actes représenté à Fontainebleau le 27 octobre 1770 et à la Comédie-Italienne le 6 décembre 1770, Paris, Leduc, 1771.

22 *Les Docteurs modernes*, scène 1, p. 4.

23 *Ibid.*, scène 13, p. 45.

France [...] <sup>24</sup>. » Il ajoute qu'il ne va pas purger, saigner et tuer les malades comme le font tous les médecins, mais qu'il va « introduire un remède à la mode », « flatter et les sens, et l'esprit, et le cœur » et « opérer des cures / sûres / avec [son] doigt simplement » <sup>25</sup>. Il dit avoir acheté « ce secret admirable » en bons louis d'or et promet à Pierrot de le rendre aussi savant que lui. On apprend ensuite qu'il s'agit de *magnétisme*. Le Docteur avec qui il s'associe semble d'ailleurs très intéressé par ce secret, plus que par Isabelle qu'on lui a promise et à laquelle il renonce dès qu'il voit le peu d'enthousiasme de la jeune fille à se marier avec un vieux barbon : « Je puis emporter le secret / Et laisser là la fille <sup>26</sup>. » C'est ce qu'il déclare après son entrevue très rapide avec Isabelle. Cet aveu peut se comprendre aussi comme une volonté de délaissier une intrigue traditionnelle pour s'intéresser au phénomène de société mis en scène.

À la question qu'ils se posent mutuellement, « au magnétisme croyez-vous ? », aucun des deux ne répond et ils décident aussitôt de leur projet, toujours en chansons, sur le fameux air du « Duo des deux avars », comme s'ils s'amusaient follement et discréditaient à l'avance leur pratique de charlatans : « Magnétisons tous ces gens-là / Il n'est point de mal à cela <sup>27</sup>. »

La pratique est détaillée et devient très technique : il s'agit, avec un *agent*, de « diriger le fluide par la fossette du cœur » et de le « glisser où la douleur réside » avec une baguette <sup>28</sup>. Les faux docteurs ont fait publier des articles dans le *Journal de Paris* pour vanter leur science et inviter la ville et la cour à leurs séances de guérisons miraculeuses. Toute leur science réside dans leur *baguette*. C'est en fait cette pratique pour le moins surprenante qui devient le centre de cette pièce dont l'intrigue traditionnelle semble n'être qu'un prétexte. Pour comprendre toutes les subtilités de ce vaudeville, il faut se plonger dans l'actualité médicale et scientifique des années 1780, que les auteurs ont voulu mettre en scène afin d'en faire la satire. Dès 1773, Mesmer expose sa théorie du magnétisme animal et démontre son impact important sur la médecine, en donnant une interprétation rationnelle aux phénomènes de transe. Le magnétisme devient une question très en vogue et crée de nombreuses polémiques dans la société. Mesmer représente l'archétype du charlatan, surtout en 1780 où sa fameuse méthode du *baquet de magnétisme* apparaît. Il s'agit de guérir des patients atteints de diverses affections (paralysies, cécité, tumeurs...) en les reliant entre eux par des cordes autour d'une grande caisse circulaire en bois de chêne dont le couvercle est percé de trous. De cette

<sup>24</sup> *Ibid.*, scène 1, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>26</sup> *Ibid.*, scène 5, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*, scène 6, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibid.*







4. Pièce facétieuse sur le magnétisme, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Réserve QB-201 (115)-FOL © BnF

de l'observation de séances de magnétisme, de convulsions « extraordinaires par leur nombre, par leur durée et par leur force » et de « cris perçants », de « pleurs », de « hoquets », de « rires immodérés »<sup>30</sup>, mais montre, à l'aide d'expériences réalisées sur des patients ayant les yeux bandés, que les crises et les convulsions ne correspondent pas au moment où ils sont magnétisés, et qu'ils ne ressentent pas d'effets dans les organes pointés par les magnétiseurs mais d'autres endroits ; les causes des trances provoquées par le magnétisme seraient de l'ordre de l'imagination et de l'effet d'imitation, dans une ambiance d'excitation collective (augmentée par la chaleur et les effets du piano-forte) et ce traitement, dont l'efficacité thérapeutique ne peut être prouvée, serait dangereux car il pourrait provoquer des convulsions répétées et nuisibles aux différents organes. Ces pratiques, qui auront un impact important sur la médecine, puisqu'elles sont les ancêtres de l'hypnose, sont condamnées par la faculté de Médecine en 1784.

Ainsi, à la lumière de ces précisions et de la compréhension d'un phénomène scientifique ou pseudo-scientifique qui apparaît dans les années 1780, on perçoit

30 *Ibid.*, p. 6.



5. Une parodie : « Les effets du magnétisme... animal », Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Réserve QB-370 (6)-FT4 © BnF

l'intérêt du vaudeville de Barré et Radet qui, en 1784, année de la condamnation de la pratique du *baquet* par la Faculté, tourne en dérision ce phénomène et montre comment deux charlatans abusent de la crédulité des Parisiens pour se remplir les poches. Le vaudeville, caractérisé par son adéquation à l'actualité, ne peut être plus en accord avec un phénomène de société que dans ce genre de pièce qui met en scène un débat scientifique pour le décrédibiliser et faire la satire de ceux qui s'y intéressent, en s'amusant à dénoncer le magnétisme comme un nouveau charlatanisme à la mode auquel la population crédule se laisse prendre. Lorsque l'on compare le rapport secret de Bailly et la pièce de Barré et Radet, on se rend compte que les dramaturges ont repris très exactement le décor et le fonctionnement d'une séance de magnétisme dans les années 1780, avec des détails très réalistes (objets utilisés, méthodes de magnétisation, réactions des patients). D'autre part, le tableau se double d'une satire qui envahit l'intrigue théâtrale réduite au minimum et utilise des personnages italiens pour les mêler aux personnages parisiens ridicules. Aglaé, jeune coquette, est venue à la séance du baquet par *curiosité* mais Cassandre veut absolument s'occuper d'elle, lui assurant que le magnétisme peut prévenir aussi les maladies. Il ordonne à un abbé grivois de

cueillir une rose qui va servir d'*agent* dans l'expérience et à Mondor, jeune petit-maître écervelé, de jouer du violon pour faire le *principe*. Aglaé fait alors une crise, se lève furieuse, repousse Mondor, retombe sur son siège. On la conduit à la salle des crises. Cette scène comique de la séance de magnétisme s'étend sur une grande partie de la pièce en vaudevilles ; on en oublie l'intrigue théâtrale et les deux amoureux qui se languissent... Pourtant, de manière ingénieuse, l'intrigue qui ne semble qu'un prétexte rejoint le thème principal. Léandre, malade d'amour, a besoin d'être guéri par Isabelle et lui demande de le magnétiser. Isabelle est un peu réticente, et elle avouera plus tard à son père : « Oh, je ne sais presque rien / Sur cette grande science, / Et mon peu d'expérience<sup>31</sup>... » Cet aveu contribue à engager le spectateur sur la voie de la satire et à décrédibiliser encore plus le magnétisme, phénomène aussi irrationnel que le désir, qui donne lieu à des débordements amoureux (effectivement constatés dans des séances de magnétisme réelles). La séance des jeunes gens a lieu en parallèle, dans une sorte de confusion comique entre attirance et magnétisme, amour et maladie, traitement du mal et ébats amoureux. Les deux docteurs apparaissent alors et les surprennent dans une posture qui pourrait prêter à confusion. Mais au lieu de s'indigner du spectacle, ils tombent en extase : « CASSANDRE. – Heureux moment, ma fille magnétise ! LE DOCTEUR. – Et mon neveu se fait magnétiser<sup>32</sup> ! » Et de déclarer en parlant de Léandre : « C'est l'amour qui le rend malade / Que l'hymen soit son médecin<sup>33</sup>. »

Ce refrain que tous les personnages reprennent en chœur est une façon malicieuse de conclure le vaudeville en utilisant une nouvelle thérapie à la mode (le magnétisme) comme moyen de lever l'obstacle traditionnel au mariage des deux jeunes gens. La question d'actualité brûlante rejoint l'intrigue à l'italienne. Les deux se mêlent ingénieusement, l'une renouvelant l'intrigue et l'autre mettant en évidence l'artificialité et le charlatanisme du nouveau traitement.

## LE BAQUET DE SANTÉ OU LE CLOU DU SPECTACLE

La pièce en vaudevilles *Les Docteurs modernes* se termine par un divertissement nommé *Le Baquet de santé*. Les divertissements sont souvent inclus dans les pièces en vaudevilles et en sont la conclusion joyeuse et festive. On profite en général du mariage de deux jeunes gens pour organiser un ballet, ou pour faire chanter à chaque acteur un couplet de vaudeville. Or, *Le Baquet de santé* est un divertissement qui prend les

31 *Les Docteurs modernes*, scène 13, p. 42.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, scène 13, p. 43.



proportions d'une vraie petite comédie en six scènes, et qui semble même être le clou du spectacle, préparé tout au long du vaudeville *Les Docteurs modernes*. En effet, les deux docteurs ont donné leur accord pour le mariage des jeunes gens, mais il n'est plus question de cette intrigue théâtrale. Il s'agit maintenant de montrer au public une scène de traitement très réaliste par magnétisme autour du fameux baquet. Tous les personnages de la pièce se rendent dans un salon, où l'on trouve aussi toute une « troupe de malades » autour d'un baquet, se tenant la main en rond tout en chantant sur l'air de la « Ronde des francs-maçons » qu'ils recherchent la « lumière »<sup>34</sup>. « Allons nous amuser de leurs folies », déclarent les deux docteurs, et tandis que les patients louent « les vrais docteurs », ceux-ci se moquent en chantant « les dupes, les voilà ! »<sup>35</sup>. C'est l'occasion de mettre en scène des patients en pleine hystérie collective, qui se sentent mieux en présence de Cassandre-Mesmer qui « magnétise à travers les murs les plus épais »<sup>36</sup>, tandis que l'un saigne du nez, que l'autre a des maux de tête intenses et que le troisième se réjouit d'avoir deux crises par jour alors qu'il n'en avait qu'une par semaine auparavant. De mini-saynètes sont jouées au cours de cette séance : la coquette Hortense reconnaît son mari, le vieux procureur, qui se fait magnétiser pour soigner des maux de tête qu'il a contractés depuis son mariage avec une trop jeune épouse ; tous les malades chantent en chœur au son de l'harmonica (la musique et les chansons de la comédie en vaudevilles sont plus que jamais justifiées) ; ces malades deviennent fous les uns après les autres et sont conduits à la salle des crises – comme c'était le cas dans les séances de magnétisme organisées à Paris dans les années 1780.

Cassandre chante le vaudeville final avec le Docteur, et après s'être réjoui avec lui du gain rapporté par le magnétisme et de la crédulité de ses patients, il s'adresse ainsi au public, dans une sorte de *captatio benevolentiae*, sur l'air décalé de « Je ne sais pas écrire » : « Du vaudeville, enfant gâté, / Jugez, mais sans sévérité, / Les folles entreprises. / Pour savoir votre sentiment, / L'auteur est là qui nous attend, / Dans la chambre des crises »<sup>37</sup>. Dans un pied de nez final, Cassandre fait du vaudeville la métaphore du magnétisme, et représente l'auteur comme un fou qui tente une nouvelle expérience sur les spectateurs, peut-être aussi fous que lui puisqu'ils se sont laissés prendre à la séduction d'un genre ancien remis à la scène.

34 Pierre-Yves Barré et Jean-Baptiste Radet, *Le Baquet de santé*, divertissement-parade, scène 1, dans *Les Docteurs modernes*, p. 47-48.

35 *Ibid.*, scène 2, p. 50.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, vaudeville final, p. 69.



La pièce en vaudevilles, renommée plus tard vaudeville, est faite avant tout pour être jouée ; son intérêt réside dans sa réalisation à un moment donné. Ce qui provoque aujourd'hui son désaveu était à l'origine la clé de son succès ; le vaudeville est un spectacle qui se crée en fonction des événements du moment et qui trouve sa saveur dans la faculté qu'il a de rebondir presque instantanément sur l'actualité, pas nécessairement celle qu'on retient plus tard, celle qui façonne l'Histoire, mais celle qui intéresse les Parisiens au jour le jour. Il est d'ailleurs d'usage que les vaudevilles soient écrits en collaboration d'auteurs, dont les plus célèbres sont certainement le quatuor formé par Piis, Barré, Radet et Desfontaines. Le *Manuel du vaudevilliste* évoque ironiquement cette collaboration d'auteurs : l'un entend une anecdote racontée dans un café ou dans les coulisses d'un théâtre, et s'entoure de collaborateurs, « ouvriers habiles qui exploitent [le sujet] » : le *piocheur* (celui qui fait le plan, le scénario, le dialogue et les couplets), le *protecteur* (celui qui connaît quelqu'un au bureau de la censure, ou à la rédaction d'un journal, qui approuve la pièce et indique les changements) et le *coureur* (celui qui surveille la copie du manuscrit, fait annoncer la répétition de l'ouvrage, apporte tous les éléments anecdotiques, comme la nomenclature des rues, des commerces, les curiosités de toute espèce...) <sup>38</sup>.

Ainsi, le vaudeville ou la pièce en chansons est une forme de théâtre qui s'adapte bien, à cette époque, à la satire que font les dramaturges des ridicules de la société dont ils sont contemporains. Ce spectacle léger est à même de renvoyer au public l'image d'une société crédule et saisie d'engouement pour un nouveau phénomène pseudo-scientifique. D'autre part, l'emprunt à l'actualité du moment est un moyen de redorer le blason du vaudeville et de lui donner un nouvel intérêt, qui est d'adapter un héritage théâtral à de nouveaux comportements et de servir de miroir déformant et satirique à une société marquée par des bouleversements de toutes sortes et par un vif intérêt pour les avancées scientifiques et leurs dérives.

Sous la Révolution, ce genre va s'emparer quotidiennement, et de façon immédiate, de tout ce qui passionne les Parisiens : faits divers, questions brûlantes, lois votées par l'Assemblée, agissements de certaines personnalités, débats du moment, événements parisiens, intrigues diverses, nouvelles modes, tout en mettant toujours en scène certains types italiens traditionnels, même si ceux-ci prennent une certaine épaisseur psychologique et morale <sup>39</sup>. Le moindre événement, la moindre querelle sont mis en

38 Adolphe Amat, *Manuel du vaudevilliste. Manière de faire une pièce de théâtre, de la faire recevoir, jouer, réussir et prôner par les journaux*, éd. Henri Desbordes, Paris, Librairie théâtrale, 1861, chap. III, p. 23, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210032d.r=Adolphe%20Amat%2C%20Manuel%20du%20Vaudevilliste?rk=42918;4>.

39 Barré et Radet s'associent à d'autres dramaturges tels Desfontaines ou Léger, et sont les auteurs de nombreux vaudevilles à succès comme *Arlequin afficheur*, comédie-

couplets, et on s'amuse aussi à parodier les pièces représentées dans les anciens théâtres officiels. Comme une émission ou un journal télévisé avant l'heure, ce genre trouve son intérêt dans le reflet et le commentaire presque immédiats qu'il donne des événements contemporains les plus insignifiants à l'échelle de l'Histoire. Il sert de miroir à la société, l'accompagne, prend son pouls, reflète ses tendances, commente, se moque, met à distance les ridicules pour mieux les faire voir. Le vaudeville est une forme ancienne sur laquelle on brode à l'infini et que l'on peut adapter à toutes les situations. S'il utilise des airs connus, il crée aussi le plaisir de la reconnaissance en se servant d'intrigues et de personnages tout aussi connus, à la fois prétextes et supports de la satire. C'est ce rapport subtil entre permanence et nouveauté, adaptation et liberté, structure théâtrale traditionnelle et esprit d'à-propos, qui fait l'intérêt du nouveau vaudeville et qui fera son succès.

328

---

parade en un acte de Barré, Radet et Desfontaines, représentée pour la première fois le 9 avril 1792 au théâtre du Vaudeville et jouée 132 fois en six ans (on y voit un Arlequin qui lutte contre des conventions sociales l'empêchant de se marier avec Colombine), ou *Colombine mannequin*, des mêmes auteurs, comédie-parade en un acte et en vaudevilles représentée au théâtre du Vaudeville le 15 février 1793, et jouée 104 fois en trois ans (où Arlequin est atteint de fétichisme). Lors de la Terreur, ces dramaturges mettent même en scène les nouvelles lois votées, comme celle du tutoiement citoyen, avec *Le Sourd guéri ou les Tu et les Vous* de Barré et Léger (pièce en vaudevilles en un acte, jouée le 31 janvier 1794 au théâtre du Vaudeville).

*Philippe Bourdin*

*Centre d'histoire « Espaces & Cultures », Université Clermont Auvergne,  
Institut universitaire de France*

Quelles que soient les remarques outrées des régents de vertu des sociétés populaires, la Révolution n'a pas réussi à exclure de la scène valets et petits-maîtres, qui animent encore les arlequinades, à Paris comme en province. Et c'est bien une comédie en trois actes en prose mêlée de nombreuses ariettes, imitée du théâtre de la Foire et visée par le ministère de la Police générale le 8 floréal an VII (27 avril 1799), qui dort aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône<sup>1</sup>. Copie ou original, d'une graphie parfaite jusque dans les partitions, *Les Amours subits* mettent à nouveau en scène Léandre, fils d'un docteur, et son valet Arlequin. Le premier renonce à l'amour de sa cousine Isabelle, qu'il connaît seulement par une miniature, pour lui préférer l'aventure avec Spinette, pseudonyme d'Émilie, fille d'un riche marchand rouennais en rupture de ban, pour l'heure déguisée, comme son frère Octave, en marchande d'orviétans. Octave va finalement séduire Isabelle, et le final nous offre deux unions, non sans qu'Arlequin ait beaucoup moqué son maître (« Tous vos cœurs sont des ballons pleins de gaz inflammable ! », I, 7) et lui-même par autodérision (affamé, il avoue aimer les macaronis et s'entend avec Lisette, servante d'Isabelle, pour se moquer d'Octave : « Tout ceci n'est que de la viande creuse », II, 6). L'auteur de cette pochade est loin d'être inconnu : il s'agit de Charles-Jacob Guillemain (1750-1799), dont Pauline Beucé a publié *Arlequin marchand de poupées*, l'un des premiers mélodrames comiques<sup>2</sup>. Cet auteur, apprécié de la troupe des Petits-Comédiens du comte de Beaujolais, a aussi beaucoup écrit pour le théâtre des Variétés amusantes dans les années 1780 : des comédies, des opéras-comiques, des mélodrames. De sa production révolutionnaire, on connaît *Le Menuisier de Bagdad* (comédie en un acte mêlée de vaudevilles, créée à Paris le 22 décembre 1789), *Tarare régnant ou l'Île d'Ormus heureuse*, suite de l'opéra *Tarare* de Beaumarchais et Salieri, sous forme de mélodrame en trois actes (1790),

1 AD Bouches-du-Rhône, L 480. Charles-Jacob Guillemain, *Les Amours subits*, an VII (1799).

2 Pauline Beucé, *Pygmalion de Rousseau, scène lyrique, suivi de Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne de Charles-Jacob Guillemain, parodie*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle », 2012.

*Le Nègre aubergiste* (1793), *Le Mariage de Jocrisse* (comédie en un acte en prose ornée d'une scène d'ombre, créée au théâtre de la Cité le 3 frimaire an VI). *Les Amours subits* seraient-ils sa dernière œuvre ? Il donne ses sources dans un avertissement :

Les personnes qui ont vu une pièce du théâtre de la foire intitulée *La Force de l'Amour*, dont les auteurs sont, je crois, Lesage et Dorneval, verront que cette pièce m'a servi à faire celle-ci, dans laquelle toutefois j'ai tant mis du mien que je ne crains pas qu'on m'accuse d'être un servile imitateur. Mais je devais à la vérité, et à ceux qui n'ont pas lu *La Force de l'Amour*, de faire connaître la source où j'ai puisé *Les Amours subits*. Au reste, dans ma pièce, on ne trouvera presque rien du style de mes modèles : cela même ne pouvait guère être autrement, les personnages de *La Force de l'Amour* étant des princes et des princesses, tandis que les miens sont tout de ce qu'on appelait autrefois la bourgeoisie. Mon Arlequin est plus plaisant que l'ancien, à ce que je pense ; il est d'ailleurs un rôle plus nourri ; ma Spinette est plus vraisemblable, puisque ce n'est plus une princesse. Le dénouement est totalement de moi. Enfin, *La Force de l'Amour* est une comédie, et *Les Amours subits* sont un vaudeville. Donc, si je n'étais pas un peu plus sincère que plusieurs de mes confrères, j'aurais pu donner cette pièce comme étant entièrement de moi, *La Force de l'Amour* étant aujourd'hui un ouvrage absolument ignoré<sup>3</sup>.

Ce mince fil rouge nous a conduit à découvrir la présence, à Marseille, de pièces inspirées du répertoire des théâtres forains de Paris et, par ce truchement, du modèle dramaturgique forgé à la Comédie-Italienne de Paris entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle : présence diffuse d'abord, puis encouragée par les gouverneurs militaires, et qui devient écrasante dans les années 1780. Cela doit-il nous étonner, dans une ville de cent mille habitants, dont on estime qu'un sur vingt est originaire d'un État italien, proportion augmentée par les migrants saisonniers en provenance du Piémont, de Ligurie, du royaume de Naples<sup>4</sup> – ils sont nombreux à animer des spectacles de curiosité ?

3 Charles-Jacob Guillemain, *Les Amours subits*, avertissement.

4 Michel Vovelle, *De la cave au grenier. Un itinéraire en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Fleury, 1980, p. 55-131 ; Michel Terrisse, *La Population de Marseille et de son terroir de 1694 à 1830*, thèse d'État, sous la dir. de Pierre Goubert, université Paris I, 1971, 3 vol. Philippe Bourdin, « Les curiosités à la criée, ou les petits spectacles marseillais sous l'Empire », dans Pauline Beaucé, Sandrine Dubouilh, Cyril Triolaire (dir.), *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2021, p. 67-88.

## UNE PRÉSENCE ITALIENNE DIFFUSE

En février 1717, des comédiens se réunissent en société pour « représenter des comédies tant françaises qu'italiennes » pendant un an à compter du premier jour de carême 1717 : la troupe, dite du maréchal de Villars<sup>5</sup> « suivant le privilège et permission qu'il lui a plu de leur accorder, et sous son autorité », se déchire dès le mois d'avril<sup>6</sup>. À la fin des années 1720, après la grande peste – que l'évêque de Marseille, Mgr de Belsunce, interprète notamment comme une punition contre les vices des artistes et des filles publiques qui faisaient le pied de grue autour des lieux de spectacle<sup>7</sup> –, existent deux salles privées dans la ville : l'une dévolue à l'opéra, rue Saint-Ferréol, appartenant au sieur Majastre ; et un jeu de paume où se donne la comédie, rue Thubaneau, propriété de la dame Castellane (fig. 1). Les deux accueillent indifféremment, lorsqu'aucune troupe fixe ne s'impose, les comédiens et marionnettistes de passage ; une activité variée à laquelle tiennent les édiles, car elle attire navigateurs et marchands, et leur apporte des droits<sup>8</sup>. Ainsi, des comédiens italiens donnent des spectacles, associés avec des danseurs de cordes, et peuvent le dimanche jouer la comédie, les comédiens français se réservant les autres jours de la semaine<sup>9</sup>.

La municipalité autorise d'éphémères installations particulières : en 1724, elle accueille depuis huit ans Nicolas Maroli dit Morlaque, originaire de Parme, à proximité du marché aux Herbes ; outre le séjour de quatorze mois qu'il a précédemment fait avec sa troupe dont la conduite est louée, il est réputé pour son *baume du soleil*, qui, après ses démonstrations sur les tréteaux, « a guéri de grandes blessures à une infinité de personnes<sup>10</sup> ».

5 Il s'agit de Claude-Louis Hector de Villars (1653-1734), grand chef de guerre au service de Louis XIV lors de la guerre de Succession d'Espagne ou contre les Camisards, fait gouverneur de Provence de 1712 à sa mort. Son fils lui succédera dans cette charge.

6 AD Bouches-du-Rhône, 305 E 114, fol. 84. Acte notarié du 25 février 1717, unissant Mathieu Desbarres et son épouse Marianne Corrette, Pietro Paghetti et son épouse Anna Tortoriti, Charles-Virgile Romagnesi et son épouse Anna Costantini, Giovan Battista Costantini, dit Octave, Jean-Antoine Romagnesi et Jean Legrand. Voir Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1944 ; Jahiel Ruffier-Meray-Coucourde, *Les Institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et la Révolution (1669-1799)*, thèse sous la dir. de Norbert Rouland, université d'Aix-Marseille I, 2009, p. 135.

7 Édouard Baratier (dir.), *Histoire de Marseille*, Toulouse, Privat, 1973, p. 244.

8 AM Marseille, GG 201. Lettre des échevins au parlement de Provence, 1728.

9 AM Marseille, GG 201. Lettres aux échevins des 28 juillet 1728 et 24 juin 1729 ; lettre de l'intendant Lebreton aux échevins, 26 juin 1728.

10 AM Marseille, GG 191. Lettre des échevins de Marseille, 18 juillet 1724.

Dans le jeu de paume de la rue du Pavillon ou dans une salle toute neuve de la rue Vacon, les spectateurs des années 1730-1740 peuvent apprécier des arlequinades, à en juger par la composition d'une troupe de comédiens, dont l'une des artistes se plaint des desseins criminels de l'Arlequin, qu'elle essaie de faire expulser de la troupe en usant de ses relations<sup>11</sup>. En revanche, malgré l'existence d'une académie de musique qui, jusqu'à la Révolution, organise des concerts mêlant programmes symphoniques, performances solistes et extraits de grandes œuvres lyriques, l'implantation, dans la ville, d'une troupe destinée à l'opéra ou à l'opéra-comique s'avère difficile. L'idée en est venue à Pierre Gautier dès 1683 ; acceptée par Lully l'année suivante, elle se concrétise en 1685 mais est annihilée une première fois par un incendie en 1690, une deuxième fois par le naufrage, en 1697, des entrepreneurs et d'une partie de la troupe, du matériel et des costumes, attendus à Montpellier<sup>12</sup>. Il avait été convenu que le directeur marseillais était libre dans le choix du répertoire et pouvait « faire en ladite ville les représentations tant des opéras composés par ledit sieur Lully que d'autres que ledit sieur Gautier, ou ceux avec lesquels il pourra s'associer, pourront composer, tant en vers français qu'en langues étrangères, semblables aux académies d'Italie<sup>13</sup> ».

332

Mais les entreprises se dissolvent aussi vite qu'elles se forment, attirées par Bordeaux, Montpellier ou Toulouse ; les investissements sont énormes, les revenus insuffisants. Les propositions ne manquent pourtant pas au mitan du siècle, comme celle, en 1745, de Moulin, qui est à la tête, selon ses dires, « d'une bonne troupe de comédiens tant française qu'italienne<sup>14</sup> », et qui obtient deux ans plus tard l'autorisation d'ajouter aux amusements, qu'il promet quotidiens, la représentation de tragédies ; celle, en 1747, de Hus l'aîné et Hus-Desforges, qui proposent de jouer comédie française, comédie italienne et opéra-comique du 1<sup>er</sup> octobre jusqu'à la veille des Rameaux, proposition réitérée l'année suivante<sup>15</sup> ; celle de Dumenilum, directeur de la comédie de Toulouse qui, emmenant sa troupe jusqu'à Gênes, sollicite de donner à Marseille des spectacles alternant opéra, tragédie, comédies françaises et italiennes<sup>16</sup> ; celle du comédien Drévilhon, qui promet pour la foire de Quasimodo de 1750 comédie, opéra-comique, et ballets pantomimes en un acte<sup>17</sup> ; celle d'Hébrard enfin, directeur de l'Opéra de

11 AM Marseille, GG 202. Lettre de l'ingénieur Vaubrun au lieutenant général de police de Marseille, 30 août 1738.

12 Jahiel Ruffier-Meray-Coucourde, *Les Institutions théâtrale et lyrique en Provence, op. cit.*, p. 44-45.

13 *Ibid.*, p. 87. Traité entre Lully et Gautier du 8 juillet 1684.

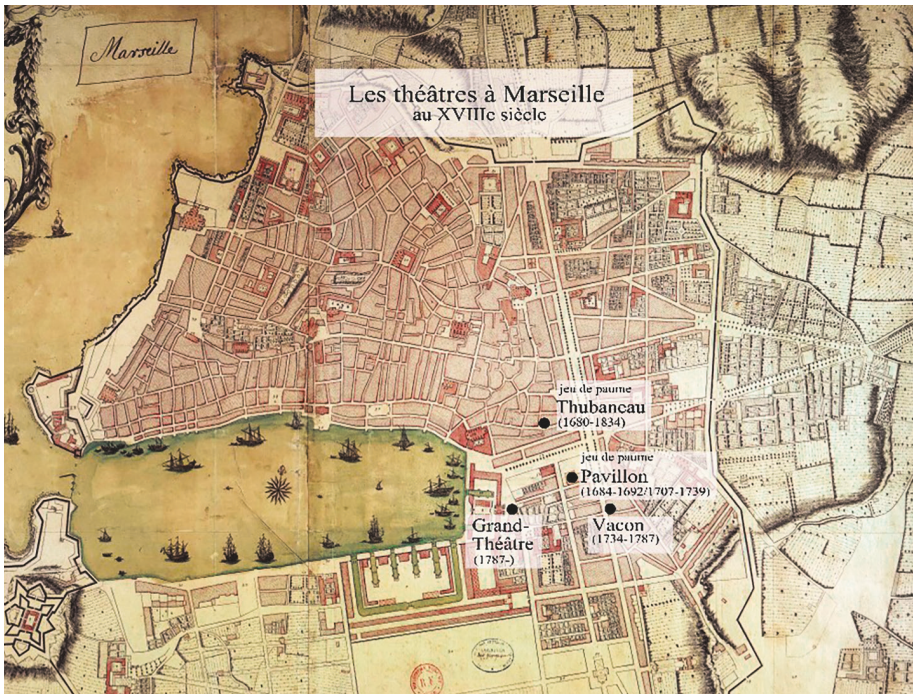
14 AM Marseille, GG 202. Lettres à l'échevinage des 3 septembre 1745 et 17 mai 1747.

15 AM Marseille, GG 201. Lettres à l'échevinage des 19 juin 1747 et 11 mars 1748.

16 AM Marseille, GG 202. Lettre à l'échevinage du 21 septembre 1748.

17 AM Marseille, GG 203. Lettre à l'échevinage du 27 juin 1750.





1. Théâtres à Marseille (xviii<sup>e</sup> siècle), d'après AM Marseille, A4679

Bordeaux<sup>18</sup>. Les autorités sont conscientes des qualités des arts de la scène au-delà des Alpes, modèle dont se sont fort mal inspirés plusieurs entrepreneurs français ayant exercé dans la cité phocéenne. Une négociatrice téméraire et anonyme, prête à installer pour six années un spectacle d'opéra, pourvu que les Marseillais soient tentés par la société par actions qu'elle leur propose afin de réunir 50 000 livres de capital, nécessaires aux voyages des artistes et à l'équipement de la salle, le leur rappelle :

L'art de diriger, de gouverner, de maintenir un opéra est connu de très peu de personnes parce que cela demande des talents particuliers ; de grandes connaissances de la fable, de l'histoire, de la musique, de la danse, sont à la vérité des secours considérables. Mais sans le goût nécessaire tous ces talents demeurent infructueux. Ce goût, ce talent ou cet art est d'abord un présent de la nature qui se fortifie par les précédentes connaissances et se perfectionne par la longue expérience qu'on peut avoir, non seulement de nos spectacles français, et notamment de Paris, mais aussi de ceux des troupes chez lesquels

<sup>18</sup> AM Marseille, GG 201. Lettre de Louis Mirepoix à l'échevinage, 21 octobre 1751 ; lettre d'Hébrard à l'échevinage, 22 avril 1758 ; lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 juin 1758.



on trouve toujours quelque chose de bon à imiter, tel est le bon goût des Italiens pour orner leurs scènes, dans la construction et l'arrangement de leurs décorations, à bien caractériser leurs habits et les rendre brillants, leurs industries à bien éclairer au théâtre sans de grosses dépenses, et autres choses.

Plusieurs personnes ont voulu se mêler de ces sortes de directions, mais tous ont eu un mauvais succès, les uns pour ne pas les entendre en la matière, les autres faute de conduite ? Rendons-leur justice, plusieurs n'y sont entrés que par un esprit d'industrie. Ce point fournirait matière à bien des réflexions mais on se bornera à dire que, le public court où il est attiré et se dégoûte de tout ce qui le néglige ou ne le flatte point<sup>19</sup>.

## LES GOÛTS ITALIENS DES GOUVERNEURS DE PROVENCE

334

Le gouverneur de Provence marque lui aussi son intérêt pour les scènes italiennes. Ami de Voltaire et de D'Alembert, le duc Honoré-Armand de Villars (1702-1770), membre de l'Académie française et protecteur de l'académie de Marseille, surveille en effet de très près le développement des arts dans la cité, où il réside le plus souvent, délaissant Aix pour des plaisirs peu conciliables avec ses fonctions régaliennes, comme le rappelle Casanova dans l'*Histoire de ma vie* :

Examinant son maintien et sa figure, j'ai cru de voir une femme de soixante et dix ans habillée en homme, maigre, décharnée et rendue, qui dans sa jeunesse pouvait avoir été belle. Il avait les joues couperosées couvertes de rouge, les lèvres de carmin, les sourcils de noir, les dents postiches comme les cheveux collés à sa tête avec force pommade à l'ambre et un grand bouquet à sa plus haute boutonnière qui lui arrivait au menton. [...] D'ailleurs très poli, affable et maniéré, tout dans le goût du temps de la Régence. On m'a dit qu'étant jeune il avait aimé les femmes, mais que devenu vieux il avait pris le modeste parti de devenir la femme de trois ou quatre beaux mignons qu'il tenait à son service<sup>20</sup>.

Ce n'est évidemment pas cet art de l'être et du paraître, du reste imité des libres habitudes de ses parents, qui fait de Villars, observateur des déboires du grand opéra, un défenseur de l'opéra *buffa* et comique dont Marseille résonne jusqu'au dimanche des Rameaux<sup>21</sup>. Il lui arrive d'intervenir pour promouvoir des serviteurs de cet art.

19 AM Marseille, GG 201, lettre, s.l.n.d.

20 Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 3 vol., t. II, p. 411.

21 AM Marseille, GG 202. Lettres du duc de Villars à l'échevinage, 23 février 1731 et 7 mars 1762.

Il le fait par exemple en faveur de chanteurs italiens privés de leur permission de jouer en 1753<sup>22</sup>, de marionnettistes italiens en 1755<sup>23</sup>, ou encore, trois ans plus tard, pour ce chanteur et cette chanteuse italiens spécialistes d'opéra *buffa*, qui viennent tenter leur chance en Méditerranée munis de lettres de recommandation glanées à Paris : Villars demande à la municipalité de faciliter leur réception par la directrice de la comédie, pour autant que celle-ci y trouve son avantage et que le public s'amuse<sup>24</sup>. Furtive, fragile, encadrée, la présence à Marseille d'un générique répertoire italien et/ou inspiré de celui de la Comédie-Italienne de Paris est cependant attestée par nombre d'affaires et de réclamations particulières. C'est le sieur Marignan, Arlequin au théâtre de la ville, et sa vraisemblable Colombine, Mlle Petit, privés en 1762 de leurs malles de costumes : pour quels faits, quelle incartade ? Nul ne le sait<sup>25</sup>. Ce sont des artistes autrefois passés par la Canebière qui, depuis Munich, sollicitent en 1763 leur retour, forts d'un nouvel élément : « Un acteur qui [...] joue les seconds comiques, les paysans, des confidents dans le tragique, bon musicien, fait les ballets, chante dans l'opéra-comique et bouffon. Il a trois enfants, deux filles et un garçon, qui dansent [...], jouent de la musique et sont en état de jouer les opéras bouffons et comiques. [...] Leur âge : 12 ans, 13 et 14 ans<sup>26</sup>. »

La présence de ce générique répertoire italien et / ou inspiré de celui de la Comédie-Italienne de Paris semble acquise lorsque Louis Camille de Lorraine, prince de Marsan et gouverneur de Provence, successeur de Villars, offre à François Donnet la direction des théâtres de Marseille et de tout le gouvernement de Provence de Pâques 1774 à Pâques 1786,

[...] avec pouvoir et faculté de représenter ou faire représenter des comédies françaises et italiennes, acte d'opéra, opéras comiques et bouffons, ballets et toutes sortes de spectacles de quelque espèce que ce soit : de donner des bals publics dans les lieux et circonstances accoutumées et de percevoir conformément à l'usage suivi dans toutes les autres provinces du royaume une rétribution sur le produit de la recette des jeux ou petites troupes, feux d'artifice et généralement de tout ce qui est spectacle dont la présentation ou exécution se fera en lieux clos et pour de l'argent<sup>27</sup>.

22 AM Marseille, GG 204. Lettre du duc de Villars à l'échevinage, 13 mai 1753.

23 AM Marseille, GG 202. Lettre du duc de Villars à l'échevinage, 26 mars 1755.

24 AM Marseille, GG 203. Lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 mai 1758.

25 AM Marseille, GG 203. Lettre de Mgr de La Tour à l'échevinage, 26 mai 1762. Il s'agit probablement du même comédien Marignan qui fera ses débuts à la Comédie-Italienne en 1767 comme doublure de Carlo Bertinazzi, dit Carlin.

26 AM Marseille, GG 203. Lettre de Mme Froment, comédienne, à l'échevinage, 10 juillet 1763.

27 AM Marseille, GG 203. Décision du 15 décembre 1771.

À charge, aussi, d'exécuter les ordres particuliers du prince, de ses représentants, de l'échevinage marseillais... Le privilège sera prorogé par le gouverneur suivant, le maréchal prince Charles de Beauvau, marquis de Craon, grand académicien et protecteur des arts, ami de Marmontel, de Saint-Lambert, et oncle de Boufflers. Il contribue à réorganiser le spectacle marseillais, veillant à la construction, acceptée par lettres patentes du roi, du Grand-Théâtre de la ville de 1785 à 1787, bientôt concurrencé par l'entreprise privée de Beaussier et Bonnet-Bonneville, qui font édifier leur propre salle de 1788 à 1790 : le 17 avril de cette année-là est donc inauguré le théâtre des Variétés<sup>28</sup>.

336

Les débats sur les préséances et les privilèges demeurent souvent après entre les pouvoirs publics et les entrepreneurs ou investisseurs privés lorsque pointe une possible rivalité. Les récriminations portées en 1771 par les directrices de la comédie, Mmes Destouches cadette et veuve Duplessis, le prouvent : elles ne parviennent pas à percevoir les droits sur le récent vauxhall, alors que son propriétaire ne cesse d'outrepasser les autorisations qui lui ont été accordées de donner « symphonies, danses, tournois, courses de chevaux, jeux de bague, voies de fortune, quilles à l'anglaise et exercices de tout genre comme sauteurs, équilibres, marionnettes, pantomimes à machines, illuminations et feux d'artifice ». Les directrices, si elles acceptent sa propension à représenter des pantomimes anglaises, des scènes muettes et des ballets, « des fêtes lyriques, pyriques et hydrauliques », refusent absolument qu'il s'adonne à l'opéra-bouffon, aux drames, « et autres spectacles ou scènes parlantes propres à la comédie », sauf à leur verser un quart de sa recette<sup>29</sup>.

Une troupe italienne installée à Bastia, proposant de donner à Marseille trois représentations par semaine les mois d'été, fait pareillement l'expérience de ces prérogatives contrariées en 1779. Excipant du privilège que leur a donné le gouverneur, les actionnaires du Grand-Théâtre protestent contre une concurrence qui les privera de leur clientèle, déjà affaiblie par les conséquences économiques de la guerre d'Indépendance américaine ; ils proposent néanmoins aux horsins de leur laisser la salle trois jours par semaine, avec obligatoirement les lundis et vendredis, ordinairement dévolus au repos réglementaire imposé par la municipalité à la troupe marseillaise (au profit du lyrique), et à condition qu'on autorise celle-ci à jouer aussi de juillet à septembre. La requête est refusée par l'échevinage, qui juge que les entrepreneurs

28 Jahiel Ruffier-Meray-Coucourde, *Les Institutions théâtrale et lyrique en Provence, op. cit.*, p. 49-50.

29 AM Marseille, GG 205. « Observations sur l'ordre des arrangements qui peuvent être suivis entre les directrices de la Comédie et l'entrepreneur du Vauxhall nouvellement établi à Marseille », 1771.

outrepassent leurs libertés en réglant la question de leur propre chef sans en référer aux lieutenants de police<sup>30</sup>.

Les droits municipaux perçus sur les spectacles particuliers pour l'année 1788 prouvent néanmoins que des arrangements sont toujours possibles : sur les quarante représentations concernées, vingt-deux ont été consacrées à des numéros d'équitation, les plus rémunérateurs (en moyenne 15 livres par spectacle), treize à des « variétés amusantes » (9 livres en moyenne par prestation), cinq à des comédies italiennes (9,2 livres)<sup>31</sup>. Et, au fil des centaines de pages des déclarations des chambres garnies des années 1780, on débusque quelques artistes, parfois d'origine italienne, qui se consacrent à ces représentations, tels Albini, simple figurant, ou les époux Brisse et la demoiselle Dufresne, chanteurs, logeant en 1784-1785 rue de la Comédie, chez le cafetier François, et rue des Capucins<sup>32</sup>.

## LA DOMINATION DU RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE-ITALIENNE DANS LES ANNÉES 1780

Les programmations, de 1781 à 1788 compris, ne laissent aucun doute sur l'influence italienne. Nous avons pu les reconstituer en partie – alors que celles de la décennie précédente nous demeurent inconnues – en nous appuyant sur les comptes rendus du *Journal de Provence* de Ferréol Beaugeard, forcément incomplets et subjectifs, selon les goûts du journaliste. Mais cet homme de lettres marseillais, né en 1754, et dont la modération politique lui vaudra l'exil forcé de 1797 à 1800<sup>33</sup>, se montre particulièrement féru des arts de la scène pour lesquels il écrit *Les Amants espagnols*, comédie en cinq actes en prose, en 1782, puis *L'Oncle et le neveu*, comédie en un acte, en 1789. Il est aussi l'auteur d'un conte publié dans l'*Almanach des muses* de 1787, *Les Deux Neuvaines*, qui lui attire ce sarcasme de Rivarol : « C'est un géant qui donne le bout de son ongle pour la mesure de tout son corps<sup>34</sup> ». Pour les années 1780,

30 AM Marseille, GG 202. Lettre des entrepreneurs Beaussier et Court au Parlement de Provence, 9 juin 1779, et réponse de l'échevinage marseillais. AM Marseille, GG 191. Lettre de l'échevinage, 21 juillet 1779.

31 AM Marseille, GG 204. L'étiquette *comédies italiennes* semble naturellement indiquer un répertoire considéré traditionnellement comme à l'italienne, et non des pièces en langue italienne.

32 AM Marseille, FF 257.

33 Voir notamment Gilles Feyel (dir.), *Dictionnaire de la presse française pendant la Révolution 1789-1799. La presse départementale*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, t. V, 2016, p. 613 sq.

34 Antoine de Rivarol, *Le Petit Almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788. Suivi*

son *Journal de Provence* propose la critique de cent trente-cinq pièces différentes représentées sur le Grand-Théâtre de Marseille – critiques parfois récurrentes au fil des reprises, dont les plus nombreuses sont celles de *La Caravane du Caire* de Morel de Chédeville et Grétry (quatre fois), du *Droit du seigneur* de Desfontaines et Martini, et de *La Mélomanie* de Grenier et Champain (trois fois). Cet ensemble est constitué à 42 % de comédies, à 19 % d'opéras, à 18,5 % d'opéras-comiques, à 7,5 % de drames et de mélodrames, et à 6 % de tragédies, plus quelques proverbes, ballets et pantomimes (fig. 2). Sur les cent quatre œuvres pour lesquelles nous connaissons le lieu de la première, 44 % au moins ont été créées à Paris par la troupe de la Comédie-Italienne, 21 % par la troupe de l'Opéra, 19 % par les Comédiens-Français, 4,4 % par les artistes de l'Opéra-Comique, 3,5 % par ceux de la Foire (foires Saint-Laurent et Saint-Germain), les autres sur les planches des Variétés-Amusantes, de l'Ambigu-Comique, des théâtres du Marais, du Palais-Royal, de la Nation... (fig. 3).

338

L'ouverture à la production contemporaine est frappante (fig. 4) : si demeure un répertoire classique de comédies, de tragédies et d'opéras du XVII<sup>e</sup> siècle (12 % du corpus, au profit de Molière, Regnard, Racine, Corneille, Quinault, Lully), l'essentiel est fait d'ouvrages récents (des années 1780 à 43 %, des années 1770 à 19 %). La circulation depuis Paris est rapide, un an à peine pour les pièces à succès, quelques mois même pour, en 1781, *La Matinée et la veillée villageoise* ou *Le Printemps* de Piis et Barré, en 1782, *Les Jumeaux de Bergame* de Florian ou *L'Heureuse Erreur* de Patrat, en 1786, *Nina ou la Folle par amour* de Marsollier et Dalayrac, etc. Soixante-neuf auteurs, dix-sept compositeurs sont joués. Les plus fréquemment donnés sont, pour les premiers : Barré (dix œuvres), Piis (huit), Sedaine (sept), Molière, Patrat (cinq), Quinault (quatre), Anseaume, Florian (trois) ; pour les seconds : Grétry (huit), Dalayrac (six), Gluck (cinq), Lully, Monsigny (trois), Champein, Philidor, Piccinni (deux). Riccoboni n'est connu que pour sa tragi-comédie *Samson*, créée à Paris en 1717 et reprise dans l'adaptation en français de Romagnesi en 1730<sup>35</sup>.

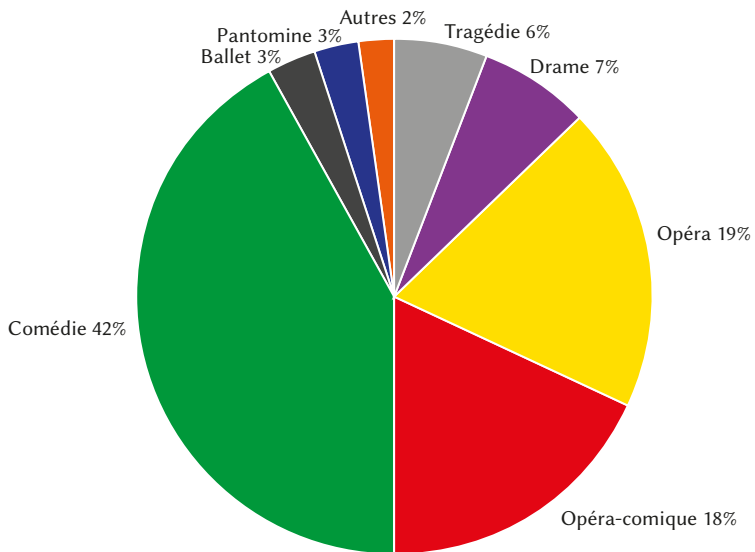
Omniprésent, le répertoire de la Comédie-Italienne peut galvaniser par « beaucoup de variété, un fracas de décorations, des situations touchantes, des fêtes agréables », tels qu'en offre *Geneviève de Brabant*, pantomime avec ballets et trois changements de décor créée à la foire Saint-Germain par les Grands-Danseurs<sup>36</sup>. Mais il ne fait

---

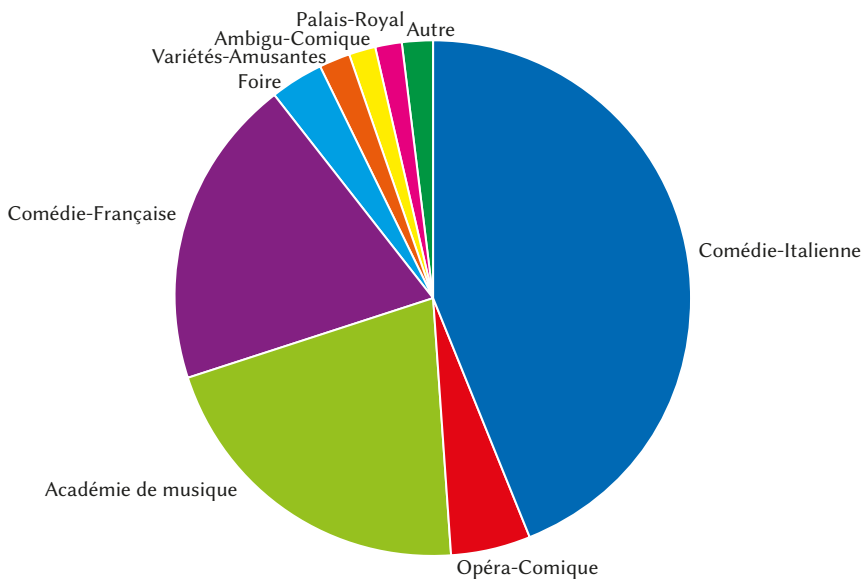
d'un grand nombre de pièces inédites, Paris, Léopold Collin, 1808, p. 37.

35 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, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

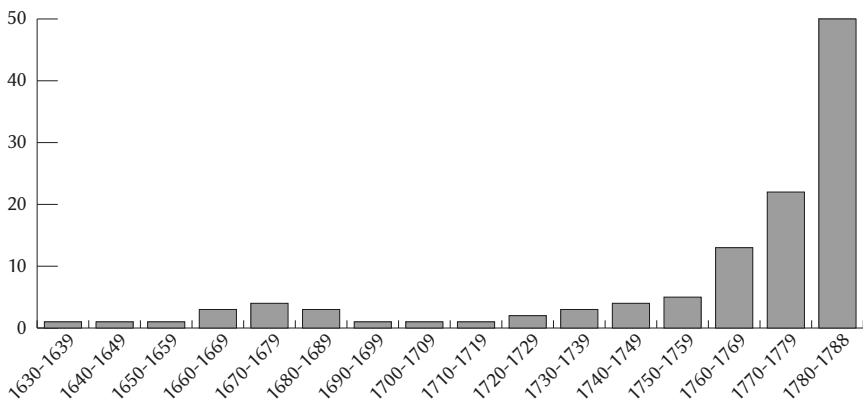
36 *Journal de Provence*, 7 novembre 1790.



## 2. Programmation du Grand-Théâtre de Marseille (1781-1788)



## 3. Lieux parisiens de création des pièces données à Marseille (1781-1788)



4. Pièces données à Marseille (1781-1788)

340 pas systématiquement l'unanimité. L'opéra-comique en trois actes en prose *Félix ou l'Enfant trouvé*, de Sedaine et Monsigny, n'emporte pas l'enthousiasme : « sujet traité de façon diffuse et ennuyeuse ; musique languissante et monotone », note Beugeard le 5 janvier 1782 dans son *Journal de Provence*. S'il aime le mélange des styles français et italien<sup>37</sup>, l'interprétation, le 22 décembre 1787, de *La Nègresse ou le Pouvoir de la reconnaissance*, comédie en vaudevilles récente de Radet et Barré, ne suscite pas davantage son adhésion : « pièce supérieurement écrite, mais qui perd beaucoup à la représentation ». Il n'aura de cesse de renvoyer ses lecteurs à la querelle des Bouffons, que ce soit en 1782 à propos de *La Servante maîtresse* de Pergolèse<sup>38</sup> ou en 1796 lorsqu'est représentée *Iphigénie en Tauride* de Piccinni : ce grand conservateur, désormais en marge de la République et se remémorant les altercations entre gluckistes et piccinnistes, éprouve alors la nostalgie de « ces temps paisibles où les Français n'avaient guère entre eux que des disputes de musique, de mode, de ballons et de plumes : c'est bien autre chose aujourd'hui<sup>39</sup> ».

Le répertoire musical de la Comédie-Italienne provoque même des querelles générationnelles parmi les artistes censés le servir. En juin 1790 par exemple, Armand Verteuil, directeur-régisseur du Grand-Théâtre, ne convainc pas Mme Rolando d'abandonner *Le Tableau parlant*, parade en un acte de Louis Anseaume, André Grétry et Marie-Antoinette Duchesne, dont la première a eu lieu à la Comédie-Italienne le 20 septembre 1769, au profit de *L'Amant statue*, de Desfontaines et Dalayrac, créé le

37 *Ibid.*, 12 mars 1791, à propos d'*Édouard et Émilie*, de Gérard-Laperrière, comédien du Grand-Théâtre, pantomime donnée au théâtre des Variétés : « des morceaux de grands opéras pris dans les meilleurs auteurs italiens et français ».

38 *Journal de Provence*, 9 avril 1782.

39 *Journal de Marseille*, 6 frimaire an V (26 novembre 1796).



4 août 1785. La comédienne boude, n'apparaît pas à l'assemblée générale de la troupe, allègue la maladie depuis une campagne où elle s'est retirée, et Verteuil finit par céder, tout en la menaçant de la justice et d'une amende<sup>40</sup>. Le Grand-Théâtre de Marseille, qui deviendra théâtre Brutus en 1793, est marqué par ces choix esthétiques jusque dans ses décors : celui du foyer, qui met face à face les bustes de Corneille, Molière, Racine et Voltaire sur la droite, de Rameau, Gluck, Piccinni et Grétry sur la gauche ; ceux qui agrémentent les représentations grâce aux peintures de Giuseppe Galliari ou du Lyonnais Audibert : palais gothique, palais enchanté, place royale, temple souterrain, Enfers, salon asiatique, jardin chinois, péristyle d'un temple, paysage de neige<sup>41</sup>.

La pièce de Guillemain, *Les Amours subits*, prend donc place dans un riche contexte théâtral, une tradition longuement élaborée. Le goût des Marseillais pour le répertoire de la Comédie-Italienne et ses succédanés, encouragé par les autorités successives, en premier lieu les gouverneurs militaires, est une réalité qui se traduit d'abord dans la programmation du Grand-Théâtre. Elle en déborde au fil des circuits des troupes secondaires, parfois italiennes, beaucoup plus qu'avec la concurrence du théâtre des Variétés. Celui-ci, contre la vérité de ses programmations, s'honore de la réputation d'être aux Italiens, une réalité vécue par les Marseillais, qui finissent par amalgamer au genre l'ensemble du répertoire des théâtres secondaires de Paris. Errements d'un déterminant, succès d'une publicité, qui emporte peut-être jusqu'aux artistes censés en être l'incarnation. Ce sont en tout cas ceux des Variétés qui abandonnent la rue du Pavillon en l'an VI avec « le désir de propager la morale républicaine dans les pays nouvellement conquis à la liberté<sup>42</sup> », un désir qui accompagne vraisemblablement leur ruine. Mais il est dans l'air du temps, celui de la campagne d'Italie dont le principal vainqueur, Bonaparte, n'ignore rien des arts de la scène qu'il mettra bientôt au service de son impérialisme. Pour l'heure, la caravane des comédiens dirige ses pas vers Milan...

40 AM Marseille, 1 I 550. Lettre d'Armand Verteuil à la municipalité, 24 juin 1790.

41 AD Bouches-du-Rhône, 29 F 12. *Journal de Provence*, 8 août 1786, 17, 18, 24 novembre et 11 décembre 1787.

42 AM Marseille, 1 D 23. Registre des délibérations municipales, an VI, fasc. 129, 2 nivôse (22 décembre 1797) : avis favorable à la demande de passeports pour Milan présentée par la troupe du théâtre des Variétés ; leur pétition est fondée « sur l'abandon dudit théâtre et sur le désir de propager la morale républicaine dans les pays nouvellement conquis à la liberté ».



## LA THÉORISATION DU JEU DE L'ACTEUR ENTRE L'ITALIE ET LA FRANCE

*Claudio Vicentini*  
*Università Napoli L'Orientale*

La polémique entre les partisans de l'engagement intérieur dans le jeu de l'acteur, considéré en tant que facteur décisif pour produire les gestes et les expressions les plus efficaces sur la scène, et les partisans de la technique extérieure (c'est-à-dire ne s'appuyant pas sur les émotions), s'ouvre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'elle parcourt tout entier, de même que le XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup>. Elle semble sous-tendre le plus souvent, durant cette longue période, l'ensemble de la réflexion sur le jeu de l'acteur, et naît au moment où un problème capital, la relation entre le jeu de l'acteur et l'art de l'orateur, rencontre une autre question, l'opposition entre le jeu à l'impromptu (celui des Italiens) et le jeu du drame écrit, appris par cœur (cultivé par les Français).

De l'Antiquité classique jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la réflexion sur le jeu de l'acteur est strictement assimilée à la théorie de l'art oratoire. Il en devient presque impossible, au moins en théorie, de déterminer la différence entre l'art de l'orateur et celui de l'acteur<sup>1</sup>. En 1627 par exemple, Giovan Battista Andreini, dans *La ferza*, indique cette unique différence entre le jeu de l'acteur et l'oraison du prêcheur : « La différence entre un acteur et un prédicateur est que le prédicateur ne montre, en chaire, que le haut du corps, tandis que l'acteur, sur la scène, doit agir avec tout le corps et régler correctement même les éléments du costume<sup>2</sup>. » Un siècle plus tard, Grimarest, dans le *Traité du récitatif*, premier traité français consacré au jeu de l'acteur, ne sait indiquer aucune réelle différence entre l'action du prêcheur et le jeu de l'acteur<sup>3</sup>.

Dans la doctrine de l'art oratoire classique, l'art de l'acteur et celui de l'orateur se composent de deux éléments essentiels. D'un côté, les gestes et les expressions doivent être spontanément dictés par le sentiment de l'orateur. De l'autre, ces gestes doivent être

- 1 Voir Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- 2 Giovan Battista Andreini, *La ferza*, dans Ferruccio Marotti et Giovanna Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 497.
- 3 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Lefèvre/Pierre Ribou, 1707.

élaborés par l'étude et revus par la raison. Le premier élément, le sentiment intérieur, assure la contagion émotionnelle entre l'orateur et le public, le second, la précision et l'élégance des gestes.

Ils sont absolument complémentaires, tous deux nécessaires, et aucun n'est plus important que l'autre. Mais l'étude des gestes et des expressions est fondée sur un code strict et formalisé (on le trouve dans sa forme la plus étendue dans le onzième livre de l'*Institutio oratoria* de Quintilien). Le code indique la bonne expression de chaque sentiment et établit les règles de l'élégance et de la précision des gestes.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il devient évident que ce tableau formel sentiments-expressions, sentiments-gestes, tiré de l'art oratoire, fonctionne très bien pour l'orateur, pour l'avocat et pour le prêcheur, mais est tout à fait insuffisant pour l'acteur qui doit représenter au théâtre un personnage plongé dans une histoire complexe, où il faut exprimer des sentiments nuancés, quelquefois contradictoires, et faire des actions qui se situent tout à fait en dehors du domaine de l'art oratoire, comme manger, boire, dormir, mourir. Andrea Perrucci, dramaturge, acteur amateur et producteur de spectacles à Naples, donne ainsi dans son traité de 1699, après avoir exposé à l'acteur toutes les règles de l'action tirées du code de l'art oratoire, cet avis : « Ça, c'est le code, mais enfin lisez le *Galateo* de Giovanni Della Casa<sup>4</sup>. »

344

Lorsque la réflexion théorique se concentre sur les problèmes concrets, pratiques, du jeu de l'acteur, le code des gestes et des expressions tiré de la doctrine de l'art oratoire devient donc insuffisant. On s'aperçoit même qu'il est totalement inutile. Jean Poisson, acteur français, déclare dans son essai *Réflexions sur l'art de parler en public* (1717) : « En effet l'homme superbe élève la vue, l'humble la baisse, le méprisant et le coléreux tournent les yeux de côté [...]. Cette remarque est assez inutile, car la nature, dans la passion, fait d'elle-même toutes ces choses, et on n'a pas besoin d'avis là-dessus<sup>5</sup>. »

Une fois éliminé le code de l'art oratoire, il ne reste plus à l'acteur qu'à recourir aux expressions, attitudes, gestes qui surgissent spontanément du sentiment. Onze ans après son édicition, cette règle – « la nature, dans la passion, fait d'elle-même toutes ces choses » – va devenir la pierre angulaire du jeu de l'acteur dans *Dell'arte rappresentativa* de Luigi Riccoboni. Ce moment marque le début de l'histoire de l'opposition entre

4 Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso/A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation*, éd. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck et Thomas F. Heck, Lanham/Toronto/Plymouth, Scarecrow Press, 2007, p. 59 et 70.

5 Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public*, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 264.

engagement intérieur et technique extérieure dans le jeu de l'acteur. Toute la première partie de cette histoire porte sur le rapport entre les débris de l'ancienne théorie de l'art oratoire, la technique du jeu à l'impromptu (le jeu des Italiens), et le jeu du drame écrit, appris par cœur, qui dans sa tournure la plus stricte et formalisée (comparé par exemple au jeu des Anglais, ou à celui des Allemands) donne le jeu à la française.

Le point de départ est en effet la réflexion, exposée par Luigi Riccoboni dans son *Histoire du théâtre italien*, sur la décadence de la comédie à l'impromptu et la nécessité d'avoir recours à de bonnes comédies, dûment écrites. Riccoboni envisage donc de passer de la pratique italienne de l'impromptu à la pratique du théâtre régulier, ou littéraire. Mais l'impromptu possède une qualité précieuse, unique, qu'il ne faut pas perdre. « L'acteur qui joue à l'impromptu, observe Riccoboni, joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris. » Pourquoi ? « [...] on sent mieux et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres par les secours de la mémoire<sup>6</sup> ».

On *sent* mieux. Il y a donc une façon d'introduire, dans le jeu du drame écrit, appris par cœur, la spontanéité naturelle de l'impromptu. Il faut la chercher dans le ressenti, c'est-à-dire dans l'engagement intérieur de l'acteur s'appuyant sur les émotions qu'il a à jouer.

À ce stade, la technique, en tant que traitement attentif et conscient des gestes et des expressions (que Poisson a déclaré inutile), devient, pour Luigi Riccoboni, nuisible, parce qu'elle perturbe la création spontanée amorcée par le sentiment. Il faut « suivre son instinct naturel » (« *seguire il naturale istinto* ») et ne pas penser à la position des bras ou des jambes, ou plutôt ne pas penser du tout, « se défaire de son esprit » (« *scordarsi della testa* ») et « bouger sans y mettre trop d'art » (« *muoversi senz'arte* »<sup>7</sup>).

6 Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Imprimerie de Pierre Delormel, 1728, p. 61-62.

7 *Id.*, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra, s.n., 1728, p. 17. Voir aussi Valentina Gallo, « *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni: pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi », dans Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, p. 3-50, en ligne: <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dce0324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695>; Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009, suivi de la traduction et de l'édition critique de *Dell'arte rappresentativa* de Luigi Riccoboni. Voir enfin l'article de Sarah Di Bella dans ce volume, p. 353.

Aussi Luigi Riccoboni, s'opposant à une longue tradition, est-il le premier à condamner généralement l'utilisation du miroir pour étudier et reproduire les expressions à utiliser au théâtre<sup>8</sup>. Cela ne signifie toutefois pas qu'il faille renoncer à la technique, consciente et raisonnée. Elle reste nécessaire au moins dans deux cas : quand les sentiments à exprimer sont sans aucun rapport avec la personnalité de l'acteur (par exemple quand un acteur doit représenter le diable : c'est l'exemple que donne l'auteur), ou quand l'environnement artificiel du théâtre, où l'acteur doit représenter les sentiments intimes d'un personnage face à de nombreux spectateurs, entrave sa capacité à *ressentir*. Dans ce cas, il faudra que l'acteur ait recours aux « procédés de la technique extérieure » (« *all'artificio esterno* »), à savoir l'imitation des expressions qu'il a vues dans la vie réelle<sup>9</sup>. Lorsque l'acteur se trouve dans l'impossibilité de ressentir les sentiments à rendre, Riccoboni revient même, alors, sur ses pas et accepte l'usage du miroir, bien que ponctuellement<sup>10</sup>. Mais si on ne peut se passer de la technique, le sentiment reste le pivot, « la règle générale » (« *il general precetto*<sup>11</sup> ») du jeu de l'acteur. Un an plus tard, Jean Dumas d'Aigueberre, dans la *Seconde lettre du souffleur de la comédie de Rouen*, ira jusqu'à attribuer au *cœur* de l'acteur – et non plus à l'étude ou à l'esprit – la possibilité d'ajuster l'intensité, les nuances, les variations des expressions des sentiments, dénonçant le danger que l'utilisation excessive de l'esprit fait courir au jeu de l'acteur<sup>12</sup>.

Le texte qui développe, de la manière la plus large possible, la théorie de l'engagement intérieur dans le rendu des émotions, initiée par Luigi Riccoboni, est *Le Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine. On cite habituellement, de cet auteur, ces deux déclarations : « l'art ne tient jamais lieu de sentiment » et « dès qu'un acteur manque de cette qualité, tous les autres présents de la nature et de l'étude sont perdus pour lui »<sup>13</sup>. Ces deux assertions ne suffisent toutefois pas, à elles seules, à faire de lui le partisan des émotions. Elles reflètent en réalité un avis partagé par tout le monde à cette époque, et même au-delà, car Cicéron et Quintilien auraient dit la même chose. Mais on constate l'importance du sentiment dans le jeu de l'acteur quand Rémond de Sainte-Albine précise que ce n'est ni l'étude ni la technique qui vont donner leur

8 Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, op. cit., p. 14.

9 *Ibid.*, p. 19-20 et 33.

10 *Ibid.*, p. 33.

11 *Ibid.*, p. 60.

12 Jean Dumas d'Aigueberre, *Seconde lettre du souffleur de la comédie de Rouen au garçon de café*, Paris, Tabarie, 1730, p. 22.

13 Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint & Saillant/Vincent Fils, 1749, p. 32.

parfaite mesure aux gestes et aux expressions, mais bien plutôt la réalité du sentiment que l'acteur éprouve. Il ajoute, et c'est bien plus important, que si l'âme de l'acteur est « extrêmement sensible », le sentiment « devient quelquefois esprit <sup>14</sup> ». Ce qui veut dire, au moins dans certains cas, que le sentiment peut remplir une fonction généralement attribuée à une autre faculté : l'esprit. L'acteur dont le sentiment est faible ne peut pas le remplacer par le seul jeu de l'esprit ; en revanche, il pourra toujours remplacer un manque d'esprit par le sentiment.

Toutefois, pour Rémond de Sainte-Albine, il n'est pas non plus possible de se passer de la technique. Toute la deuxième partie de son traité est en effet consacrée à celle-ci. Elle doit faire l'objet d'une étude et d'une préparation minutieuses, non seulement dans le jeu muet et dans les situations complexes où le personnage est obligé de satisfaire des intérêts opposés, mais aussi pour donner au jeu l'élégance qui lui est nécessaire, pour préparer et graduer les effets que provoque l'enchaînement des sentiments d'un personnage, et pour ajuster les expressions et les gestes aux conditions historiques et sociales dans lesquelles ce personnage est censé vivre : « Le théâtre gagnerait beaucoup si les comédiens s'appliquaient à étudier [...] les différences qui distinguent les manières des hommes de différents siècles et de différents pays. Pour l'ordinaire sur le théâtre, Égyptien, Parthe, Germain, tout a l'air français <sup>15</sup>. »

Ainsi, si le code des gestes et des expressions de l'art oratoire classique a disparu, et si le sentiment est devenu, après Luigi Riccoboni et Rémond de Sainte-Albine, la pierre angulaire du jeu de l'acteur, l'art oratoire classique en lui-même est toujours présent, avec deux éléments qui restent essentiels au jeu de l'acteur : sentiment et technique extérieure.

C'est François Riccoboni qui, le premier, réalise le vrai divorce entre la doctrine de l'art oratoire et la théorie du jeu de l'acteur. Dans son *Art du théâtre*, il renverse la théorie de son père en remplaçant le sentiment par la technique extérieure, qui devient ce que son père avait appelé « la règle générale » (« *il general precetto* ») du jeu de l'acteur. François est bien conscient de ce renversement de théorie ; il l'assume dans une note assez jésuitique de son traité : « Je sais que dans cet article je suis entièrement opposé au sentiment de mon père [...] Le respect que je dois à sa décision, le reconnaissant pour mon maître dans l'art du théâtre, suffit pour me persuader que j'ai tort ; mais j'ai cru que ma réflexion, vraie ou fausse, ne serait pas inutile au lecteur <sup>16</sup>. »

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>16</sup> François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, Paris, C.F. Simon Fils/Giffart Fils, 1750, p. 39.



Mais la vraie révolution que sa réflexion engendre consiste à exclure totalement le recours au sentiment dans la création des gestes et des expressions. Pour lui en effet, ressentir véritablement ce qu'on doit exprimer est un malheur qui met l'acteur hors d'état de jouer. La combinaison structurelle – sentiment/technique – de la doctrine oratoire est donc durablement mise à mal<sup>17</sup>.

Cependant, théorie de l'art oratoire mise à part, est-il vraiment possible d'exclure toute composante irrationnelle du jeu de l'acteur ? Se fier seulement à la technique ne comporte-t-il pas la suppression de toute possibilité de spontanéité des gestes et des expressions ? Et si, en effet, François Riccoboni a tout réduit à une simple technique extérieure, sa théorie serait-elle très limitée et historiquement stérile ?

348 Parmi les qualités du jeu des acteurs italiens, l'utilisation de l'action acrobatique et de la danse occupe une place importante, qui distingue ce jeu par rapport à la perfection déclamatoire des Français. François Riccoboni est, nous le savons, particulièrement expérimenté et apprécié dans la danse<sup>18</sup>. Le jeu des Italiens est donc en grande partie fondé sur la gestion physique du corps. C'est pourquoi *L'Art du théâtre* s'ouvre sur des règles concernant les gestes, là où jusqu'alors, tous les traités commençaient par se préoccuper de la voix (toujours dans cette vision où l'art oratoire domine). François souligne cette nouveauté : « Je vais commencer par vous parler du geste, et cela vous paraîtra peut-être bien bizarre<sup>19</sup>. »

Vient ensuite une déclaration qui, de prime abord, peut paraître singulière. Son père, nous l'avons vu, a défendu à l'acteur d'utiliser le miroir pour étudier et reproduire les expressions à rendre sur scène – sauf impossibilité, de la part de l'acteur, de ressentir la passion à rendre. On s'attendrait donc à ce que, s'opposant à l'engagement intérieur, François revendique l'usage de la technique extérieure et réadmette le miroir. Il n'en est rien. « Gardez-vous bien, dit-il, de déclamer devant un miroir pour étudier vos gestes. Cette méthode est la mère de l'affectation. » Et il ajoute : « Il faut sentir ses mouvements et les juger sans les voir »<sup>20</sup>.

17 Pour l'analyse du traité et de ses enjeux *révolutionnaires* au sein des théories sur le jeu d'acteur, voir Emanuele De Luca, « Una vita nell' *Art du théâtre* », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 7-147, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

18 Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.

19 François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 4.

20 *Ibid.*, p. 14.

Le sentiment du corps est donc l'élément essentiel – et irrationnel – qui va remplacer le sentiment du cœur, et c'est lui qui va garantir la spontanéité des gestes et des actions. C'est ainsi qu'avec François Riccoboni, le jeu à l'italienne entre dans la théorie moderne du jeu de l'acteur, détruisant définitivement la doctrine de l'art oratoire et ouvrant avec la réflexion sur le sentiment du corps l'une des voies majeures de la réflexion théâtrale de notre temps.



LUIGI RICCOBONI ET UNE PÉDAGOGIE DE L'ÉVITEMENT.  
NOTES SUR *DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA*

*Sarah Di Bella*  
*Chercheuse indépendante*

Luigi Riccoboni, acteur professionnel italien sous le nom de Lélío, fut le directeur de la Comédie-Italienne de Paris à partir de 1716. Naturalisé français en 1723, il cessa de jouer en 1729 et consacra les dernières années de sa vie (il mourut en 1753) à l'écriture théorique – une activité qu'il avait entamée dans les années 1720. Ce comédien, qui avait participé au mouvement d'auteurs et de théoriciens visant la constitution d'une tragédie de souche italienne, fut en France le premier historien du théâtre italien et l'auteur de la première histoire comparée du théâtre européen<sup>1</sup>. En plus de ses traités de poétique sur la tragédie et sur la comédie<sup>2</sup>, il nous a légué un poème didactique sur le jeu du comédien et un court essai sur l'art de la déclamation<sup>3</sup>. Ce dernier s'inscrivant dans la tradition des arts oratoires, il serait erroné de le considérer comme étant la meilleure source pour comprendre la pensée sur le jeu chez cet homme de théâtre. En revanche, le poème didactique *Dell'arte rappresentativa* met en exergue le corps du comédien d'une manière originale par rapport aux théories destinées aux orateurs. Ce corps n'est plus réduit à un visage et à des mains mais devient, de par sa complexité, un

- 1 Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Pierre Delormel, 1728; *id.*, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738. Une édition critique des *Réflexions historiques* a été réalisée par Béatrice Alfonzetti dans le cadre du projet « Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne », dirigé par Andrea Fabiano au sein de l'équipe-projet ObTIC (Observatoire des textes, des idées et des corpus), qui fait suite à l'ancien laboratoire d'excellence (Labex) « Observatoire de la vie littéraire » (OBVIL), Sorbonne Université : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres).
- 2 *Id.*, *Dissertation sur la tragédie moderne*, dans *Histoire du théâtre italien, op. cit.*, et *id.*, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736 (pour ce dernier, voir également dans le projet « Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne », l'édition commentée par Anna Sansa, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_observations](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_observations)).
- 3 *Id.*, *Dell'arte rappresentativa*, Londra, s.n., 1728 et *id.*, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson/Delormel/Prault, 1738.

microcosme où s'articulent qualités et défauts, à l'image de la Nature. Un corps fait de hanches, de jambes, de pieds, ainsi que de bras et d'épaules, tout aussi bien doué d'un esprit que d'une âme.

Marqué par l'éducation jésuitique qu'il reçut dès le plus jeune âge dans un collège modénais, Luigi Riccoboni fut en effet le dernier *enfant de la balle* à tenter une conciliation entre la vision sacrée de l'âme, dont la pédagogie du collège fut l'un des vecteurs, et ce que les sociétés disciplinaires, dans le sens foucauldien, véhiculaient depuis la Renaissance italienne quant à l'intériorisation du principe de la *contrainte* par les techniques du corps. En ce sens, le terme de conciliation est probablement incorrect, car l'articulation entre doctrines et techniques du corps était déjà au cœur de la didactique jésuite et la pratique du théâtre y trouvait toute sa place, comme épreuve d'évaluation au sein du cursus pédagogique parmi les plus redoutables<sup>4</sup>. Riccoboni réalise cependant

352

une véritable entreprise de conciliation, émancipée des préceptes jésuites, dans le sens où il déplace cette articulation sur le terrain du théâtre professionnel, ce théâtre profane que les jésuites condamnaient sans exception.

La personne du comédien – dans le cadre du débat qui vise à décider du statut moral des professionnels du théâtre – est l'enjeu de tous les écrits de Riccoboni : la tension entre un savoir relevant du sacré et un savoir relevant de l'expérience professionnelle est activement mise au service de la cause des praticiens et traverse en filigrane toute l'œuvre théorique de l'auteur. Celle-ci trouve, dans le texte *Dell'arte rappresentativa*, le cadre idéal et longuement réfléchi pour une halte aux allures plus précisément didactiques. En effet, Luigi Riccoboni emploie ses connaissances doctrinaires à la lumière d'une conception plus moderne du jeu de l'acteur, dont lui-même est l'auteur, sans cynisme, mais avec le pragmatisme qui caractérise l'homme de métier. Cela le conduira à être l'un des tout premiers théoriciens inscrivant la question du comédien dans un système complexe allant de la relation aux publics à la relation avec les politiques institutionnelles et étatiques. De plus, il ouvre la question à la réalité européenne, donc transnationale, pour enfin la placer au centre de l'extraordinaire utopie du théâtre-citadelle, dans son ouvrage sur la *Réformation du théâtre* de 1743, ouvrage tout à fait représentatif de la littérature des grandes utopies qui caractérise la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

---

4 Mario Salomone, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. L'ordinamento scolastico dei collegi dei gesuiti (1599)*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 37-41.

5 Je renvoie le lecteur à mon étude de ce texte, « Une philosophie de la pratique au service du théâtre réformé: Luigi Riccoboni et le panopticon théâtral », dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 435-461.

## LES CHOIX DES *AUCTORITATES*

Pour Luigi Riccoboni, en tant que théoricien du jeu dramatique et auteur du traité *Dell'arte rappresentativa*, la question des *auctoritates* se pose – question aussi peu commode que fondamentale. Si l'on regarde sa première production théorique, qui se bâtit autour de la publication de *l'Histoire du théâtre italien*, l'on se doit de constater qu'un corpus d'appoint introduit l'œuvre, corpus composé par des œuvres des Pères et des Docteurs de l'Église<sup>6</sup>.

Ce premier corpus doctrinaire est accompagné d'un second, qui semble issu à la fois de la littérature disciplinaire de la Renaissance italienne, des traités de civilité et des manuels de danse<sup>7</sup>.

Par-delà la diversité de ces deux premiers corpus, l'historien qui se penche sur les questions qu'ils soulèvent ne tarderait pas à considérer que le corpus doctrinaire s'intéresse au processus engendrant les passions dans l'âme, alors que le corpus disciplinaire en encadre les manifestations et en étudie la retenue dans l'espace du monde. Le professionnel qu'est Riccoboni s'adresse ainsi à ceux qui, n'étant pas encore gagnés à la cause du potentiel laïc de l'âme, occupent une place importante dans la société et dans les lieux de pouvoir : l'armée de détracteurs, ecclésiastiques ou moralistes qui, très imposante au XVII<sup>e</sup> siècle, l'est tout autant en cette première moitié du XVIII<sup>e</sup>. C'est d'ailleurs dans un même élan qu'il s'adresse également – comme le scelle la dédicace à Lord Chesterfield<sup>8</sup> – à la société de cour, aussi concernée par la question des signes extérieurs indicateurs de droiture morale<sup>9</sup>.

6 De Tertullien à Thomas d'Aquin, en passant par Lactance, Jérôme, Augustin et Cassiodore, les Docteurs et Pères de l'Église rattachés à l'histoire du cénobitisme et à celle de la doctrine chrétienne de l'âme sont posés comme des piliers dès les premières pages de l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, *op. cit.* (voir l'édition de 1730 chez Cailleau à Paris, p. 21-29).

7 Au sujet de la question disciplinaire dans *Dell'arte rappresentativa*, voir mes travaux précédents. Aucun maître à danser n'est nommé par Riccoboni et l'auteur ne fait référence à Castiglione et à Della Casa que pour des questions de linguistique. Dans tous les cas, Riccoboni confie dans une lettre adressée à Muratori un projet de traduction de *Il cortigiano*. Voir à ce sujet Sarah Di Bella, « Pragmaticamente verso il teatro. Le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori », *Teatro e Storia*, n° 24, 2002-2003, p. 427-459.

8 Sur Lord Chesterfield, voir Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*, p. 318 et 325-327.

9 Sur la tradition physiognomonique, voir Jean-Jacques Courtine, « Le miroir de l'âme », dans Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005, t. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, p. 303-309.

En outre, un troisième corpus de référence est à l'œuvre chez Riccoboni, à savoir les écrits des comédiens italiens de l'âge d'or du théâtre professionnel italien : Giovan Battista Andreini, Niccolò Barbieri, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala. Lorsque le directeur de la Comédie-Italienne publie *l'Histoire du théâtre italien* et *Dell'arte rappresentativa*, l'opposition tout à fait laïque qu'il rencontrera plus tard de la part des gens de lettres et des philosophes – Pierre Rémond de Sainte-Albine et Denis Diderot en tête – est encore loin d'être imaginable. Pourtant la théorie de l'expérience, que Riccoboni père développe depuis les arguments de défense de ses ancêtres du métier et qu'il érige en système, se révélera être la seule réponse efficace lorsqu'elle sera reprise, durant la seconde moitié du siècle, par son fils François et ainsi adaptée à l'univers sémantique de la querelle sur le jeu d'âme<sup>10</sup>.

354 Pour ne pas se laisser piéger par la complexité et la richesse de problématiques de ce réseau de références, je mets de côté le rapport de notre auteur aux deux derniers corpus – le corpus disciplinaire et le corpus des comédiens italiens –, que j'ai largement analysé dans mes précédents travaux. Ainsi il ne sera plus question ici que du premier corpus – le corpus doctrinaire – et de l'émergence de traits relevant de celui-ci<sup>11</sup>.

L'importance de la culture doctrinaire chez Riccoboni avait amené son premier biographe, Xavier de Courville, à mettre en lumière une adhésion et une crainte de nature religieuse qui auraient fait de ce comédien professionnel une sorte de détracteur-apôtre du théâtre public *sui generis*, puisqu'il l'aurait corrigé, voire condamné de l'intérieur<sup>12</sup>. Pour ma part, j'ai essayé de montrer<sup>13</sup> que l'engagement de Riccoboni,

10 Voir la publication panoramique dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001. Voir aussi Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 7-147, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

11 Même si les Docteurs de l'Église sont convoqués dans *l'Histoire du théâtre italien* parce qu'utiles à la reconstitution de celle-ci et pas immédiatement pour le fond doctrinaire de leurs textes, on sait combien ils constituaient un bagage obligatoire dans l'éducation jésuite en tant qu'auteurs de l'histoire des *doctrines de l'âme*. Éducation spirituelle et éducation rhétorique confondues, la science de l'âme était également le socle de nombreux écrits sur le théâtre, et notamment du traité défendant la tragédie italienne, *Della perfetta poesia italiana* de Lodovico Muratori, qui employa le schéma aristotélicothomiste.

12 Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz, t. I, *L'Expérience italienne (1676-1715)*, 1943, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, 1945; *id.*, *Lelio. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.

13 Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*



certes conservateur – jusqu'à rejoindre parfois un moralisme des plus étriqués –, n'en est pas moins au service de la promotion du comédien professionnel au statut de citoyen respectable et du théâtre public au rang d'institution d'État, à condition que ceux-ci soient respectivement discipliné et disciplinaire, à savoir volontairement soumis au contrôle d'une gouvernance forte et humaniste.

On pourra toujours se demander si le recours de Riccoboni aux sources doctrinaires en fait un comédien pieux, comme le croyait Courville, ou bien un théoricien stratège et ambitieux. L'essentiel demeure, me semble-t-il, dans le contenu de sa théorie sur le jeu. Celle-ci se structure autour du principe de l'*expérience* en arrivant à mettre en dialogue et à articuler une pratique présente et vivante – dont elle constitue une trace – avec une science spirituelle comme celle de la littérature doctrinaire sur l'âme qui est la seule, à cette époque, à fournir une certaine explication aux mécanismes psychomoteurs. C'est donc cet aspect du fonctionnement de la théorie de Riccoboni que je m'engage à mettre au jour, en espérant, par la même occasion, faire une certaine lumière sur ce que je considère comme un préjudice fondamental : Riccoboni ne fut pas le défenseur d'un jeu d'âme, il ne postula pas la souveraineté d'une raison machinale réductible au principe de l'hypocrisie ni même à l'art de la pantomime. L'âme est aussi engagée que la technique se doit d'être rigoureuse, dans l'art du comédien selon Riccoboni.

#### UNE AFFAIRE DE CORPS ET D'ÂME<sup>14</sup> : LA DOCTRINE SPIRITUELLE À L'ÉCOLE DU THÉÂTRE

Je circonscrirai ma réflexion à un seul passage des six chapitres de *Dell'arte rappresentativa*, un passage qui comprend la toute fin du deuxième chapitre et le début du troisième et qui me paraît être la clé de voûte de ce texte quant à la question du jeu d'âme. Le voici dans son intégralité :

Le rôle principal et nécessaire du comédien est celui de donner à voir qu'il ne s'éloigne pas de la vérité.

De cette manière, tu pourras presque persuader que ce qui est feint n'est pas faux et, si tu ne vas pas jusque-là, tu ne parviendras pas à plaire.

<sup>14</sup> Pour une analyse détaillée du poème en troisième rime *Dell'arte rappresentativa*, je renvoie à mes traductions, édition critique et étude, réunies dans *ibid.* Voir également Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dce0324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695>, et Emanuele De Luca, « Tra *Dell'arte rappresentativa* e *L'Art du théâtre* », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, éd. cit., p. 53-66.

« Que faut-il donc que je fasse pour suivre l'instinct naturel et me mouvoir sans artifice ? » Il faut que tu oublies tes quatre membres, et peut-être le cinquième aussi, Qu'est la tête ; mais il faut que tu essayes de sentir si bien ce que tu nous exposes, qu'on puisse croire l'affaire d'un autre comme étant la tienne.

Meus tes membres sous l'effet de l'amour, du dédain ou de la jalousie, et si tu en ressens dans le cœur, et même si tu deviens ainsi comme Oreste, envahi par les démons ; Et lorsque tu sentiras l'amour et le dédain, la jalousie et le Belzébuth germanique, tu bougeras sans artifice tes jambes et tes bras.

Et je parierais mes pieds et mes mains que, lorsque tu auras mesuré tes mouvements par le cœur, tu ne trouveras personne prêt à te censurer, parmi tous les fidèles chrétiens.

### TROISIÈME CHAPITRE

Il me semble voir un comédien sensé qui reste pensif et assombri à la lecture de ces derniers vers ;

Et ne pouvant se retenir, il s'exclame enfin : « Celui-ci veut qu'on habille l'âme de sens qui sont impossibles à avoir.

Je comprends encore qu'on puisse ressentir de l'amour, du dédain, et de la fastidieuse jalousie, mais ressentir le Diable aussi, cela ne peut me convenir.

Je manque absolument de sens et d'art pour imiter cet esprit immonde qui alors m'opprimerait la poitrine ou me serrerait les hanches ;

Passé encore que je doive imiter le furieux Achille, mais Satan ! » Cet homme-là me prend pour un ignorant ou pour un idiot.

Je ne cherche pas l'impossible, et je ne veux pas dépasser les bornes du devoir et je comprends bien t'avoir laissé dans un fort mauvais pas.

Je ne veux pas te prescrire, ni te donner comme collègue, l'enfer : sentir le bien et le mal est ton grand art, mais cela n'empêche pas un *artifice externe*.

Quand le sens est le maître, il distribue aux membres le mouvement vraisemblable, et chacun en a la partie qui lui est due.

Ne crains pas non plus le rôle d'Oreste ; *en ruminant* un peu son port extraordinaire, tu arriveras à imprimer l'horreur et la peur.

Dans ce cas ou dans un cas similaire, l'artifice y sera de bon droit, mais sois prudent dans la façon de te mesurer avec le trop et le peu <sup>15</sup>.

15 Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, op. cit. [1728], p. 17-20; trad.: Sarah Di Bella, dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit., p. 529. Je souligne.

Ces vers suivent une longue présentation des défauts physiques et spirituels qui constitueraient un empêchement pour l'exercice de la profession mais que Riccoboni prend en compte pour qu'on puisse éventuellement les ajuster en les utilisant avec bon sens et en connaissance de cause. Après avoir mis en place cette véritable pragmatique de la correction, il introduit la question de la représentation des passions, qui fait l'objet de la fin du deuxième chapitre, pour qu'elle puisse occuper la partie centrale du traité, et dont il déclinera les difficultés et les procédés dans les deux chapitres suivants.

Jusqu'à ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la question de la représentation des passions au théâtre était liée, sinon historiquement, du moins épistémologiquement, à celle de l'extériorisation des passions dans la vie spirituelle, car dans le cas du comédien comme dans le cas des extases mystiques ou des possessions démoniaques, c'est par le corps d'un individu *a priori* commun que se révèle la présence d'un *autre que lui*. Or, comme la naissance de toute passion advient par un processus qui a lieu dans l'âme, trouvant sa matière première dans les vestiges universels du bien et du mal, éléments originels dans l'anthropologie chrétienne, cet *autre que soi* qui se manifeste ne peut appartenir qu'à l'une ou l'autre de ces deux forces originelles. Dans l'histoire culturelle du christianisme, l'émergence des passions à la surface du corps n'est donc en aucun cas considérée comme un fait anodin. Par conséquent, lorsque ce mouvement de résurgence, notamment des passions *outrées*, donne non seulement à voir ce qui devrait demeurer dans les régions les plus profondes de l'être, mais de plus le donne à voir pris dans la temporalité de la performance – manifestation soudaine, modulations diverses, disparition aussi rapide de la passion jouée –, le sentiment de fascination frôle alors la méfiance, qui se fait facilement condamnation. Les détracteurs du théâtre considèrent en effet que ce mouvement d'extériorisation des passions profanes ne peut s'expliquer en dehors d'un processus qui impliquerait une profonde modification de l'âme chez celui qui s'en ferait l'instrument.

Pour mieux comprendre le fondement des accusations adressées pendant des siècles au théâtre profane par les jésuites, les dominicains, et les Pères de l'Église avant eux, voici ce que les doctrines spirituelles ont élaboré au sujet du mouvement intérieur-extérieur<sup>16</sup> amenant les passions à quitter leur berceau invisible, l'âme, pour se manifester à la surface du corps. Ce processus s'accomplira par le moyen de l'image,

16 J'insiste sur l'importance de l'éducation jésuite de Luigi Riccoboni. Sur l'influence des doctrines dans la pensée jésuite de la représentation, voir Ralph Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005.

dont la fonction didactique a été promue par le concile de Trente et que la pédagogie jésuite met à l'œuvre.

Aux trois puissances de l'âme – la mémoire, l'intelligence et la volonté – correspondent les trois modes d'être de l'image – le *vestigium*, l'*imago* et la *similitudo*. La mémoire conserve le *vestigium* de Dieu (mais aussi le *vestigium* de l'ange déchu<sup>17</sup>), image éloignée, obscure, que vient révéler l'intelligence, par un travail de discernement entre les traits de cette image et ceux des autres images mentales et/ou ancestrales. Mais l'*imago* ainsi obtenue ne peut rejoindre la *similitudo* immédiate, claire et complète, que sous l'action de la volonté, puissance volitive et affective qui se rapproche de l'action du Saint-Esprit. L'image de la Trinité dans l'âme n'est donc pas statique, mais dynamique<sup>18</sup>. Elle doit constamment se déterminer par différenciation de l'ensemble des images que la mémoire donne à l'intelligence, mémoire qui s'est constituée par le biais des sens externes et de la vie sensible.

358

L'endroit où l'image mentale passe de l'état de *vestigium* à l'état d'*imago* est relativement délicat : il correspond au passage de l'intérieur à l'extérieur, car une image enfouie doit émerger et se définir par la confrontation, de par l'art combinatoire de l'intelligence avec des composantes extérieures. Or l'intelligence n'est pas infaillible. C'est une zone dangereuse comme tout lieu de passage, comme tout entre-deux. Le risque est donc que la fonction émotive s'y livre à une *mauvaise* image et que par-là, se mette en place une *similitudo* volitive avec les forces adversaires et maléfiques. La pensée jésuite, qui laisse plus de place aux sens externes et à l'imagination dans ce travail de l'intelligence, montre une haute conscience des dangers inhérents au passage de la sensibilité humaine par ce domaine des *imagines* et elle impose – comme le résume Dekoninck – certains « garde-fous, qui consistent essentiellement en *un exercice bien réglé* et une collaboration étroite des puissances de l'âme<sup>19</sup> ».

C'est selon ces idées que Riccoboni s'est formé dès le plus jeune âge au collège jésuite de Modène et c'est avec ces mêmes idées qu'il dialogue en bâtissant son système pédagogique<sup>20</sup>. Il tient à rendre ceci manifeste dans le passage cité plus haut, où est examiné ce retournement qui a lieu dans l'intelligence, fonction de l'âme. Je résumerai

17 « C'est dans la mémoire qu'est inscrite la corruption originelle de l'âme humaine », écrit, en paraphrasant Louis Marin, Laurent Thirouin (*L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique* [1997], Paris, Champion, 2007, p. 147).

18 Ralph Dekoninck, *Ad Imaginem*, op. cit., p. 101.

19 *Ibid.*, p. 106. Je souligne.

20 Je rappelle ici que les Jésuites avaient mis en place un travail de promotion du théâtre mystique et édifiant dès la fondation des premiers collèges, en Italie du Sud : c'est parce qu'ils étaient convaincus du pouvoir de cet art qu'ils comptèrent parmi les détracteurs les plus violents du théâtre profane et public.

ce passage ainsi : le comédien, conduit par l'art et par l'expérience, doit savoir évaluer les passages de l'action qui ne doivent pas être joués à l'aide de la raison – la tête – mais en se fiant au *sentir*, donc à l'œuvre du *sens*<sup>21</sup>, pour *habiller l'âme* des sentiments du personnage et toucher de plus près la vérité de celui-ci. Lorsque le sens est maître, il faut, pour ne pas glisser dans les zones les plus dangereuses de l'être profond, que le comédien ait recours à un *artifice externe*, à savoir une technique qui assurerait la prise en charge de la passion de l'extérieur. En effet, l'artifice externe, notion étrange que l'on ne retrouve que chez Luigi Riccoboni, semble renvoyer de par le contexte et par antinomie au *sensus internus*, le *sens interne* des textes doctrinaires : faculté vouée à produire des images, voire à faire naître un monde d'images qui évoquent de façon sensible des réalités supérieures, à savoir de nature autre que celle humaine. C'est donc la partie inférieure de l'intelligence, cette fonction délicate et faillible. La genèse doctrinaire de l'artifice externe est confirmée par la suite du texte, lorsque l'auteur en explique le fonctionnement en ayant recours à un verbe d'origine également doctrinaire : « *en ruminant un peu ton port extraordinaire, tu arriveras à imprimer l'horreur et la peur* ». La référence au processus de méditation légué par saint Augustin est évidente. Des trois étapes nécessaires à l'assimilation de la parole divine – l'action de réfléchir, de régurgiter, d'éructer le Verbe ? –, Riccoboni ne retient que la première pour la mettre au service du processus de construction d'un rôle. L'action de réfléchir, détachée du domaine de la méditation mystique et mise au service de ce que Riccoboni définit comme la *doctrine du comédien*, évoque ici le mouvement simple intérieur-extérieur : une mémoire corporelle, qui fait partie d'un dispositif psychomoteur rôdé par l'expérience, déclenchera une série de réactions musculaires correspondant aux effets extérieurs de la passion, en les empêchant d'opérer une nouvelle introversion. Il ne s'agira donc en aucun cas de *régurgiter*, mais de travailler à la surface du corps les signes des passions outrées. L'artifice externe, pendant salutaire du sens interne, est le résultat d'une rumination régulière et prudente, permettant au comédien de retenir les effets extérieurs de la passion sans se laisser affecter en retour : il représente en somme la maîtrise psychologico-morale du professionnel, le fameux *garde-fou* prévu par la discipline jésuite.

21 Ce terme, loin d'être défini une fois pour toutes par un signifié univoque, fluctue au moins entre le *sens*, entendu comme degré sensitif de l'âme humaine, et le *sens*, qui indiquerait la portion inférieure du degré rationnel. Voir, au sujet du sens chez François de Sales, Mino Bergamo, *L'Anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, Grenoble, J. Millon, 1994, p. 103.

Une fois mise au clair sa connaissance du double mouvement<sup>22</sup>, l'auteur peut à deux reprises faire référence au mouvement simple, intérieur-extérieur, pour analyser des cas où l'art fait défaut au comédien : le cas du comédien qui se montre incapable de ressentir ce qu'il joue et le cas du comédien qui, au contraire, se laisse entraîner par les passions de son rôle. Au comédien incapable de *sentir*, Riccoboni propose le recours à la pantomime et à l'étude au miroir : « Mets donc un miroir devant toi, / et en forçant tes sens par l'art, / sens enfin, ou fais-le croire au spectateur<sup>23</sup>. »

Le comédien doté d'une grande capacité à *sentir* risquerait, au contraire, de compléter le parcours contemplatif en se laissant marquer en profondeur par sa propre interprétation des passions profanes, opérant ainsi un retour à *l'intérieur* des sentiments représentés ; retour qui, comme nous l'avons vu, est en soi conclusif dans le cadre de la méditation spirituelle – c'est alors le moment de l'union avec la vérité –, mais qui serait, dans le cadre d'une activité profane, le moyen de perdition le plus sûr. C'est la raison pour laquelle Riccoboni pose comme modèle idéal de sa pédagogie le *bon* comédien, capable de ne pas dépasser les bornes de la voie du juste milieu, armé d'une discipline de la constance et de la prudence, alors que l'*excellent* comédien, lui, devrait négocier constamment avec les forces obscures de son être profond pour représenter les *passions au naturel*<sup>24</sup>.

Dans les deux cas, la leçon de Riccoboni est univoque : il faut que l'acteur s'en tienne au mouvement simple conduisant l'émotion de l'intérieur à l'extérieur, sous forme d'emprunt aussi vite évacué. Véhiculée par le corps du comédien, la passion sera ainsi maîtrisée le temps nécessaire à sa représentation. La connaissance de l'âme, de ses entrelacs et de ses fonctionnements est ainsi une arme majeure pour le comédien. Ne pas franchir un seuil comporte d'en connaître l'existence et celle des dangers qui guettent l'homme au-delà de ce seuil. Éviter ce franchissement est une question de salut, car cela revient à éviter *l'enfer*. Mais il s'agit également d'enjeux d'ordre esthétique aux conséquences sociologiques importantes, puisque le fait d'habituer le public aux excès des interprétations qui sortent des codes du jeu baroque ou qui, à l'autre extrême, en

22 Autour de la question de l'extériorisation des passions au tournant du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, voir Maria Inès Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

23 Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, op.cit. [1728], p. 34; trad. : Sarah Di Bella, dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op.cit., p. 537.

24 Voir à ce sujet la « Réponse à la lettre de Monsieur Rousseau », dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec des extraits, et examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des figures, avec une lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'auteur*, Paris, André Cailleau, 1731, t. II, p. xxxii-xlvi.

sont la caricature, signifierait condamner les comédiens au statut de marginaux maudits, vision que Riccoboni invite toutes les parties concernées – comédiens, spectateurs, théoriciens – à dépasser, à l'aide du *bon sens* et du principe du *juste milieu*.

En conclusion, Riccoboni prône, à mon sens, un théâtre sobre et moralement immunisé, contre un théâtre de l'euphorie *expressionniste* et/ou *naturaliste* avant la lettre, gouffre insondable, condamnant les professionnels à une histoire de marginalisation. Le recours au lexique doctrinaire dans ce passage de *Dell'arte rappresentativa*, déterminant pour la définition de la pensée du jeu chez Riccoboni, me paraît accorder aux autorités spirituelles une importance qui est autant morale que scientifique, étant donné que les doctrines de l'âme voulaient alors expliquer ce que certaines branches de la neurologie ou de la psychomotricité cherchent, de nos jours, à comprendre. Entre les lignes d'une théorie du jeu qui défend l'interprétation *naturelle*, on lit alors une pensée qui demeure baroque de par son rapport à la technique. S'en dégage une pédagogie de l'évitement sensible, fondée sur une profonde connaissance de l'anatomie de l'âme. Cette connaissance de l'âme devient paradoxalement partie prenante dans la logique salutaire de l'évitement, car le comédien est présumé maîtriser son jeu grâce à sa profonde connaissance des dangers embusqués dans les labyrinthes de son espace intérieur. Engagée dans le jeu de scène, l'âme y est donc présente, mais pour désengager certaines de ses fonctions en faveur d'autres, plus aptes à une profession publique, celle du comédien, aux enjeux didactiques.





L'ENSEMBLE. DES ARTS ORATOIRES AUX ARTS MUSICAUX :  
ENJEUX PRATIQUES ET THÉORIQUES DU JEU ITALIEN  
DANS LA FRANCE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*Emanuele De Luca*  
*Université Côte d'Azur – CTEL*  
*ELCI – Sorbonne Université*

Penser le jeu d'acteur signifie se concentrer sur les différents aspects d'un art qui se traduit dans la voix et les gestes d'un comédien, pris individuellement et dans son incarnation d'un texte dramatique. C'est selon ces critères qu'est habituellement pensé et analysé l'art du comédien au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, dans cette période où le jeu et la théorie le concernant sont entièrement englobés dans l'art oratoire et dans les règles de l'*actio* rhétorique. L'assimilation de l'acteur avec l'orateur, et du théâtre avec le barreau et le pupitre, comme lieux voués à la parole éloquente, est perçue comme une évidence<sup>1</sup>. À une époque où la mise en scène, dans son acception

1 À ce sujet, voir la revue *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, et en particulier l'article de Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au xvii<sup>e</sup> siècle. Les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », p. 237-264, et celui de Martine de Rougemont, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », p. 329-333. Voir également Dene Barnett, « La vitesse de la déclamation au théâtre (xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles) », *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 128, juillet-septembre 1980, p. 335-348 ; Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001 ; *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001 ; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 2002 ; Claudio Vicentini, « L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del Seicento », *Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale*, Sezione romana, vol. 46, n° 2, 2004, p. 303-335 ; *id.*, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venise, Marsilio, 2012, p. 114-160 ; Julie Gros de Gasquet, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 236, juillet-septembre 2007, p. 501-519 ; Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 7-147, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html> (voir plus spécialement p. 31-43) ; voir enfin l'article de Claudio Vicentini dans ce volume, p. 345. Les réflexions contenues dans le présent article ont aussi été développées grâce aux échanges lors du séminaire de recherche « Déclamation, chant et danse en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles : niveaux, lieux de performance, courants et filiations » (Versailles, Tours et Montpellier, 2014,

actuelle, et le rôle que nous attribuons aujourd'hui au metteur en scène n'existent pas encore<sup>2</sup>, peu d'attention semble être consacrée dans les réflexions théoriques à la relation *entre* les acteurs qui jouent, comme si l'art du jeu se réduisait à l'espace et au temps d'une seule personne. Il faut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que les exigences de l'illusion scénique obligent à prendre davantage en compte le domaine de la représentation théâtrale et à libérer le spectacle du maillage poétique et des structures textuelles.

Pour ma part, je souhaite mener une réflexion sur l'espace et sur le temps de cette représentation au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le rapport qui doit s'instaurer entre plusieurs acteurs en scène, pendant leur jeu, isole et détermine la fonction du comédien au sein des arts de la parole. Cette fonction se voue, vis-à-vis des spectateurs, à une esthétique de l'illusion et de la vraisemblance scénique propre au théâtre, et relève d'enjeux particuliers par rapport aux arts oratoires. Ce rapport d'ensemble harmonique et coordonné est un trait caractéristique du jeu des Comédiens-Italiens à Paris, et se développe également sur un plan théorique. Il s'affirme comme un important élément d'opposition entre le jeu de ces derniers et celui de leurs rivaux français, qui du fait de leur art déclamatoire sont davantage engagés dans des formes et des codes stylisés, hérités du XVII<sup>e</sup> siècle, que dans la réalisation d'un ensemble où le jeu de chaque acteur serait illuminé et mis en valeur par celui de ses camarades<sup>3</sup>. Cette opposition s'affirmant avec force à partir de 1716, à la réouverture de l'Hôtel de Bourgogne, quelle est alors la particularité du jeu des Italiens, et comment se révèle-t-elle dans la pratique, aussi bien que dans la réflexion théorique ? Dans quelle mesure, enfin, cette confrontation pourrait-elle influencer le développement du jeu français tout au long du siècle (n'oublions pas que la Comédie-Italienne et la Comédie-Française sont situées à quelques centaines de mètres l'une de l'autre) ?

---

<https://cesr.cnrs.fr/node/454>), dirigé par Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat que je tiens ici à remercier tout particulièrement.

- 2 Sur la problématique de la notion de mise en scène et l'inexistence de cette notion au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Paris, Champion, 1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 133-154.
- 3 Sur le jeu des acteurs en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Michele Montalbetti, *La Déclamation théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de D.E. S. sous la dir. de Jacques Scherer, institut d'études théâtrales, université Paris 3, 1965; Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, particulièrement p. 109-172; *ead.*, « La déclamation tragique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 451-459.

En 1718, Nicolas Boindin, se référant au jeu des Italiens, note : « Ces gens-là [...] soit qu'ils parlent ou ne parlent pas, tant qu'on les voit sur la scène ils sont *toujours en action*<sup>4</sup>. » Il poursuit :

[...] *sans s'abandonner à des distractions* qui n'ont aucun rapport à ce qu'on dit et 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 tout ce qui se passe devant eux, et n'écoutent 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>5</sup>.

L'attention des Comédiens-Italiens envers leurs partenaires de scène, dans un jeu qui fait en quelque sorte abstraction du public, constitue une particularité que les auteurs, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, soulignent de façon récurrente ; on en trouve mention, quarante ans après Boindin, dans les réflexions de Diderot (1758), amateur de paradoxes :

Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres (mais que vous importe à vous et à moi ? Premièrement dire la vérité, voilà notre devise) ; c'est que dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec *plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur*. Il y a cent moments où il en est tout à fait oublié. On trouve dans leur *action* je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. À travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur *imagination* ; et j'aime mieux cette ivresse, *que le raide, le pesant et l'empesé*<sup>6</sup>.

En dépit de son jugement négatif sur les pièces italiennes (il se réfère aux pièces à canevas jouées à l'Hôtel de Bourgogne), Diderot établit dans ce passage du *Discours sur la poésie dramatique* une nette opposition entre le jeu italien, et le jeu affecté et artificiel des Comédiens-Français – opposition suggérée de façon implicite dans la chronique de Boindin<sup>7</sup>. Ceci est encore confirmé par ce témoignage du président Charles de Brosses lors de son voyage en Italie entre 1739 et 1740 :

4 Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M. D\*\*\* sur la nouvelle Comédie-Italienne. Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718, p. 5. Je souligne.

5 *Ibid.* Je souligne.

6 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. X, éd. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris, Hermann, 1979, p. 408. Je souligne.

7 Sur Diderot, les Italiens, la pantomime et le jeu d'ensemble, en référence au débat Diderot-Barone, voir Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime

Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos de théâtre ; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue, chacun à leur tour<sup>8</sup>.

Les différences entre le jeu italien et le jeu français, pendant toute la première moitié du siècle, semblent ainsi constituer un leitmotiv sous la plume des témoins français. Les atouts du jeu italien, qui s'agisse d'acteurs jouant en Italie (de Brosses) ou d'expatriés établis en France (Boindin, Diderot), seraient une action continue et vive, des gestes et inflexions de voix toujours propres à l'action, une concentration sur la scène, ainsi qu'une attention portée à la scène et aux autres acteurs-personnages, qui imprime à l'ensemble du jeu une marque de vraisemblance, laquelle présuppose (et préfigure) un quatrième mur avant la lettre – ce quatrième mur profilé par Diderot dans ce même *Discours sur la poésie dramatique*<sup>9</sup>. L'acteur italien, enfin, serait doté d'une imagination propre, mariant la concentration à un concert d'ensemble réglé sur les bases d'une dynamique d'action et de réaction entre les différents acteurs sur une même scène. Le terme *action* traduit bien la particularité de ce jeu théâtral dans lequel l'ensemble du corps est mis à contribution, quand le jeu des Français repose uniquement sur le parler (« débitant leur dialogue, chacun à leur tour »), surtout dans le domaine tragique, où le discours prédomine sur l'action, la déclamation sur le jeu. Tout cela contribuerait à

---

dramatique : prolégomènes et annotations», dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitoz, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre *et al.* (dir.), *Diderot : théâtre et musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître. Voir également l'article de Piermario Vescovo dans ce volume, p. 385 et Emanuele De Luca, « Diderot face au jeu des Italiens : entre pratique et théorie », dans Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016, p. 151-171.

8 Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, t. II, p. 309. Je souligne.

9 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 61-71. La notion de quatrième mur apparaît néanmoins chez les Italiens, tant dans les ouvrages théoriques de Luigi Riccoboni et de François Riccoboni, sur lesquels nous reviendrons, que par exemple, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, dans l'œuvre de Pier Maria Cecchini, l'un des plus célèbres comédiens italiens entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> ; ainsi dans son *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lione, Iacomo Roussin, 1601, p. 23-24 : « L'acteur ne doit jamais parler avec le peuple [...] et avec le public, car ceci est un défaut à la fois très important et très rarement corrigé » (« *Dee il recitante non parlare col popolo [...] e mai con gli ascoltanti, che questo è difetto così grande, quanto non corretto da molti* ».) Je traduis.

rendre le jeu des Italiens naturel et vivant – comme s'ils étaient « chez eux » –, un jeu où l'on fait « moins de cas du spectateur », réalisé par des acteurs qui ne s'abandonnent pas à des distractions, et restent concentrés sur le propos de la pièce.

Martine de Rougemont, rejoignant les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, et traitant du jeu muet, souligne comment, « au début du siècle, les Comédiens-Français, et surtout les tragédiens, ignorent cette forme de jeu qui n'entre pas dans les grandes conventions ; ils jouent pour le public plus que pour le partenaire, qu'en général ils ne regardent pas, exécutant leurs solos ou tout au plus des duos, entre lesquels ils sortent du personnage<sup>10</sup> ».

Le mot *conventions* ici employé s'oppose aux termes *naturel* et *liberté* que l'on trouve chez Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais sur quoi reposent ce prétendu naturel et cette liberté des Italiens ? Pour Martine de Rougemont, c'est la technique de l'improvisation qui est à la source de ce naturel ; ses implications constitueraient l'un des fondements de l'attention que l'acteur italien accorde (ou doit accorder) à son ou ses partenaires sur scène. L'accord entre les acteurs sur le plateau, accord nécessaire à l'illusion scénique, sera pris en compte par les Français plus tard dans le siècle :

Chez les Italiens, la nécessité d'enchaîner les improvisations oblige au contraire chaque acteur à rester attentif aux autres. Leur exemple et celui des acteurs anglais influencent peut-être les Français ; en tout cas le souci d'un accord entre les acteurs qui se trouvent ensemble sur scène progresse en France à travers le XVIII<sup>e</sup> siècle, lentement mais sûrement<sup>11</sup>.

L'entraînement et l'habitude de l'improvisation nourriront l'imagination des Italiens<sup>12</sup>. Diderot, toujours dans son *Discours*, souscrit à cette idée en soulignant

<sup>10</sup> Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 120.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> La notion d'*improvvisazione* est une notion fondamentale du théâtre professionnel italien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. En renvoyant à la bibliographie la plus accréditée dans ce domaine (dont, au moins, les travaux de Ludovico Zorzi, Ferdinando Taviani, Ferruccio Marotti, Siro Ferrone, Cesare Molinari, Roberto Tessari, Renzo Guardenti, mais aussi les récents travaux de Claude Bourqui), je me limite à souligner, sous l'autorité de Ferdinando Taviani, un point important, à savoir que parler d'*improvvisazione* ne veut pas dire, paradoxalement, que le texte joué par les acteurs n'existait pas, mais seulement qu'il n'était pas écrit. Il paraissait à l'impromptu dans le spectacle, dans la relation des répertoires mnémoniques que chaque acteur possédait. Pour définir cette notion d'improvisation et mieux la saisir, il faut comprendre que le texte « paraissait à l'impromptu, mais n'était pas improvisé » (Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. Yves Liebert, Cazilhac, Bouffonneries, 1984, p. 295 ; je souligne),

clairement cet enjeu de l'improvisation chez les Italiens : « Mais ils improvisent – dit-il – : le rôle qu'ils font ne leur a point été dicté. » / Je m'en aperçois bien. » Diderot oppose cette technique au jeu des mêmes acteurs dans une pièce écrite :

« Et si vous voulez les voir aussi mesurés, aussi compassés, et plus froids que d'autres, donnez-leur une pièce écrite ». J'avoue qu'ils ne sont plus eux : mais qui les en empêche ? Les choses qu'ils ont apprises ne leur sont-elles pas aussi intimes à la quatrième représentation, que s'ils les avaient imaginées ? « Non. L'impromptu a un caractère que la chose préparée ne prendra jamais ». Je le veux. Néanmoins ce qui surtout les symétrise, les empèse et les engourdit, c'est qu'ils jouent d'imitation ; qu'ils ont un autre théâtre et d'autres acteurs en vue. Que font-ils donc ? Ils s'arrangent en rond ; ils arrivent à pas comptés et mesurés ; ils quêtent des applaudissements ; ils sortent de l'action ; ils s'adressent au parterre ; ils lui parlent, et ils deviennent maussades et faux<sup>13</sup>.

Les Italiens reviennent ici à un jeu empesé, parce qu'ils imitent le jeu d'autres acteurs, s'éloignant ainsi de la vérité et de l'illusion théâtrale<sup>14</sup>. Ce n'est pas parce qu'ils jouent

---

d'où il s'ensuit que les compagnies professionnelles italiennes ne refusent pas « la suprématie et la position centrale du texte, mais la suprématie et la position centrale du texte écrit, du livre » (*ibid.*). À ce sujet, il faut encore citer Taviani, pour souligner les problèmes d'ordre méthodologique que pose toute approche du théâtre professionnel italien : « Si ce problème concret [*lié à la présence/absence du texte*] n'est pas vu dans toute sa complexité, on dévie alors vers l'abstraction simpliste d'un théâtre qui – refusant le texte dramatique – devient dans notre esprit un théâtre qui privilégie le geste sur la parole, un théâtre du corps ou de la théâtralité pure. Ces équivoques courent au fil des associations arbitraires des mots : elles remplissent les histoires du théâtre de lieux communs, de fantômes sans aucune racine historique, et se nourrissent d'une mauvaise lecture des documents » (*ibid.*). Ces considérations doivent nous pousser à revoir notre façon de penser la dramaturgie. Je renvoie plus généralement à *ibid.*, p. 283-301. Sur l'importance de l'improvisation italienne en opposition au jeu *par cœur* des Français, comme déclencheur des polémiques théoriques au XVIII<sup>e</sup> siècle sur la sensibilité ou la non-sensibilité de l'acteur dans son jeu, voir l'article de Claudio Vicentini dans ce volume, p. 345.

13 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, éd. cit., p. 408-409.

14 Dans un domaine très proche, concernant l'imitation, François Riccoboni, dans son *Art du théâtre, à Madame*<sup>\*\*\*</sup>, Paris, C. F. Simon Fils/Giffart Fils, 1750, p. 17-18, condamnait en principe l'imitation du jeu d'autres acteurs : « On fait encore plus mal en s'efforçant d'imiter la voix personnelle d'un autre acteur. L'imitation de ceux qui nous ont précédés est funeste. C'est d'abord un fort petit mérite de jouer comme un autre, et rien ne peut être digne de louanges que celui qui se montre original. Mais le plus grand mal est que nous ne pouvons jamais imiter que les défauts de notre modèle. » Charles Gildon, en Angleterre, tient des propos de même teneur dans *The Life of Mr. Betterton*, London, Robert Gosling, 1710, p. 55-56 (voir Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, *op. cit.*, p. 152).



une pièce écrite que leur jeu s'engourdit (« qui les en empêche ? Les choses qu'ils ont apprises ne leur sont-elles pas aussi intimes à la quatrième représentation, que s'ils les avaient imaginées ? »), mais parce qu'ils imitent les Comédiens-Français en se disposant en rond (le *bas-relief* du président de Brosses), en quête de applaudissements, en sortant de l'action, en s'adressant au parterre. Il s'agit alors d'une critique aux *Romains*, plutôt qu'aux Italiens. Dans ce passage, la démarcation très nette entre le jeu des Italiens dans les pièces à l'improvvisation représentées à l'Hôtel de Bourgogne, et celui des rivaux de la Comédie-Française, au lieu de se réduire, se creuse au contraire davantage.

Avant Diderot, à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Comédiens-Italiens eux-mêmes ont célébré l'imagination de l'acteur en la reliant à la technique de l'*improvvisazione* dans des termes manifestant la pleine conscience qu'ils ont de leurs propres instruments artistiques et de leur propre identité esthétique. Evaristo Gherardi, ancien comédien à la cour du Roi-Soleil et prédécesseur de Luigi Riccoboni à l'Hôtel de Bourgogne, écrit déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au sujet de l'*improvvisazione* et des qualités des Comédiens-Italiens, opposant le jeu à l'improvvisation au jeu d'un rôle entièrement rédigé et appris par cœur, et reprenant les notions d'*action* et d'*imagination* :

Les comédiens italiens n'apprennent rien par cœur, et [...] il leur suffit pour jouer une comédie, d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'aller sur le théâtre. Aussi, la plus grande beauté de leurs pièces est *inséparable de l'action*, le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs, qui leur donnent plus ou moins d'agrément, *selon qu'ils ont plus ou moins d'esprit*, et selon la situation bonne ou mauvaise où ils se trouvent en jouant. C'est cette nécessité de jouer sur le champ, qui fait qu'on a tant de peine à remplacer un bon comédien italien, lorsque malheureusement il vient à manquer. Il n'y a personne qui ne puisse apprendre par cœur, et réciter sur le théâtre ce qu'il aura appris : mais il faut tout autre chose pour le comédien italien. Qui dit *bon comédien italien*, dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'*imagination* que de mémoire, qui compose en jouant tout ce qu'il dit, *qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre ; c'est-à-dire, qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade*, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés<sup>15</sup>.

15 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, avertissement, t. I, p. [i]. Je souligne. Sur Gherardi et son recueil, voir le travail éditorial en cours au sein du projet de recherche ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano), <http://www.usc.es/>

Les mots de Gherardi sur l'imagination et sur un accord harmonique fondé sur la technique de l'*improvvisazione* mettent en lumière la capacité des acteurs à marier si bien leurs paroles et leurs actions avec celles de leurs camarades, qu'ils font croire « qu'ils étaient déjà concertés ». La beauté de leurs pièces ne dépend pas non plus des atouts d'un texte rédigé et préexistant (quand on parle de pièces à canevas, il s'agit de pièces pour lesquelles nous n'avons pas de texte dont les répliques seraient entièrement rédigées), par rapport auquel les acteurs se poseraient dans un rôle d'intermédiaire entre l'auteur et le spectateur. Elle est liée exclusivement et inséparablement à l'action qui se développe « sur le champ », dans le moment même de la représentation, c'est à dire à une sorte d'écriture scénique de la pièce, de dramaturgie créée par les comédiens au moment où ils jouent. Ce qui implique la définition d'une notion d'auctorialité qui échappe à toute écriture préalable, et qui est, en revanche, liée au plateau, au texte performé, joué par les acteurs. La beauté de la pièce dépend ainsi de la grammaire et de la syntaxe propres au jeu des comédiens, devenus auteurs : leurs mots, leurs gestes, bien sûr, et donc leur prononciation et leur maintien, mais aussi leur accord réciproque fondé sur une sorte de *consecutio temporum et scenarum*.

370

Les concepts exprimés par Gherardi résonnent, une trentaine d'années plus tard, dans *l'Histoire du théâtre italien* (Paris, 1728) de Luigi Riccoboni, où le *capocomico*, installé en France depuis douze ans, lie explicitement le jeu à l'impromptu à une récitation plus vive et plus naturelle. Il s'appuie sur la conviction (par ailleurs communément admise) selon laquelle le meilleur acteur, celui qui est capable de jouer le plus naturellement possible, est celui qui ressent ce qu'il joue<sup>16</sup> ; mais il souligne aussi les inconvénients que le jeu à l'impromptu peut impliquer :

L'acteur qui joue à l'impromptu joue *plus vivement et plus naturellement* que celui qui joue un rôle appris : *on sent mieux, et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres* par les secours de la mémoire ; mais ces avantages de la comédie jouée à l'impromptu sont achetés par bien des inconvénients ; elle suppose des acteurs ingénieux, elle les suppose même à peu près égaux en talents, car le malheur de

---

goldoni/ et Emanuele De Luca, « Il Théâtre Italien (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre »*. *Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

16 Voir Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dce0324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695> ; Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009 ; Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 43-66, et Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, op. cit.

l'impromptu est que *le jeu du meilleur acteur dépend absolument de celui avec lequel il dialogue* ; s'il se trouve avec un acteur qui ne sache pas saisir avec précision le moment de la réplique, ou qu'il l'interrompe mal à propos, son discours languit, ou la vivacité de ses pensées sera étouffée. La figure, la mémoire, la voix, le sentiment même ne suffisent donc pas au comédien qui veut jouer à l'impromptu, il ne peut exceller s'il n'a une *imagination* vive et fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possède toutes les délicatesses de la langue, et s'il n'a acquis toutes les connaissances nécessaires aux *différentes situations où son rôle le place*. Quelle éducation ne faut-il pas pour former un tel acteur et ceux qui sont destinés à cette profession ne trouvent-ils pas mille obstacles à une excellente éducation<sup>17</sup>.

Tant chez Gherardi que chez Riccoboni, le jeu fondé sur l'improvisation se fait donc le principe d'un équilibre impliquant (et entraînant) l'imagination des acteurs – cette étincelle créatrice qui semble étrangère, du moins dans les sources citées, au jeu des Français –, mais ce n'est pas la seule condition nécessaire pour la construction de l'illusion théâtrale. La capacité qu'ont les acteurs de s'harmoniser entre eux est tout aussi indispensable, c'est peut-être même la condition principale, dans cette visée vers l'unique point de fuite de tout effort théâtral et spectaculaire que sont la vraisemblance et la crédibilité scénique. C'est la même exigence qui s'impose de plus en plus en France au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui semble être implicitement réclamée dans les témoignages des contemporains, opposant les Italiens aux Français. L'illusion théâtrale, ainsi que la vraisemblance, demandent une opération active de la part de l'acteur, qui l'éloigne de sa fonction de simple diseur d'un texte, pour le pousser vers le domaine de la création (« on sent mieux [...] ce que l'on produit »). L'acteur, alors, n'est plus un simple médiateur entre un auteur, un texte, et le public (« ce que l'on emprunte des autres par les secours de la mémoire »), mais devient lui-même l'auteur d'un *hic et nunc* qui se produit au moment même de l'exécution scénique. Si cet aspect se lie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, au développement d'une nouvelle vision de l'acteur en tant qu'artiste créateur, et de son art qui se libère de plus en plus des mailles de l'art oratoire, il ne me semble pas surprenant que l'autonomie artistique de l'acteur surgisse alors comme thèse plus ou moins implicite dans les traités sur l'art de l'acteur écrits d'abord par des Comédiens-Italiens, Luigi (*Dell'arte rappresentativa*, 1728) et François Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750). Ils ont tous deux été formés selon une

17 Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Imprimerie de Pierre Delormel, 1728, p. 61-63 (je souligne).

tradition professionnelle et un marché théâtral fondés sur un système productif moins contraint par les exigences poétiques des textes et, spécifiquement, par les contraintes d'un alexandrin parfois encombrant en termes de jeu, si l'on se réfère au milieu classique français. Cette fonction de création acto-auctoriale est donc favorisée chez les Italiens par le jeu dans les pièces à canevas, par les implications et les enjeux de l'improvisation, par un processus productif, enfin, engendré et enraciné en amont dans un système théâtral, voire même anthropologique, qui n'est pas celui des Français<sup>18</sup>.

Il faut néanmoins garder à l'esprit que le théâtre à l'improvisation ne correspond pas forcément à un théâtre anti-littéraire<sup>19</sup> et que les Comédiens-Italiens ne jouent pas que des pièces à l'improvisation. Ils sont au contraire capables de parcourir toutes les formes et tous les genres théâtraux de l'époque, y compris le théâtre érudit et littéraire.

18 À ce sujet, et sur le rôle de l'acteur, Luigi Riccoboni s'était déjà exprimé à l'égard des enjeux de l'improvisation dans la préface au *Libéral malgré lui* (*Le Nouveau Théâtre italien*, Paris, Coustelier, 1718, t. I, p. 13-15). Voir Luigi Riccoboni, *Il Liberale per forza/Le Libéral malgré lui, L'Italiano maritato a Parigi/L'Italien marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, p. 29, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa9f58e62/9b03d8b4feeb08372c73e34c7471223866dd22a2>. « Nos scènes jouées à l'improvisation, et sans préparation, ne peuvent être mises en parallèle avec les autres qui sont toutes remplies d'esprit et de sentiments, avantage que nous ne pouvons avoir aussi facilement dans la comédie italienne produite sur la scène, comme au hasard, et sans avoir été méditée ni travaillée dans le cabinet pendant un temps considérable. Je connais combien on doit blâmer cet usage introduit en Italie depuis un siècle, de faire jouer quelque pièce de théâtre que ce soit par acteurs qui parlent à l'improvisation, puisque cet usage devient infiniment fatigant pour l'acteur, lorsqu'il veut s'appliquer sérieusement à sa profession, et met quelquefois une bonne comédie en danger, lorsque le comédien n'ayant pas l'esprit libre, ou se portant mal, ne peut remplir parfaitement son rôle. Mais il n'est plus possible de remédier à ce désordre qui est maintenant trop enraciné ; et si lorsque j'étais en Italie j'ai pensé à y travailler, j'abandonne aujourd'hui entièrement un pareil dessein, voyant que non seulement cette manière de jouer a plu à Paris ; mais qu'elle a même donné quelque réputation à notre théâtre. » (*Ibid.*, p. 29.) Riccoboni écrit plus loin, concernant les pièces qu'il publiait : « On ne trouvera ici que le sujet de ces comédies, non pas tel que nous l'exposons derrière notre théâtre, pour apprendre aux acteurs le temps auquel ils doivent entrer et sortir, puisqu'il servirait fort peu aux lecteurs pour lesquels il serait trop abrégé. On le trouvera étendu avec soin, avec l'exposition des motifs particuliers, de chaque scène que l'acteur manie à sa façon sur le théâtre, suivant sa capacité plus ou moins grande, ou même suivant la disposition dans laquelle son esprit et son corps sont ce jour-là ; car la bonne ou la mauvaise santé de l'acteur, sa bonne ou sa mauvaise humeur peuvent rendre la comédie moins faible, et quelquefois plus agréable mais dans l'un et dans l'autre cas, elle est toujours d'un grand travail pour lui, surtout lorsqu'il ne perd jamais de vue ce qu'il doit au public qui l'écoute. » (*Ibid.*, p. 35.)

19 La possibilité de conférer à un spectacle un niveau littéraire, malgré le manque de pièces rédigées, dépendait des capacités des comédiens et de leur répertoire mnémonique ; voir Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte*, op. cit.

En a déjà témoigné, en Italie, l'activité de la troupe de Luigi Riccoboni, troupe qui a su participer au processus de réforme entamé par les savants de la péninsule (dont Lodovico Antonio Muratori et Scipione Maffei) afin de renouveler le théâtre italien au sein du rationalisme de l'Arcadia<sup>20</sup>. Ce processus s'inscrivait dans la nécessité de retrouver un théâtre plus authentique, et l'expérience française y était critiquée à cause de ses dérives poétiques – telle, pour n'en citer qu'un exemple, l'encombrante présence de galanteries dans les tragédies – mais également, en ce qui concerne la représentation, en raison de son jeu d'acteur fondé sur une déclamation fortement rythmée et sur une gestualité qui suivait, surtout dans le tragique, des codes représentatifs préétablis et endurcis par une longue tradition<sup>21</sup>. L'ensemble de cette réforme, tant du point de vue de la poétique que de la pratique scénique, était élaboré au nom de la vraisemblance et de l'illusion, qui (re)devenaient la mesure nécessaire du renouvellement du théâtre contre la tragi-comédie espagnole et le spectaculaire baroque, ainsi que contre la grossièreté et le manque de culture de certains comédiens professionnels. L'entraînement à la technique de l'improvisation, en termes d'imagination et de coordination, s'unit alors à des exigences claires, poétiques et esthétiques, propres aux savants italiens et aux acteurs guidés par Luigi Riccoboni, entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup>. Ainsi, en dépit de ce qu'écrit Diderot en 1758 (à une époque où les pièces françaises représentées à la Comédie-Italienne sont par ailleurs de plus en plus jouées par des acteurs français), reste le sentiment que cet entraînement ne pouvait pas ne pas influencer la représentation de pièces entièrement rédigées, celles que le *capocomico* proposait en Italie, mais aussi celles qui sont jouées en France, tant en italien qu'en français<sup>22</sup>. Ce qui expliquerait d'autre part les commentaires enthousiastes sur le jeu simple et naturel de Tommaso Vicentini (Arlequin) ou de Giovanna Rosa Benozzi (Silvia) dans

20 Voir au moins Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, t. 1, *L'Expérience italienne (1676-1715)*, Paris, Droz, 1943; Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986; Stefano Locatelli, «Dentro al testo», introduction à Scipione Maffei, *Merope*, éd. Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008, p.9-87; voir enfin l'article de Beatrice Alfonzetti dans ce volume, p. 105.

21 Comme le souligne Sarah Di Bella, «le sujet de l'artifice dans la déclamation française était un *topos* de la théorie italienne de la réforme du théâtre: Maffei y consacre un long passage de son *Istoria*, et Muratori s'y arrête aussi dans son traité» (*L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit., p.277). Voir également l'article du même auteur dans ce volume.

22 Sur le répertoire de la Comédie-Italienne, 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, coll. «Les savoirs des acteurs italiens», 2011, en ligne: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.

les pièces de Marivaux. Autrement dit, cette imagination créatrice et cette capacité d'établir une dynamique d'action-réaction devaient contribuer tant à l'élaboration du jeu sur scène d'un seul acteur, qu'à la composition de la scène entre plusieurs acteurs jouant ensemble, indépendamment de la forme de la pièce jouée – à l'impromptu ou préméditée. Les habiletés techniques de l'acteur italien (improvisation, écoute, voix, gestes, pantomime...) doivent ainsi se plier à une exigence esthétique où la vraisemblance et l'illusion théâtrale sous-tendent des principes enracinés dans la tradition pratique et professionnelle des comédiens et déjà pleinement élaborés sur le plan théorique dans le traité de Luigi Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*), ainsi que dans l'ouvrage homonyme d'Andrea Perrucci<sup>23</sup> et, en remontant plus loin encore dans le temps, dans ceux de l'acteur Pier Maria Cecchini au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

## LA MÉCANIQUE DE L'ENSEMBLE

En France, ces principes trouvent en 1750 un nouveau développement grâce à François Antoine Valentin Riccoboni qui, s'alignant sur la tradition pratico-théorique de ses ancêtres, en reprend les aspects fondamentaux dans son *Art du théâtre* et en dévoile le processus technique qui établit les rapports d'action-réaction entre plusieurs acteurs afin d'en expliquer les aspects mécaniques. François est comédien, il joue en italien, à l'impromptu, et en français dans des pièces entièrement rédigées. Il est aussi danseur, chanteur, auteur dramatique, maître de ballet et théoricien<sup>25</sup>. À l'instar de son père, avec lequel il partage les mêmes principes esthétiques<sup>26</sup>, il propose une réflexion qui est le résultat de son expérience et de sa pratique de comédien-auteur<sup>27</sup>.

23 Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Nap[oli], Michele Luigi Mutio, 1699; voir l'édition bilingue italien-anglais: *id.*, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso/A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation*, éd. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck et Thomas F. Heck, Lanham/Toronto/Plymouth, Scarecrow Press, 2007. Voir également Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, *op. cit.*, p. 131-137.

24 Pier Maria Cecchini, *Trattato sopra l'arte comica*, *op. cit.*; *id.*, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, Guareschi, 1628.

25 Pour tout ce qui concerne François Riccoboni, voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). *Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.

26 Voir Emanuele De Luca, « Luigi e François Riccoboni: Identità estetiche e articolazioni teoriche nel primo Settecento italo-francese », *Biblioteca Teatrale*, n.s., 127-128 (juillet-décembre 2018), p. 81-98.

27 « La matière que j'ai traitée, écrit François, faisant depuis vingt-cinq ans ma principale occupation, elle m'est devenue assez familière pour que je puisse aisément faire connaître les fondements sur lesquels mes principes sont établis » (François Riccoboni,

Prônant la nécessité de l'enchaînement des tons et de la cohérence des gestes entre les acteurs, François Riccoboni consacre un chapitre entier de son *Art du théâtre* au jeu d'ensemble<sup>28</sup>. Il ne se limite pas à énoncer la règle selon laquelle l'harmonie et l'accord doivent régner entre l'ensemble des acteurs, mais il arrive à éclaircir le processus d'enchaînement des sons et des gestes – et donc des actions – qui produisent cette harmonie sur le plateau. L'ensemble correspond à « l'union qui doit se trouver dans le jeu, et dans le récit de tous ceux qui se trouvent en même temps sur la scène<sup>29</sup> ». Il s'agit de trouver un équilibre et une harmonie de groupe fondés sur un processus d'action-réaction. C'est un travail qui demande « beaucoup d'oreille et de possession du théâtre<sup>30</sup> », et qui lie les acteurs entre eux, malgré la différence des caractères et la variété des situations : il s'agit d'« un certain rapport qui les empêche d'être discordants à l'oreille, ni aux yeux du spectateur<sup>31</sup> ». On parle, en tout premier lieu, d'une expérience confiée à l'organe auditif : « Voici de quelle manière l'oreille conduit les comédiens à cet ensemble dont je veux parler<sup>32</sup> ». L'acteur doit saisir le ton par lequel celui qui parle avant lui achève sa phrase et « commencer du même ton dont l'autre vient de finir<sup>33</sup> ». Cela indépendamment du fait que l'acteur qui arrête de parler termine sa réplique dans le ton approprié à la circonstance ou non. Il revient à l'acteur qui enchaîne de moduler sa propre voix à partir de ce ton, pour l'amener au ton nécessaire à l'expression du sens de sa propre réplique, par degré et rapidement : « Si l'on se trouve avec quelqu'un, qui sortant du ton convenable, nous laisse bien loin de celui d'où nous devons naturellement partir, rien ne nous dispense de prendre son ton, quelque mauvais qu'il puisse être ; mais par des degrés imperceptibles et rapides, il faut ramener l'oreille au ton que la chose demande<sup>34</sup>. »

Si les acteurs qui se trouvent sur scène ont le même talent, ils créeront facilement l'ensemble, puisque chacun à son tour atteindra, à la fin de sa réplique, le ton de celle qui doit la suivre<sup>35</sup>. François souligne l'importance d'une sorte de flux continu et

---

*Lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, s.l.n.d., p. 4 ; voir *id.*, *L'Art du théâtre. Suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p. 4. Sur les aspects de la transposition théorique de son expérience et de sa pratique artistique, voir Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 7-147.

28 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 79-82.

29 *Ibid.*, p. 79.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 80.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*



cohérent de tonalités, fondé sur l'enchaînement des tons de la voix, pour créer une harmonie et une cohérence d'ensemble qui mettent en valeur l'action en termes de vérité représentative. L'habileté des comédiens à suivre ce flux implique la même nécessité déjà prônée par Luigi Riccoboni et Evaristo Gherardi : les acteurs italiens doivent posséder le même talent dans l'improvisation, pour que l'un se coordonne harmoniquement à l'autre. François Riccoboni, toutefois, ne considère pas seulement le cas de l'Italien capable d'un jeu à l'improvisu, mais celui du comédien en général.

De la même manière, les mouvements de tous les acteurs sur la scène doivent avoir une cohérence qui corresponde à celle du flux des intonations. De l'auditif, on passe ainsi au visuel. Chaque acteur doit examiner la position dans laquelle il se trouve par rapport aux autres. Les gestes et les mouvements de l'un seront alors le produit des mouvements et des gestes des autres :

On doit trouver dans les gestes et les mouvements de tous les acteurs la même correspondance, que dans les tons de leur voix. [...] Que chacun examine en quelle position il se trouve vis-à-vis des autres. Si dans sa place il doit montrer de la supériorité ou du respect, s'il lui convient d'envisager audacieusement celui qui parle, ou d'éviter la rencontre de ses yeux, et suivant l'occurrence que les mouvements de l'un produisent ceux de l'autre, et que tous se maintiennent exactement dans la situation où la scène doit les mettre<sup>36</sup>.

Pour de tels rapports, une attention « fort naturelle<sup>37</sup> » est nécessaire ; c'est la « *somma attenzione*<sup>38</sup> » que Luigi Riccoboni souhaitait dans *Dell'arte rappresentativa* afin de rendre le jeu plus vivant et plus vrai. François critique ainsi les acteurs « qui demeurent toujours immobiles quand ils sont en silence, et qui n'agissent que lorsqu'ils ont à parler<sup>39</sup> » ou « ceux qui d'un air désœuvré portent leurs regards de côté et d'autre<sup>40</sup> ». Ceux-ci « ne sauraient parvenir à cet ensemble ; au contraire ils y

36 *Ibid.*, p. 80-81.

37 *Ibid.*, p. 81.

38 « Tu devras donc écouter avec la plus grande attention celui qui propose, ou qui répond, si tu l'as interrogé, ou si tu comptes le faire [*sic*, mais c'est plutôt : si tu es interrogé] ; / Et selon que ce que tu entends se révèle chose adverse ou propice à ton penchant, tu dois montrer sur ton visage une impression âpre, ou bien joyeuse » (« *Con somma attenzione dunque dovrà / Ascoltar chi proponga, o chi risponda, / Se avrài interrogato, o se il sarai ; / E se avversa al tuo genio, o pur seconda / Sarà la cosa udita, dei nel volto / Mostrare impressione aspra, o gioconda* » ; Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, p. 78 ; trad. : Sarah Di Bella, dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*, p. 547).

39 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 81.

40 *Ibid.*



nuisent par leur indolence. Tous les acteurs doivent concourir à augmenter la force de l'expression de celui qui parle ; et lorsqu'ils y prennent part aux yeux du spectateur, ils aident fortement à le séduire<sup>41</sup> ». Reprenant implicitement la notion du quatrième mur, François Riccoboni souligne qu'ils doivent toujours porter une grande attention à la scène, aux discours et actions des autres comédiens, et non pas à la salle :

Une continuelle attention à la scène est la qualité la plus avantageuse que puisse avoir un acteur. Elle rend son jeu si plein et si lié, qu'elle seule soutenue d'une médiocre intelligence, a fait quelquefois une grande réputation à des comédiens très défectueux d'ailleurs. La distraction au contraire est un si grand défaut, que le seul air désoccupé rend un acteur insupportable<sup>42</sup>.

Cette attention à la scène, formulée ici en lien avec le jeu de l'acteur dans un but pédagogique, devient un postulat esthétique et se rapproche des remarques de Boindin, du président de Brosses et de Diderot, élaborées du point de vue de la réception du spectateur. Le travail de groupe ainsi conçu tend alors vers la création d'une parfaite illusion qui tient compte de la circonstance dans laquelle les acteurs se trouvent plongés, des hiérarchies mêmes des différents rôles et personnages impliqués, de leurs rapports sociaux et de leurs nécessités expressives. François définit un langage de relations, d'actions et de réactions, d'un *concert(at)o* qui doit s'établir entre les différents acteurs sur scène ; une vraie syntaxe du jeu qui ne se limite pas exclusivement au domaine de l'auditif, de la parole, mais qui s'élargit à celui du visuel, c'est-à-dire du geste :

Il faut que plusieurs acteurs, qui ordinairement ont chacun un caractère différent, et dont la situation n'est jamais la même, conservent dans leur jeu *un certain rapport* qui les empêche d'être discordants à l'oreille, ni aux yeux du spectateur. On peut les comparer à des musiciens qui chantent un morceau à plusieurs parties ; chacun articule des sons différents, mais tous ensemble ne forment qu'une même harmonie<sup>43</sup>.

Au-delà des capacités personnelles de chaque acteur, en termes de déclinaisons de gestes et d'intonations, pour l'incarnation d'un texte et d'un rôle, l'attention, fondée sur des bases pratiques, qui se pose comme urgence théorique, correspond à ce « certain rapport » qui empêche les acteurs d'être discordants à l'oreille et aux yeux des spectateurs. C'est un rapport qui doit investir chaque acteur sur scène et en même temps dépasser l'action individuelle de chacun à l'avantage d'une valeur

41 *Ibid.*, p. 81-82.

42 *Ibid.*, p. 63-64.

43 *Ibid.*, p. 79-80.

harmonique d'ensemble, extra-personnelle : *entre* acteur et acteur, *entre* personnage et personnage. Pour atteindre ce rapport, il est nécessaire que les comédiens portent leur attention à la scène et aux partenaires, et qu'ils ne s'adressent jamais à la salle en sortant du jeu et en franchissant la limite du quatrième mur. Autrement dit, ils doivent éviter de créer des rapports extra-scéniques entre acteur et spectateur, deux entités qui paradoxalement ne doivent jamais, pour créer l'illusion théâtrale, se joindre ; à cette condition, les expressions, les passions, les sens pourront se transmettre du plateau à la salle. En somme, les comédiens doivent jouer comme « chez eux » (selon l'expression du président de Brosses), faisant abstraction du public et s'abandonnant à leur imagination. Principes que Diderot reprend et développe ensuite dans ses réflexions théoriques et esthétiques<sup>44</sup>.

378

Ce discours permet peut-être de mieux comprendre la sensation exprimée par les chroniqueurs français dont les témoignages ouvrent cette étude. Et si les extraits cités de Boindin, de Brosses et Diderot relèvent d'une perception liée à la réception, pour François, ce ne sont que les praticiens, les opérateurs actifs de ce mécanisme, qui peuvent connaître cette technique fondée sur l'action et la réaction, sur l'enchaînement et l'harmonisation des sons et des gestes. C'est une habileté qui se perfectionne avec la pratique, avec le raffinement de l'oreille et de la capacité d'écoute (« beaucoup d'oreille et de possession du théâtre »). Ce raffinement, qui s'enracine et trouve sa sève dans le jeu italien, à l'aide de l'*improvvisazione*, n'est pas moins nécessaire lorsqu'il s'agit de jouer une pièce apprise par cœur. De ce point de vue, même si les Comédiens-Français sont en général critiqués dans *L'Art du théâtre*, les signes d'une nouvelle approche du jeu semblent se manifester au cours des années 1720. François Riccoboni cite Michel Baron, qui est capable de développer ce rapport d'action-réaction et de flux d'intonations : « C'est une des règles que l'*observateur* ne sait pas, et qu'il a même de la peine à concevoir. Je n'en suis point l'inventeur ; M. Baron la pratiquait scrupuleusement, tous les bons comédiens la savent, les mauvais l'ignorent et ne sont discordants que par-là<sup>45</sup>. »

Ce même Baron aurait déclaré avoir appris un jeu plus simple et naturel, c'est-à-dire moins déclamé et plus développé du point de vue de la gestuelle, des Italiens de la compagnie de Luigi Riccoboni, particulièrement dans le domaine tragique<sup>46</sup>. Cet

44 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 61-62.

45 François Riccoboni, *Lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\**, dans *id.*, *L'Art du théâtre. Suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 26.

46 « M. Baron m'a dit, la première et la seule fois que j'aie conversé avec lui, qu'il avait pris cette manière de déclamer sans s'écarter de la nature, après avoir écouté la troupe

acteur a été acclamé par le *capocomico* pour son jeu comique<sup>47</sup>, et il aurait pu réformer la déclamation et le jeu des Français, si un « mal trop enraciné<sup>48</sup> » et peut-être aussi son âge avancé ne l'en avaient finalement empêché.

Dans un autre registre, un dernier élément reste à souligner : l'originalité de l'approche de l'acteur théoricien dans le panorama de la réflexion européenne sur le jeu d'acteur. Pour expliquer la nécessité de l'harmonie entre les acteurs, François Riccoboni fait appel à la musique : « On peut les comparer à des musiciens qui chantent un morceau à plusieurs parties, dit-il ; chacun articule des sons différents, mais tous ensemble ne forment qu'une même harmonie. » Ce rapprochement avec l'univers musical est déjà patent dans l'usage que Riccoboni fait du mot *ensemble*. L'ensemble des comédiens trouve une correspondance singulière avec le travail des chanteurs en produisant un *concertato* polyphonique où les voix, mais aussi les gestes, se marient et se coordonnent entre eux. À cet égard, les mots de François, et la notion qu'ils expriment, correspondent de façon étonnante avec l'explication de l'*ensemble* que donne Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, où l'on entend aussi résonner, bien que de loin, les idées de Luigi Riccoboni et de Gherardi à l'égard des comédiens :

---

italienne qui depuis quatre ans est revenue à Paris. C'est un grand honneur pour ces comédiens italiens, et d'autant plus grand qu'il n'est mérité par aucun de nous » (« *Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi. È questo un grande onore per questi italiani comici, e tanto è più grande quanto non vi è alcuno di noi che lo meriti* » ; Elena Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, dans *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* [Venezia, Cristoforo Zane, t. XIII, 1736, p. 495-510], éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, p. 9, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa98afcf/7541fd7833be19435be718fbb97a85296e098479> ; trad. : Xavier de Courville, dans *id.*, *Lélio. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 238). De façon plus générale, voir sur ce sujet Xavier de Courville, *Lélio*, *op. cit.*, p. 229-255.

47 Luigi Riccoboni, « Réponse à la lettre de Monsieur Rousseau », dans *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec des extraits, et examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des figures, avec une lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'auteur*, Paris, André Cailleau, 1731, t. II, p. xxxii-xlvi, ici p. xxxvii-xxxviii. La situation est tout autre pour ce qui est du registre tragique ; dans ce cas, ni Elena Balletti (dans sa *Lettera*) ni Luigi Riccoboni ne rapprochent le jeu de Michel Baron de celui des Italiens. L'acteur français n'aurait par ailleurs jamais vu jouer de vraies tragédies par la troupe de la Comédie-Italienne.

48 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 23.

Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guère qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertants sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition. *L'ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, et la liaison avec le tout ; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvements, soit pour saisir le moment et les nuances des *forts* et des *doux* ; soit enfin pour ajouter aux ornements marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il serait impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir ; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite des notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique française n'est jamais *ensemble*<sup>49</sup>.

François Riccoboni ne se limite donc pas au simple énoncé concernant la nécessité du jeu d'ensemble, mais il va jusqu'à éclairer le processus technique qui en est à la base, à travers la description des enchaînements des tons et des gestes des acteurs et à l'aide de la musique. Il en universalise les principes pour toute forme de jeu, tant à l'impromptu que pour un rôle appris par cœur. Ce faisant, il s'oppose à la déclamation française, surtout dans le tragique, déclamation fortement codifiée qui privilégie plutôt les aspects métriques de l'alexandrin que les exigences de vraisemblance et de transmission du sens ; un « art – selon Martine de Rougemont – éminemment musical [mais] un art de solistes plutôt que concertant<sup>50</sup> ».

En conclusion, nous pouvons dire que l'exercice professionnel de l'improvisation participe chez les Italiens à la réalisation d'un jeu perçu comme plus *naturel* (on serait tenté de dire *réel*), voué à l'illusion théâtrale. Celui-ci est lié à l'importance attribuée

49 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 200-201.

50 Martine de Rougemont, « La déclamation tragique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 453.

à la représentation, par rapport à laquelle l'ensemble joue un rôle fondamental, impliquant l'attention de chaque acteur aux autres et leur concentration sur scène. La notion d'ensemble, relue à travers un filtre musical, n'est rien d'autre que le produit de l'esthétique du jeu italien, issue de ce *concert(at)o* d'acteurs comme technique propre et même nécessaire à l'*improvvisazione*.

Cette attention à l'harmonie du groupe permet de déplacer l'axe de toute discussion sur l'art de l'acteur, pris individuellement, vers l'ensemble des acteurs sur scène, et d'identifier un art qui ne repose plus seulement sur les talents de l'un, mais aussi sur le rapport extra-personnel entre les acteurs. L'art de l'acteur s'éloigne ainsi de celui de l'orateur, lequel ne prévoit pas de partenaires, mais se fonde sur le monologue d'une seule personne. L'attention au jeu d'ensemble souligne une distinction nette entre une *actio* rhétorique et une *actio* dramatique, qui ne peut pas se limiter à la diction d'un texte plus ou moins animé, plus ou moins incarné par un seul acteur. L'art de l'acteur (du *comédien*, comme l'écrira encore en France, de façon emblématique, Rémond de Sainte-Albine entre 1747 et 1749) devient auprès des Italiens un art de la représentation (« *Dell'arte rappresentativa* », selon les termes d'Andrea Perrucci et Luigi Riccoboni), un *art du théâtre*, comme chez François Riccoboni, art fondé sur une nouvelle conscience du principe de relations. Il n'est plus seulement question de l'espace et du temps d'un seul acteur, mais également de l'espace et – surtout – du temps de l'ensemble, des proportions et des rythmes qui gèrent les distances et les rapprochements spatiaux et temporels entre plusieurs acteurs sur la scène : un aspect qui semble être un fondement des exigences techniques et esthétiques du jeu italien.

Si l'art oratoire est ainsi dépouillé de son privilège d'être la grille régulatrice du jeu d'acteur, la musique, dans ses enjeux et ses nécessités, se prête à donner une nouvelle clé de lecture au travail théâtral. Ce n'est plus la pure sonorité du vers et de son rythme qui est recherchée, mais le sens des mots et des actions, amplifié par la valeur expressive que confère le sens de l'ensemble. En lien avec ce que Rousseau proposait dans son article du *Dictionnaire de musique*, il s'agit d'un niveau extra-personnel du jeu, en termes d'harmonie et d'accords. On peut dire que, dans le parcours de renouvellement du jeu au XVIII<sup>e</sup> siècle, les arts musicaux deviennent protagonistes également dans la gestion du corps et de la voix d'un seul acteur<sup>51</sup>. L'*exemplum* italien, depuis 1716, ainsi que les enjeux d'une réflexion théorique faite par les comédiens-théoriciens, pénètrent fortement dans la conscience des observateurs de l'époque et imprègnent le regard que Diderot pose sur la réalité théâtrale contemporaine et sur les principes esthétiques de la représentation théâtrale en France. En ce sens, l'*ensemble* joue, dans la

51 Voir Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 67-97.

pratique et la théorie du jeu de l'acteur, le même rôle que le *tableau* dans la composition spectaculaire<sup>52</sup>. Des contraintes du texte littéraire et de la poétique théâtrale, on passe ainsi au cours du siècle au spectacle conçu comme un objet propre, ayant ses propres règles, qui s'émancipe de l'art oratoire et se rapproche de la musique (sur le plan auditif) et de la peinture (sur le plan visuel). C'est l'un des enjeux majeurs de l'expérience des Italiens à Paris au siècle des Lumières.

---

52 Voir mon article dans ce volume, p. 255.

*Piermario Vescovo*  
*Université Ca' Foscari Venise*

Revenir, dans un volume dédié à la Comédie-Italienne, sur Domenico Barone<sup>1</sup>, chevalier, puis baron de Liveri, nécessite de changer de point de vue par rapport à ce qui a été dit, jusqu'à présent, sur ce personnage. Ce nécessaire changement de point de vue résulte peut-être de la personnalité même de Barone, qui fait de lui la clé de voûte de l'histoire du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. À l'encontre des théoriciens et praticiens de l'art dramatique évoqués durant le colloque du tricentenaire de la Comédie-Italienne (Pierre Rémond de Sainte-Albine, Denis Diderot, Jean-François Cailhava d'Estandoux, Luigi et François Riccoboni), Barone s'avère n'être ni un Italien à Paris, ni, bien sûr, un Français qui aurait eu quelque rapport que ce soit avec des Italiens. Il ne représente surtout en aucun cas le théâtre à l'italienne, que l'on considère celui-ci selon une vision d'ordre général ou bien à travers l'une de ses traditions particulières ou institutions historiques – comme c'est le cas ici.

C'est précisément Diderot qui manifeste pour lui un grand intérêt, ce qui change complètement les points de vue imposés : aussi bien celui d'une optique contemporaine

1 Sur Domenico Barone, je reprends ici mes précédents articles : « J'avais grande envie d'aller à Naples ». Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco », dans Antonia Lezza et Anna Scannapieco (dir.), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori, 2012, p. 63-82 ; « Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), *« Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura ». La « Merope » di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano/Udine, Mimesis, 2015, p. 131-148. Pour l'identification de l'auteur cité dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, voir Francesco Salvi, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi, Baudry, 1829, p. 48 ; Manlio Busnelli, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot. Avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Champion, 1925, p. 46. Parmi les études récentes, voir Franco Ruffini, « "Gens de lettres" e "gens de théâtre": dell'attore nel Settecento », dans Massimo Colesanti, Luigi De Nardis, Ferruccio Marotti et Arnaldo Pizzorusso (dir.), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, t. II, p. 569-595. Voir également Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations », dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitoz, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre et al. (dir.), *Diderot : théâtre et musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.



que celui de la focalisation *a posteriori*, dans la division des milieux culturels et territoriaux. À travers Diderot, le point à éclaircir, et qui constituera notre point de départ, se pose significativement au-delà des stéréotypes et des instrumentalisation qui pèsent, encore, sur le rapport de Diderot avec le théâtre italien.

Avant tout, il s'agit d'identifier Barone avec le Napolitain auquel un passage du *Paradoxe sur le comédien* fait allusion sans en mentionner le nom : il convient donc d'inclure dans les commentaires modernes, muets à ce sujet, une information connue des érudits d'autrefois, et tombée dans l'oubli en même temps que la figure de Barone. Lorsque Diderot écrit sur Barone, ce dernier est en effet assez connu pour qu'on puisse le désigner – et le reconnaître – à travers une périphrase ; cette référence est en revanche devenue impénétrable pour les lecteurs des siècles suivants.

384 Les deux interlocuteurs du dialogue de Diderot, le *Premier* et le *Second* (deux hypostases dialogiques de la voix de l'auteur), sont en train de discuter pour savoir qui a inspiré les idées sur le drame de l'auteur qui les fait parler : ils posent cependant la question du point de vue de la méthode et non pas de la matière dramatique (un point auquel Diderot était particulièrement sensible au sujet des *Italiens*, évidemment de manière négative). Le premier interlocuteur évoque, à un moment donné, le succès sur scène du *Père de famille* ; le second rappelle – preuve de ce succès – que le roi de Naples en personne a fait jouer quatre fois cette comédie à sa cour. C'est ainsi qu'est introduite dans la discussion la figure du « poète dramatique [napolitain] dont le soin principal n'est pas de composer sa pièce », un dramaturge qui ne s'intéresse pas à l'écriture du texte dramatique mais qui, au contraire, a une attitude exemplaire à l'égard de ce que nous appelons la mise en scène (il s'agit, nous le verrons, d'une définition faite entièrement *a posteriori*). En réalité, Barone ne met pas en scène ses textes, mais il réalise des structures scéniques dans lesquelles le texte est ce qui reste du spectacle et que l'on rapporte par écrit : dans un cas particulièrement significatif, celui de *Partenio*, il a d'ailleurs joint au livret une table avec un aperçu de la scène, remplie d'exposants numériques permettant de déchiffrer les didascalies imprimées dans la pièce, très longues et très détaillées.

Les considérations de Diderot se révèlent extrêmement précises ; elles permettent notamment, à travers la mention de témoins directs qui sont nommés, de préciser la date des conversations rapportées. Il convient de noter, au préalable, que ce que Diderot raconte n'est pas présenté comme une anecdote d'un intérêt relatif, mais comme un fait décisif, décisif, bien sûr, pour ses idées sur le théâtre :

[...] un fait décisif [...] m'a été raconté par un homme vrai, d'un tour d'esprit original et piquant, l'abbé Galiani, et qui m'a été confirmé par un autre homme vrai, d'un tour

d'esprit aussi original et piquant, M. le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, c'est que à Naples, la patrie de l'un et de l'autre, il y a un poète dramatique dont le soin principal n'est pas de composer sa pièce<sup>2</sup>.

La représentation à la cour de Naples du *Père de famille* date de 1773 et l'épisode qui l'a précédée – la reconnaissance de Diderot par le roi Ferdinand IV de Bourbon – rappelle une époque antérieure, et évidemment un roi précédent, à savoir Charles VII, fils de Philippe VII d'Espagne et roi d'Espagne sous le nom de Charles III à partir de 1759. Nous nous situons avant cette date pour l'identification avec Domenico Barone. Galiani, le Napolitain le plus célèbre à Paris, quitta cette ville où il avait longtemps vécu pour retourner à Naples en 1761. Domenico Caracciolo fut ambassadeur à Paris en 1753-1754 : ces dates précèdent visiblement, et pas de beaucoup (ce qui est significatif), l'écriture du *Père de famille* (1758) et, surtout, de cette espèce de roman (en raison de ses appendices ou entretiens discursifs) qu'est *Le Fils naturel* (1757), et donc le début des théorisations de Diderot sur le drame. Mais je parlerai plus loin du *fait décisif*, après avoir réexaminé la partie centrale de l'extrait en question.

Nous sommes, d'abord pour Barone, puis pour Diderot, dans un théâtre de cour, et non dans un théâtre public, éventuellement subventionné par le roi ou par un noble mécène. Avec une dynastie supranationale comme les Bourbons, et des témoins directs, l'appartenance à une nation (évidemment dans l'acception du terme du XVIII<sup>e</sup> siècle) n'existe plus. Il n'est pas davantage question de ce que Kant appelait, peu de temps après, la *métaphysique des mœurs* (*die metaphysik der sitten*, 1795) lorsqu'il décrivait les caractères spécifiques aux différentes cultures européennes, par exemple la différence de la notion de *paraître* chez les Français – qui s'adonnent à la conversation et à l'espace privé – et chez les Italiens – qui se livrent au faste de la représentation publique. Cette *métaphysique des mœurs*, qui, du reste, se nourrit, dans sa simplification et ses stéréotypes, de l'histoire des cultures, fonde évidemment la description du théâtre et du jeu des *Italiens*, que l'on tend à circonscrire à l'expérience de la *commedia dell'arte* : une polarisation ou une fixation culturelle faite par les Français, et qui reflète leur différence (Ferdinando Taviani a précisément écrit des pages fondamentales au sujet du vrai ou supposé *secret* de la *commedia dell'arte*<sup>3</sup>). Barone, aux yeux de Diderot (particulièrement du Diderot qui rappelle la représentation de sa comédie devant le roi de Naples), n'est

2 Denis Diderot, *Œuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1416.

3 Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. Yves Liebert, Cazilhac, Bouffonneries, 1984.

pas un *Italien*, mais un homme de la cour du roi Bourbon : un homme de théâtre, ou plutôt un praticien du théâtre, au service de l'une des plus célèbres têtes couronnées d'Europe, et qui donc se pose au-delà des différenciations culturelles territoriales (tout comme, admettons, le Français Marivaux se révèle être *italien* lorsqu'il écrit pour la Comédie-Italienne). Nous reviendrons également sur la définition que Barone donne de sa pratique (ou savoir). Revenons, donc, au véritable « souci du poète napolitain » :

Mais le souci du poète napolitain est de trouver dans la société des personnages d'âge, de figure, de voix, de caractère propres à remplir ses rôles. On n'ose le refuser, parce qu'il s'agit de l'amusement du souverain. Il exerce ses acteurs pendant six mois, ensemble et séparément. Et quand imaginez-vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre, à s'acheminer vers le point de perfection qu'il exige ? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale. Et cette illusion, aussi forte, aussi parfaite à la dernière représentation qu'à la première, à votre avis, peut-elle être l'effet de la sensibilité<sup>4</sup> ?

L'historiographie a toujours considéré le théâtre de Barone comme un théâtre d'amateurs, plein de magnificence, certes, royal, mais d'amateurs. Cette définition est au fond exacte, si l'on compte opposer cette expérience à celle du théâtre représenté par les personnages types et le répertoire qui caractérise ce que nous appelons *commedia dell'arte*, typologie d'ailleurs représentée à la cour de Naples par une troupe de comédiens professionnels engagée parallèlement<sup>5</sup>. De précieux documents mis au jour par Francesco Cotticelli nous ont permis d'avoir connaissance d'informations essentielles, concernant la rémunération de professionnels pour la réalisation des représentations des comédies de Barone<sup>6</sup>.

4 Denis Diderot, *Œuvres*, éd. cit, t. IV, p. 1416.

5 Je rappelle ici, également, la demande d'Antonio Sacco, mentionnée par Benedetto Croce et datant de 1759 : Sacco souhaite que sa compagnie soit recrutée, à l'époque même où Goldoni, depuis Rome, s'intéresse à Naples. Si Charles VII n'était pas devenu Charles III d'Espagne, peut-être l'histoire du théâtre italien, voire celle du théâtre européen, aurait-elle pris une autre direction.

6 Isabella Innamorati a récemment mené une excellente réflexion sur les débuts de Barone, en étudiant notamment le rapport de celui-ci avec les collèges jésuites (Isabella Innamorati, « Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano », *Biblioteca teatrale*, n° 117/118, vol. 1, 2016, p. 123-142).

Il s'agit d'une autre question qui concerne précisément (étant donné la longue période de répétition et « la fatigue [des] répétitions multipliées ») la perte de la caractéristique qui distingue l'amateur du professionnel, surtout dans notre expérience *a posteriori* et dans les jugements interprétatifs qu'elle projette sur l'analyse du passé : la capacité du second par rapport au premier de faire vite, étant donné sa maîtrise de la pratique ou sa spécialisation. La projection dans le passé de la catégorie du théâtre de mise en scène tend, au-delà évidemment de la pertinence historique, à privilégier, dans la réflexion critique, la question des *répétitions*.

Le compte rendu de Diderot exalte, au contraire, le choix d'interprètes qui sont des gens de la rue ou, dans ce cas précis, des gens de la cour : les *caractères* préexistent, le comédien ne les feint pas, ne les rend pas vivants grâce à sa technique et à son expérience ; il les possède, ce sont ses caractéristiques naturelles (« trouver dans la société des personnages d'âge, de figure, de voix, de caractère propres à remplir ses rôles »). Il doit donc seulement arriver à les restituer, dans une perspective théâtrale, devant les spectateurs, à travers le mécanisme des *répétitions* – terme qui, selon l'acception française, désigne la *répétition* qui fixe la prestation scénique. Dans l'expérience moderne, le même comédien professionnel est façonné et amené à se départir de ses habitudes, surtout en raison de la fatigue de la répétition. La question, ramenée à de justes proportions, n'est pas celle de l'absence de professionnels (qu'il s'agisse des comédiens, ou bien des musiciens, couturiers, décorateurs et artisans divers qui touchent des appointements) dans les spectacles de Barone : il s'agit de la perte de la notion du degré distinctif dans le long temps de la préparation du spectacle, ou bien du problème que la description synthétique de Diderot saisit parfaitement, dans le passage de l'idée d'entrer dans le personnage (une idée aujourd'hui répandue, et qui est même la tradition admise de l'approche de l'interprétation) à celle de remplir le rôle. La maîtrise du rôle par le professionnel – à travers une technique capable également de susciter l'émotion –, et l'inexpérience de l'amateur sont réunies – voilà le point essentiel – dans la fatigue, qui permet à la fois de combattre les habitudes stéréotypées du comédien professionnel et de dépasser le manque de technique de l'amateur. L'autre aspect fondamental de la *méthode Barone* (sans tomber dans des projections *a posteriori* indues, et au-delà de la boutade qui ferait de lui un Stanislavskij *ante litteram*) réside en son idée, qui relève totalement de l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une concertation générale nécessitant un nombre important d'interprètes – idée qui va à l'encontre des mythologies individualistes dont l'histoire de l'acteur, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, est constellée. C'est ce que l'on retrouve chez Garrick et Préville, et même, comme le relève Goldoni, chez Antonio Sacco.

La *perfection* n'est pas décrite ici dans le sens d'un parcours de la spécialisation qui se fixe dans une pratique ou dans un métier : au contraire, l'expérience des spectateurs

des représentations de Barone, celle que Diderot ne connaît qu'à travers le récit des Napolitains à Paris, se résume exactement au manque de cette maîtrise de soi qui est évidemment la caractéristique du métier même du comédien<sup>7</sup>. La *création collective*, ou son apparence (j'emploie volontairement des termes français modernes, désignant le dépassement véritable ou fictif de la mise en scène) commence avec les concertations du XVIII<sup>e</sup> siècle, voire plus tard : c'est dans cette expérience que le tableau se rend visible, « lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés ». En tant que post-romantiques, et surtout post-stanislavskiens, nous risquons de lire la référence à l'identification avec le personnage (« De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ») avec un point de vue déformé ; nous lui donnerons de toute façon un sens *a posteriori*, alors que le contexte dans lequel Diderot pose la question, qui est la question de tout le *Paradoxe*, est évidemment différent.

388

J'aimerais revenir sur deux points. Le premier traite de l'influence possible, et possiblement considérable, de Barone sur Diderot (et sur le théâtre du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), et tentera de mettre en lumière au moins quelques aspects de ce que Diderot considère comme un *fait décisif*. Le second concerne la description par Barone du champ de sa pratique ou de son caractère distinctif. Les deux points, j'essaierai de le montrer, sont liés, particulièrement si l'on conçoit que la *méthode Barone* a été importante, non seulement pour Goldoni, mais aussi pour Diderot.

Pour aborder rapidement un point très débattu, celui du rapport de Diderot avec le plus grand dramaturge italien de son siècle et probablement de toute l'histoire du théâtre italien, je voudrais revenir sur une question que j'ai déjà tenté de traiter par ailleurs. En 1757 (année de la mort de Barone), Carlo Goldoni est accusé d'avoir, dans son *Filosofo inglese*, plagié un spectacle (il ne s'agit pas d'imitation textuelle) de Domenico Barone. En ce qui concerne Diderot, nous pourrions dire que, alors que Goldoni fournit des matériaux dramatiques ou textuels pour l'élaboration du *Fils naturel*, Barone quant à lui prête bien d'autres trouvailles théoriques et méthodologiques, plus importantes et qui représentent justement un *fait décisif*.

Des années 1750 aux années 1770, le souci principal de Diderot concernant le théâtre n'est pas la théorisation d'un *genre sérieux* ou d'un *drame bourgeois*, mais la centralité de l'idée du *tableau* comme composition sur scène, comparée à celle du peintre ; l'intérêt pour le jeu dépasse ainsi largement le domaine de l'écriture du texte

7 Caractéristique qui, non par hasard, depuis la fondation antique d'un *discours sur le comédien*, qui est né indubitablement avec l'*Ion* de Platon, transforme la technique de l'acteur en possession ou altérité.

dramatique<sup>8</sup>. Le rôle de la didascalie est ici central : elle permet d'*écrire* la pantomime et décrit surtout, de façon significative, les poses en arrêt – ou, dirions-nous, en arrêt sur image – en se fondant sur les longs développements présents dans les écrits théoriques, de la moitié des années 1750 au début (au moins) des années 1770, du *Fils naturel* au *Paradoxe sur le comédien*. Il semblerait cependant que la question de l'expérience dans le *drame sérieux* ait surgi en réaction à la polémique où des adversaires avaient accusé Diderot d'être un plagiaire de Goldoni : une réaction, me semble-t-il, qui est circonscrite en réalité au *Père de famille* et qui se distingue par un point de vue raccourci et, ajouterai-je, isolé.

*De la poésie dramatique* est un texte absolument central, consacré à la question de la *pantomime* et de la *nécessité d'écrire le jeu*. Mais on peut déjà citer à ce sujet un passage, d'une synthèse précise, du premier des *Entretiens sur le Fils naturel* :

Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. [...] Je pense [...] que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre<sup>9</sup>.

Dans l'avis au lecteur de *L'abbate*, quatrième comédie de Domenico Barone, dédiée comme les précédentes à Charles de Bourbon, roi de Naples, et imprimée en 1741, on trouve une revendication très significative, qui met en valeur un autre aspect que celui de l'écriture dramatique – dont Barone sentait avoir acquis le sens après *Il cavaliere*<sup>10</sup> et les comédies suivantes, *La contessa* et *Partenio*, également très représentées. Il s'agit de la seule préface écrite par l'auteur lui-même pour l'une de ses comédies ; il laissait ordinairement à des érudits le soin de présenter celles-ci. Il ne se définit pas ici comme un poète théâtral ou un dramaturge (ce qui correspond parfaitement à la réflexion de Diderot, qu'elle dépende plus ou moins de celle-ci) mais comme un « *maestro di Comica*<sup>11</sup> », un *maître de l'art théâtral*, terme qui, si l'on sous-entend, certes, le mot *arte*, élève sans aucun doute et renforce l'adjectif de départ *comica*, « comique », en substantif. Examinons, en particulier, la comparaison qu'il fait de lui avec le peintre

8 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.

9 Denis Diderot, *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1137.

10 Cette comédie a été « [...] en 1733 [...] vu[e] [...] non moins de trente-deux fois sur scène » (« [...] nel '733 [...] veduto [...] non men che trentadue volte su la scena » (Domenico Barone, *L'abbate*, Napoli, 1741, s.n., n.p. ; je traduis).

11 *Ibid.*

dans l'exercice que, par un long travail, le *maestro di Comica* a l'habitude d'accomplir en faisant répéter ses comédies, jusqu'à composer en tableaux d'ensemble les différentes positions les plus importantes des personnages principaux et secondaires, ce que Diderot appelle justement une *scène composée* ou *multiple* :

Je considère qu'un maître, très expert dans la profession d'écrivain théâtral, doit comparer l'art théâtral à la peinture et qu'il doit également dénommer tableaux les plus variées et intéressantes dispositions scéniques. Et par conséquent, je remarque que de même qu'au peintre les toiles, les couleurs et les pinceaux servent en tant qu'instruments de son travail, au maître de l'art théâtral l'homme lui-même sert d'instrument dans la représentation scénique ; ce dernier peut s'en servir si bien à propos, avec l'habileté de son art, que l'image qu'il vient de former peut être abandonnée, quelle que soit l'image bien formée par les autres arts, de sorte que, précisément, les choses mortes ne puissent pas être comparées aux vivantes. Il se sert de cet instrument de deux manières, c'est-à-dire en adaptant à son talent la langue et l'apparence<sup>12</sup>.

390

*Langue et apparence* sont ce que Diderot appellera (en ayant peut-être justement présente à l'esprit cette page) *déclamation* et *pantomime*, avec la même distinction – certes de facilité – entre ce que le comédien doit dire et ce qu'il doit montrer avec son corps, par rapport à un tout qui s'exprime dans le terme *interprétation*.

La préface de *L'abbate* se poursuit par un passage dans lequel l'auteur souligne sa réticence à faire imprimer ses comédies – propos qui changent des déclarations stéréotypées que l'on a l'habitude de rencontrer dans les dédicaces – ; cette réticence lui vient justement de ce que l'invention scénique est réduite, sur le papier, « à la [seule] exactitude et élégance des mots<sup>13</sup> ». Si le théâtre ne réside pas seulement en des mots complétés par le geste et l'attitude, mais aussi en la capacité de composer sur scène des poses expressives, le meilleur moyen pour parler de cette pratique, ou *arte*, est de partir de l'expressivité des poses silencieuses. Barone offre donc une série d'instantanés, sur une succession de sentiments variés consacrés à plusieurs qualités de ce *silenzio parlante* :

12 « Trovo io esser la comica da un maestro in tal professione espertissimo alla dipintura comparata e d'essa le varie più ragguardevoli posture chiamarsi dal medesimo quadri: ed io ciò divisando osservo che siccome al dipintore servono di strumento nel suo lavoro la tela, i colori, il pennello, così nella rappresentazione serve d'instrumento al maestro di comica l'uomo stesso. Di questo ei può servirsi con la industria dell'arte sì bene a proposito che l'immagine ch'ei viene a formarne, qualunque dalle altre arti ben formata immagine, si lasci addietro; nella guisa appunto che le morte cose star con le vive a fronte non possono. Di cotale istromento in due maniere ei si serve, cioè con regolarne a suo talento la lingua e 'l sembrante. » (*Ibid.*, « A chi legge », n.p.; je traduis.)

13 « alla [sola] proprietà e sceltezza delle parole » (*ibid.*).



Vous observez quelqu'un qui, surpris par une nouvelle inattendue, exprime son agitation intérieure en restant immobile, sans parler. De même, sans parler lui aussi, le timide exprime sa peur par la pâleur de son visage, le colérique manifeste son ressentiment intérieur par la rougeur de ses joues, l'amant révèle sa tendresse intérieure par la langueur de ses yeux, celui qui est irrésolu donne clairement à voir ses doutes par ses yeux fixes et immobiles et celui qui est affligé dévoile sa peine, en se taisant, par de vraies larmes, toutefois silencieuses<sup>14</sup>.

Au-delà de ces quelques exemples s'ouvre alors l'immense série des combinaisons ou compositions de mot-texte et apparence-peinture, dans les différentes actions et dans les différentes attitudes produites « en se mêlant avec les mots » : ceux-ci sont employés cependant avec une pleine manifestation de l'âme, non sous la forme d'un texte écrit à prononcer, mais dans le cadre de *plusieurs répétitions*, dans la *concertation* expérimentée dans le format qui se définit, dans le vocabulaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme *scène immobile*. Il ne s'agit pas simplement d'une scène fixe ou d'un décor qui ne change pas (par exemple une chambre ou un salon), mais d'un espace grand et ouvert qui réunit ensemble plusieurs lieux, à la fois extérieurs et intérieurs.

Dans les écrits de lettrés de la même époque qui célèbrent Barone, c'est le rôle de maître-concertateur qui prévaut – tout comme il est possible d'appeler *concertation de l'action* le travail fait au cours des très longues répétitions, qui peuvent durer plusieurs mois, grâce aux moyens mis à disposition par le roi de Naples.

C'est justement ce procédé, ou cette formule, que Carlo Goldoni est accusé d'avoir imité dans ses comédies qui se déroulent sur une scène fixe (ces dernières sont peu nombreuses mais significatives) ; le texte contenant cette accusation a certainement été imprimé (sans quoi l'auteur n'aurait pas pris le soin d'y répondre dans la préface au *Filosofo inglese*) ; il est probablement d'origine napolitaine, mais n'a pas encore été découvert.

Il en reste une trace et un héritage évident dans la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* de Pietro Napoli Signorelli (première édition en 1777)<sup>15</sup>, où Goldoni est

14 « Così voi osserverete un, che da improvvisa novella sorpreso vegna, l'interna agitazione esprimere con istarsi immobile senza parlare; così senza parlare anch'egli, col pallore del volto, il timido di sua paura fa mostra; così con l'accension delle gote lo 'nterno suo resentimento manifesta l'iroso; così, con la languidezza degli occhi, la 'nterna sua tenerezza esprime l'amante; così, con un immobile fissamento d'occhio, dà chiaramente a vedere la sua dubbiezza l'irresoluto e così, per tacer di tutt'altro, con le vere lagrime, benché mute, fa di sua pena mostra l'addolorato. » (*Ibid.*)

15 Voir l'édition numérique de cet ouvrage, réalisée dans le cadre du projet « Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne », dirigé par Andrea Fabiano au sein de l'équipe-



accusé d'être un imitateur de Barone, sans qu'ait été pris le soin d'essayer de confronter le niveau d'écriture des textes de l'un et de l'autre.

Dans sa réponse, Goldoni souligne l'aspect essentiel, qui, selon lui, l'absout du *péché* d'imitation : il s'agit, justement, du transfert de l'expérience dans le milieu du théâtre professionnel ou commercial. Goldoni, en déclarant n'avoir jamais été à Naples et n'avoir jamais assisté à un spectacle de Barone, ne nie pas l'inspiration qu'il a pu tirer de ce dernier, mais il revendique la capacité de faire vite, de reproduire un semblable mécanisme en disposant de peu de temps, en réalisant une *concertation* ou en organisant des répétitions plus ou moins complexes. Il conclut sa plaidoirie en demandant à son lecteur de le féliciter pour ceci.

Il convient de relire les pages centrales de sa défense :

Je sais qu'à Naples, le savant chevalier baron de Liveri a composé pour le service de son souverain un certain nombre de comédies fondées sur ce principe des actions doubles, triples, quadruples exécutées simultanément, mais je n'ai pas eu le bonheur de les voir représenter parce que je ne suis pas encore allé à Naples ; j'ai lu ses œuvres mais il n'est pas facile d'y voir clair à la seule lecture, car tout dépend de la direction des acteurs, à laquelle l'auteur s'amuse d'ordinaire à consacrer plusieurs mois pour chaque pièce, ce qui produit un résultat des plus agréables. Quant à moi, je ne vais pas m'attribuer le mérite d'avoir été le premier à penser à une telle disposition des espaces de jeu, mais je dis, oui, que les faire fonctionner sans risque de confusion et avec le peu de répétitions dont nous disposons ici, est une tâche à vous faire suer sang et eau ; et après, c'est peut-être la dernière des choses dont le spectateur s'aperçoive. Personne ne m'a dit *bravo* pour cela, alors que j'attendais ce compliment avec tant de plaisir. Très cher lecteur, eu égard à cet aveu, dis-le moi, toi, ce *bravo*, et sois béni <sup>16</sup>.

---

projet ObTIC (Observatoire des textes, des idées et des corpus), qui fait suite à l'ancien laboratoire d'excellence (Labex) « Observatoire de la vie littéraire » (OBVIL), Sorbonne Université, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli\\_storia-critica-ed-1\\_1777](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli_storia-critica-ed-1_1777).

16 « *So che in Napoli l'erudito cavaliere baron di Liveri varie commedie ha composto per divertimento di quel sovrano, condotte con queste azioni duplicate, tripplicate e quadruplicate in scena, ma io non ho avuto la fortuna di vederle rappresentate, perché a Napoli non sono stato ancora; ho lette le opere sue, ma non è sì facile dalla lettura venirne in chiaro, dipendendo tutto dalla istruzione agli attori, in che suol egli divertirsi parecchi mesi per una sola commedia, e riescon poi le più graziose cose al mondo. Io non vo' dar mi il merito di aver pensato il primo ad un tal gioco di scena, ma dico bene che l' eseguirlo, senza confusioni e con poche prove come da noi si pratica, è un impegno che fa sudare; e poi è forse l'ultima cosa che l'uditore conosca. Niuno mi ha detto bravo per questo ed io me l'aspettava con tanto piacere. Lettor carissimo, in grazia di questa confessione, dimmi, tu, bravo, che tu sia benedetto.* » (Carlo Goldoni, *Il filosofo inglese*, éd. Paola Roman,

Plusieurs spécialistes de Goldoni, ignorant complètement l'existence de Domenico Barone et l'affaire même Goldoni-Barone, ont cru trouver en Goldoni, auteur du *Vero amico*, non seulement le dramaturge imité par Diderot dans *Le Fils naturel*, mais aussi celui auquel Diderot aurait volé ou chez lequel il aurait puisé le principe de la *scène composée* ou de la *scène multiple*.

Les ennemis de Diderot et des encyclopédistes, en particulier, ont instrumentalisé la question, en attribuant fallacieusement la palme de l'invention à Goldoni : « C'est lui qui est l'auteur des *scènes simultanées*, dont M. Diderot s'est fait honneur mal à propos dans sa nouvelle poétique<sup>17</sup> », mais une reconstruction historique détaillée se doit de regarder plus loin et d'aller plus au fond des choses. En réalité, le passage où Diderot parle de la méthode de Barone et celui dans lequel Goldoni se défend de l'accusation de plagiat sont exactement superposables et montrent donc de manière très claire leur référence commune – respectivement sur le plan de la théorie théâtrale et du travail scénique réel – aux actions multiples ou composées du chevalier de Liveri.

Dans *Partenio* (1737), la comédie de Barone la plus complexe de toutes du point de vue scénique, la préface du comte Arrigo Brizi, qui explique la feuille jointe au texte et comportant une vue de la scène et une note avec des numéros recensant et décrivant les différents lieux de l'action (qui donne au lecteur une idée des mouvements des personnages et du rapport entre le lieu et la réplique), met précisément au centre la question de la concertation scénique :

Ceux qui ont eu la chance de lire en grande partie la présente histoire et aussi d'assister souvent à sa représentation, ont beaucoup laissé entendre qu'ils n'y ont pas trouvé longtemps, en la lisant, le plaisir qu'ils ont éprouvé en la voyant représentée. [...] Il a fallu que [l'auteur] invente lui-même le décor avec une grande imagination et qu'il l'imprime sur une feuille à part avec la note numérotée de ses principaux lieux, pour une meilleure compréhension de la part des lecteurs. Il ne pouvait pas la penser avec une plus grande considération. Il y a tant d'actions et de détails, avec une dimension et une proportion recherchée pour quelques lieux particuliers correspondants que ce qui doit être fait ou dit, par exemple, sous une voûte d'arc ou un portique ne pourra l'être à un autre endroit que d'une manière grossière et inconsiderée. Ceux qui lisent les lieux du décor annotés doivent en vérifier l'exactitude. Ceux qui assistent à la représentation de l'histoire ne sont pas, en revanche, soumis à cette nécessité, comme ils en saisissent tout le charme,

Venezia, Marsilio, 2000, p.87; *Le Philosophe anglais*, trad. Ginette Herry, Paris, Circé, 2017, p.62.)

17 Charles-Simon Favart, cité par Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, p.69.

sans aucune autre analyse. Les premiers, en comparaison des seconds, en retireront donc toujours un plaisir plus difficile et moins grand<sup>18</sup>.

Le lecteur devra non seulement suivre l'action en se référant au plan, mais aussi faire attention aux répliques, en prenant en compte les parenthèses comme les astérisques : « Les signes qui sont dans la comédie, comme les astérisques, montrent que le texte doit être dit en aparté et tout ce qui est écrit entre parenthèses doit être dit en secret<sup>19</sup>. »

En somme, il s'agit des instructions concernant la simultanéité de ce qui doit être dit à voix basse et à voix haute ; cela concerne même les répliques qui doivent l'emporter sur le bavardage ou le bruit de fond des autres répliques. Il est évident qu'ici la *concertation* a une définition proche de celle du théâtre musical. Avec toutefois une différence : la durée des répétitions et, semble-t-il, la priorité de celles-ci sur l'écriture dramatique même ; enfin, naturellement, l'accent est mis sur le sens de la vue.

394

Les *Entretiens* et *Le Fils naturel* insistent déjà sur la primauté de la vue par rapport à l'écoute, à propos de la nécessité d'un jeu en lien avec le lieu, valorisant les répliques (« Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez<sup>20</sup> »), et de la séparation de la *déclamation* et de la *pantomime* lors de la représentation (c'est important si nous pensons à l'expérience du théâtre musical, où la composition des poses et du geste ne nuit pas à l'écoute). La tirade se référant à

---

18 « *Taluno adunque che avuto ha la sorte di leggere in gran parte la presente favola, com'altresi di vederne sovente volte il concerto, s'è lasciato altamente intendere che non vi ha trovato a gran pezza in leggendola quel diletto che ha provato in vedendola rappresentare. [...] d'uopo gli è stato [all'autore] di formare egli stesso con rarissima invenzione la scena e stamparla in un foglio a parte con la nota numerale de' principali suoi luoghi, per comodo ed intelligenza de' leggitori. Non potea veramente egli pensarla con avvedimento maggiore; imperciocché son tante le azioni ed i particolari con esquisita proporzione e misura ad alcuni particolari luoghi corrispondenti che ciocché per ragion d'esempio va ben fatto o detto ad una volta d'arco, ad un portico, nol potrà essere in altra parte che sconciamente e fuor di ragione. Adunque riscontrar dovendo necessariamente chi legge i luoghi della scena notati per poterne la proprietà riconoscere, e 'n tale necessità non essendo chi la favola vede rappresentare, per averne senz'altra osservazione tutta sotto gli occhi la 'ntera vaghezza, verrà sempre il primo in paragone del secondo a trarne un più stentato e men considerabile godimento.* » (Domenico Barone, *Partenio*, Napoli, Mosca, 1737, « A chi legge », n.p. Voir l'édition numérique par Francesco Cotticelli dans le cadre du projet ARPREGO, Archivio del teatro pregoldoniano : <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/domenicobarone-partenio-francescocotticelli-bp16-2016-11-22.pdf>; je traduis.)

19 « *I segni che sono nella commedia a guisa di stelle denotano ch'il parlare è da parte e tutto ciò che sta racchiuso tra due parentesi dinotasi che va detto in segreto.* » (*Ibid.*)

20 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, éd. cit, t. IV, p. 1143.

la pratique du comédien<sup>21</sup> doit se dépasser dans la construction d'un discours joué – fait d'interruptions, de monosyllabes, de larmes, de regards –, composé non pas simplement sur la page mais disposé sur la scène : « l'intonation ne peut se noter, et il est facile d'écrire le geste<sup>22</sup> » : c'est pourquoi il est nécessaire d'*écrire des pantomimes* (nous sommes d'ailleurs à l'époque où l'on fixe la pratique de la *chorégraphie*, dans sa forme originale) ; ce que Diderot fait très peu, à part dans le drame qui précède les *Entretiens*. Les indications de situations, dans *Le Fils naturel*, sont peu nombreuses et sommaires : le personnage qui marche furieusement, qui s'affale plusieurs fois dans un fauteuil, quelques regards, quelques instructions sur la nécessité d'alterner parole et gestes (« Toutes ces questions se font à différents intervalles, dans lesquels Justine quitte et reprend son ouvrage<sup>23</sup> »), ou de dire ensemble certaines répliques (« Ces mots se disent avec toute la vitesse de la surprise, et se font entendre presque au même instant<sup>24</sup> »), quelques images fixes et silencieuses (« Dorval prend le thé. Constance, un coude appuyé sur la table, et la tête penchée sur une de ses mains, demeure dans cette situation pensive<sup>25</sup> »), etc.

Mais dans les pages des *Entretiens*, on imagine bien plus ce que le drame précédent contient, en termes de canevas relevant principalement de la pantomime (voir la description de la scène où, de nuit, un père désespéré ramène à la maison le cadavre de son fils mort dans un combat<sup>26</sup>), comme en termes d'imagination d'une composition scénique complexe, capable de remplacer le petit espace fermé du salon par celui de la ville, vaste espace ouvert. Dans l'espace habituel des théâtres, « on [ne] peut jamais montrer qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement produiront sur nous des effets terribles<sup>27</sup> », au sens où les effets sont renforcés. Voici par exemple une composition des lieux imaginée par Diderot, tellement différente de ce qui existe alors qu'elle pourrait « changer la face du genre dramatique » – et qui rappelle, me semble-t-il, la pratique du chevalier de Liveri :

Je ne demanderais, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand un sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits

21 *Ibid.*, p. 1145.

22 *Ibid.*, p. 1146.

23 *Id.*, *Le Fils naturel*, *ibid.*, p. 1091 (II, 1).

24 *Ibid.*, p. 1123 (V, 5).

25 *Ibid.*, p. 1086 (I, 4).

26 *Id.*, *Entretiens sur le fils naturel*, *ibid.*, p. 1152-1154.

27 *Ibid.*, p. 1152.

distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs<sup>28</sup>.

L'idée de la *scène composée* de grande dimension est reprise, on le sait, dans *De la poésie dramatique*, dont je me limiterai à citer ici un passage central :

J'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une chose différente ou à la même chose, mais à part. Dans une scène simple, le dialogue se succède sans interruption. Les scènes composées sont ou parlées, ou pantomimes et parlées, ou toutes pantomimes. Lorsqu'elles sont pantomimes et parlées, le discours se place dans les intervalles de la pantomime, et tout se passe sans confusion. Mais il faut de l'art pour ménager ces jours<sup>29</sup>.

**396** Cette dernière remarque recoupe parfaitement celle de Goldoni, « [...] les faire fonctionner sans risque de confusion et avec le peu de répétitions dont nous disposons ici, est une tâche à vous faire suer sang et eau ». En réalité Goldoni n'a pas commencé à s'inspirer de Barone avec *Il filosofo inglese* mais bien avant, à savoir depuis *La bottega del caffè* (1750), et ce n'est pas par hasard qu'il continue cette expérience – après d'autres essais, comme par exemple *Il campiello* – en arrivant en France, à la Comédie-Italienne. Il est évident qu'il y a, dans *L'Éventail*, une querelle avec le système de Diderot, qui ne peut certes pas être réduit à la théorie du *drame sérieux* : ceci montre que la méthode de Barone a une place fondamentale chez Goldoni, précisément lorsque celui-ci arrive dans le temple parisien des Italiens<sup>30</sup>.

*Il ventaglio*, dans la version italienne expédiée aux comédiens du théâtre San Luca, comporte des didascalies riches, avec une description précise de la position des personnages et de leurs actions corrélées, à partir d'un *tableau* initial, qui donne à voir au spectateur les différents lieux regroupés sur la *scène fixe*.

Lorsque Goldoni écrit au noble amateur Francesco Albergati Capacelli – particulièrement sensible, j'imagine, à cette expérimentation –, le dramaturge-maître-concertateur essaie de dépasser la question des limites de l'apprentissage du texte par ses nouveaux comédiens ; il peut désormais compter sur un temps imparti aux répétitions beaucoup plus important. Voici donc une dramaturgie structurée, précisément, sur l'action plus que sur les mots :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Id.*, *De la poésie dramatique*, *ibid.*, p. 1322-1323.

<sup>30</sup> Voir Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017, p. 167-168, et l'article d'Andrea Fabiano dans ce volume, p. 209.

Désormais je pense à un autre genre de comédie, pour voir s'il est possible de tirer quelque chose de bon des acteurs. Ils n'apprennent pas les scènes travaillées ; ils n'exécutent pas les scènes longues, bien conçues, j'ai fait une comédie aux scènes nombreuses, brèves, piquantes, animées d'une action incessante et d'un mouvement continuel afin que les comédiens n'aient rien d'autre à faire qu'à donner vie à des actions plus qu'à des mots. Il faudra un grand nombre de répétitions sur le lieu de l'action, il faudra de la patience et du travail, mais je veux voir si je réussis à faire sensation avec cette nouvelle méthode<sup>31</sup>.

Je laisse cette déclaration limpide conclure mon propos. Elle confirme, je crois, l'entrée de la *méthode Barone* dans l'expérience de la Comédie-Italienne, sous les traits de ce que Goldoni présente comme une *nouvelle méthode*.

31 « Ora ho pensato a un nuovo genere di commedie, per vedere se da questi attori posso ricavare qualche cosa di buono. Essi non imparano le scene studiate; non eseguiscono le scene lunghe, ben diseguate, ed io ho fatto una commedia di molte scene, brevi, frizzanti, animate da una perpetua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano a far altro che eseguire più coll'azione che colle parole. Vi vorrà una quantità grande di prove sul luogo dell'azione, vi vorrà pazienza e fatica, ma vuò vedere se mi riesce di far colpo con questo metodo nuovo. » (Lettre de Goldoni à Francesco Albergati Capacelli, 18 avril 1763, dans Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, t. XIV, 1956, p. 280; trad.: *Correspondance 1762-1793*, trad. et éd. Évelyne Donnarel, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 59-60.)



*Paola Luciani*  
*Université de Florence*

Parmi les questions abordées par Jean-François Cailhava d'Estandoux dans la première édition de *De l'art de la comédie* (1772)<sup>1</sup>, celle du jeu d'acteur est minoritaire, car le souci principal de l'auteur est de défendre le comique contre la vogue du genre larmoyant et du drame sérieux. Les mots-clés *art* et *plan*, qui inaugurent la préface, sont les clés de voûte de l'édifice qu'est l'art de la comédie tel que le bâtit Cailhava ; un art qui ambitionne d'avoir sa propre poétique et d'où l'aspect didactique n'est pas absent, comme le revendique l'expression *cours de comédie*. Cette attitude persiste dans la deuxième édition en 1786, mais avec moins d'emphase, car la préface est réduite à un nombre limité de pages<sup>2</sup>. La structure de l'ouvrage, dans cette deuxième édition, est modifiée par l'élimination du contenu du quatrième tome de l'édition de 1772, *Des imitateurs modernes de Molière*, par le déplacement de plusieurs parties et enfin par la réduction de nombreuses citations, qui constituent une donnée fondamentale de l'ouvrage, parce qu'elles dessinent un panorama encyclopédique du théâtre, résumé, comparé et analysé. Cailhava vise le modèle offert par Luigi Riccoboni dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, parues en 1736<sup>3</sup>, dont il ne fait qu'amplifier et enrichir d'exemples les

- 1 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des Modernes. Le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs comiques de toutes les nations. Terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre, et des moyens de le faire reflourir*, Paris, Didot aîné, 1772. Dans cet article, toutes les citations de *De l'art de la comédie* sont tirées de cette édition de l'ouvrage.
- 2 *Id.*, *De l'art de la comédie, nouvelle édition. Ouvrage dédié à Monsieur* [Paris, Ph. D. Pierres, 1786], Genève, Slatkine Reprints, 1970. Les 24 pages de la préface de la première édition sont réduites à cinq. Pour la première édition, voir la publication numérique dans le cadre du projet « Molière » au sein de l'équipe-projet ObTIC (observatoire des textes, des idées et des corpus), qui fait suite à l'ancien laboratoire d'excellence (Labex) « Observatoire de la vie littéraire » (OBVIL), Sorbonne Université : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava\\_art-comedie-01\\_1772\\_orig](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-01_1772_orig).
- 3 Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736. Voir la publication numérique dans le cadre du projet « Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne » dirigé par Andrea Fabiano au sein de



schémas de classification, tout en soulignant, dans la préface à la première édition de son ouvrage, les limites de son prédécesseur :

Louis Riccoboni, auteur et acteur de la Comédie-Italienne, a fait à la vérité des observations excellentes sur la comédie ; mais on m'avouera que les préceptes d'un art aussi compliqué que celui de la comédie, peuvent tout au plus être indiqués dans un ouvrage de trois cent quarante-huit pages, encore le quart est-il consacré à la parodie ; ajoutons à cela que Riccoboni, étant italien, a dû nécessairement, malgré la justesse de son goût, donner trop souvent la préférence au théâtre de ses compatriotes et à leur manière<sup>4</sup>.

La critique est indirectement reprise dans le troisième tome, qui a pour titre *De l'imitation, ou Molière imitateur* : la confrontation avec les Italiens et leurs canevas est constante et aboutit toujours à Molière comme exemple d'intégration du canevas dans la comédie et de normalisation des excès de l'impromptu. Les remarques sur le *Don Giovanni* de Goldoni nient en revanche à l'auteur italien ce mérite, car il n'a imité que des détails inutiles, sans vraiment travailler le canevas de tradition<sup>5</sup>. La critique de Cailhava ne touche pas l'imitation en elle-même, puisqu'en tant qu'homme de théâtre il sait bien qu'elle est derrière toute pièce.

Cailhava donne (dans le tome IV), parmi d'autres exemples, celui du personnage de Géronte dans *Le Bourru bienfaisant* de Goldoni, comparé à Freeport dans *L'Écossaise* de Voltaire : « J'ignore si M. de Voltaire a puisé le trait généreux de Freeport chez M. Goldoni ; j'ignore si le caractère de Freeport a donné à M. Goldoni l'idée de faire son *Bourru bienfaisant* : en tout cas c'est un prêté pour un rendu, et il y a grand plaisir à voir commercer ainsi les grands hommes<sup>6</sup>. »

---

l'équipe-projet ObTIC, Sorbonne Université : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_observations](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_observations).

4 Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, op. cit., t. I, p. 4-5. Cailhava fait référence à Luigi Riccoboni dans sa préface au *Nouveau Théâtre italien, ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, Coustelier, 1718, p. 11 : « Au reste, je ne puis me dispenser d'avertir ici le lecteur que s'il trouve dans quelques-unes de ces comédies des scènes semblables à d'autres du théâtre de M. Molière, ce n'est pas à dire qu'elles soient copiées d'après lui, mais c'est que ce fameux poète les a puisées dans les sources anciennes, soit de la bonne comédie italienne, soit des auteurs latins, source commune à tout le monde. » Voir aussi *id.*, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, op. cit., article 8, « De l'imitation », p. 143-197.

5 *Ibid.*, t. III, p. 249.

6 *Ibid.*, t. IV, p. 473-474.

Le quatrième tome de l'édition de 1772, éliminé par la suite, traite de la mauvaise imitation que les Français font de la tradition théâtrale professionnelle italienne, et qui étonne leurs rivaux : « Nos voisins, corrigés par nos bons modèles, et riches des traductions ou des imitations de nos meilleures pièces, sont honteux pour nous de nous voir ramasser chez eux avec soin les rapsodies, les extravagances, que nos anciens chefs-d'œuvre les instruisirent à mépriser. Nous seuls ne rougissons point de notre avilissement<sup>7</sup>. » L'exemple est vite trouvé chez Antoine Poinset, qui se fait remarquer « avec une petite pièce décousue et pillée çà et là, comme l'espoir de la scène française<sup>8</sup> ».

La préface à la première édition de *De l'art de la comédie* évoque aussi les auteurs qui ont tenté d'exposer, dans les avant-propos de leurs pièces, les principes de cet art, principes que seul Molière aurait pu formuler s'il n'était pas mort prématurément. Cailhava déplore à cette occasion que Marmontel, dans sa *Poétique française*, ait choisi d'embrasser « tous les genres de littérature<sup>9</sup> » au lieu de concentrer son étude sur le seul art de la comédie. Conscient de la difficulté de son entreprise, Cailhava met en avant, pour établir sa légitimité à traiter du sujet, non pas son activité d'auteur de comédies, mais plutôt son rôle de spectateur assidu qui l'assoit donc en tant qu'homme d'expérience :

J'ai assisté avec la plus scrupuleuse assiduité au spectacle de la nation ; j'ai étudié l'effet que chaque trait, chaque scène, chaque situation et l'ensemble produisaient sur l'esprit des gens de lettres auprès de qui j'avais soin de me placer, sur le parterre et sur les loges ; je me suis bien gardé surtout de négliger les représentations qu'on a données *gratis* pour la populace ; j'ai joui du plaisir de lui voir saisir les véritables beautés, de lui voir distinguer celles qui sont dans la nature, au travers de celles que l'esprit seul enfante, et que l'esprit seul peut apercevoir ; enfin je me suis fait pour moi seul, d'abord, aux dépens des morts et des vivants, une poétique qui m'a déjà valu des encouragements bien flatteurs de la part du public, mais qui serait encore dans mon portefeuille, si l'Académie en corps n'eût daigné m'encourager, et ne m'eût exhorté, devant l'assemblée la plus brillante, à la soumettre au jugement du public<sup>10</sup>.

7 *Ibid.*, p. 480.

8 *Ibid.*, p. 481. Cailhava se réfère à *Le Cercle ou la Soirée à la mode*, comédie épisodique en un acte et en prose, représentée le 7 septembre 1764 par les Comédiens-Français et imprimée (Paris, Veuve Duchesne, 1764).

9 *Ibid.*, t. 1, p. 8.

10 *Ibid.*

Il fait ici référence au concours lancé par l'Académie française pour un « Éloge de Molière » en 1768 et aux sollicitations émanant de certains auteurs afin qu'il recueille ses nombreuses observations sur la comédie dans un ouvrage définitif. Le concours met à l'ordre du jour la question du comique et l'opposition de la pièce de caractère au drame sérieux, dont le goût a désormais gagné le public, mais que Cailhava juge inacceptable, car on sourit d'un œil et on pleure de l'autre. Chamfort, qui remporte le prix, déclare en accord avec lui que le problème majeur du comique tient au manque de caractères dans une société qui se déguise sous des masques :

Tous ces drames mis à la place de la vraie comédie, ont fait penser qu'elle était anéantie pour jamais. La révolution des mœurs a semblé autoriser cette crainte. Le précepte d'être comme tout le monde, ayant fait de la société un bal masqué où nous sommes tous cachés sous le même déguisement, ne laisse percer que des nuances sur lesquelles le microscope théâtral dédaigne de s'arrêter, et les caractères, semblables à ces monnaies dont le trop grand usage a effacé l'empreinte, ont été détruits par l'abus de la société poussée à l'excès<sup>11</sup>.

Sans revenir sur ce débat<sup>12</sup>, soulignons que Cailhava semble faire sienne la définition classique du mot *art* comme « méthode pour faire un ouvrage, pour exécuter ou opérer quelque chose selon certaines règles<sup>13</sup> ». Le choix du sujet, le plan et la vraisemblance

11 Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Éloge de Molière. Discours qui a remporté le prix de l'Académie française en 1769. Par M. de Chamfort*, Paris, Veuve Regnard, 1769, p.31-32; voir la publication numérique dans le cadre du projet « Molière » au sein de l'équipe-projet ObTIC, Sorbonne Université: [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/chamfort\\_elogemoliere\\_1769](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/chamfort_elogemoliere_1769). L'explication donnée par Luigi Riccoboni est pragmatique: « Ainsi ils se sont sagement attachés aux comédies de caractère, dans lesquelles si le spectateur se distrait, ou s'il arrive après qu'elles sont commencées, il est toujours agréablement occupé de ce qu'il voit, et sans s'inquiéter de ce qui s'est passé jusqu'alors, ni de ce qui fait le nœud de la pièce, il jouit avec plaisir du spectacle que lui offre le portrait du Joueur, du menteur, du Jaloux, ou de tel autre caractère qui est représenté. » (Luigi Riccoboni, préface au *Nouveau Théâtre italien*, op. cit., p. 19.) Voir également l'article de Beatrice Alfonzetti dans ce volume, p. 105. Riccoboni approfondit et nuance cette analyse: « Les hommes aimeront toujours mieux voir le portrait des vices et des ridicules dont ils sont blessés, qu'une intrigue qui leur est étrangère, et qui, si elle peut les intéresser quelquefois, ne les amusera jamais autant que la peinture d'un caractère. » (*Id.*, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, op. cit., p. 28.) Sur la question du comique, voir Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

12 Voir Paola Luciani, *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012, p. 75-87.

13 *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Hachette, 1932, s.v.

de l'action constituent les règles fondamentales de la comédie, tout comme pour les arts poétiques du Grand Siècle. Le titre de son ouvrage, d'ailleurs, est conçu comme un chiasme par rapport à *commedia dell'arte*, où l'art renvoie à une technique d'acteur et non pas d'auteur. Le *Dictionnaire* déclare en effet : « Art se dit en général du talent, de l'habileté que l'on emploie pour faire quelque ouvrage, pour obtenir quelque résultat <sup>14</sup> ». Riccoboni quant à lui emploie le mot dans un sens éloigné des poétiques, et faisant montre d'une attitude pragmatique : « C'est pour cela que j'ai établi pour maxime, que le bon sens et l'étude de la nature sont le grand Art que doivent étudier ceux qui s'engagent sur cette mer <sup>15</sup>. » Les comédiens italiens sont toutefois indirectement évoqués par Cailhava : leurs spectacles constituent la source dont Molière a su canaliser les eaux. Le problème pour Cailhava est de rétablir à sa juste place le comique, un comique d'action et non pas de mots, d'où la distinction entre le *plaisant* et le *comique* :

Il faut faire une grande différence entre le comique et le plaisant. Un trait comique prend sa source dans la chose même, naît de la situation des personnages, et tient d'elle seule l'avantage de faire rire : un trait plaisant est au contraire une saillie qui ne fait rien à l'action, qui ne tient rien de la situation des personnages, qui fait rire, à la vérité, mais aux premières représentations seulement. Un comique de mots perd son sel avec sa nouveauté, et finit même par devenir fade, insipide : celui qui naît d'une situation, se renouvelle, et rajeunit toutes les fois que la situation est mise en action sur le théâtre <sup>16</sup>.

Dans ce cadre théorique, l'accent est mis sur la dramaturgie textuelle et sur sa logique, dont le vrai comédien doit se faire l'interprète. Dans la préface de la première édition, après avoir insisté, en accord avec une *vulgata*, sur les talents naturels des comédiens, en même temps physiques et moraux, Cailhava souligne l'importance de la sensibilité comme le don le plus *précieux* :

Le comédien, pour exceller, doit avoir reçu de la nature une taille, une figure, une voix propres aux rôles auxquels elle le destine. Il est un don encore plus précieux, j'entends une extrême sensibilité pour faire succéder dans son âme les divers sentiments dont elle est susceptible. L'âme seule peut concevoir l'âme. Il n'est point de secret, point d'étude, point de supplément qui puissent masquer les défauts d'un acteur né peu sensible. Le cœur ne se laisse point tromper ; cette noble, cette superbe partie de l'homme n'entend que son propre langage <sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Luigi Riccoboni, préface au *Nouveau Théâtre italien*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, *op. cit.*, t. I, p. 462.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15. Sur la position de Riccoboni, voir l'article de Sarah Di Bella dans ce volume, p. 353.

Le feu est le don naturel capable d'harmoniser le corps et la sensibilité :

L'acteur doit encore avoir reçu du ciel assez de feu pour établir, entre sa voix, ses gestes et sa sensibilité, une harmonie aussi sûre que prompte, qui les fasse agir tantôt ensemble, tantôt séparément, mais toujours sans se nuire, mais toujours avec cette précision momentanée et dans cette juste mesure qui échappent à toutes les finesses du goût et de la réflexion<sup>18</sup>.

L'art survient alors pour compléter la formation du comédien – comme le déclarait Pierre Rémond de Sainte-Albine : « Il faut que la nature ébauche le comédien ; il faut que l'art achève de le former » :

Tels sont à peu près les présents que le comédien doit tenir de la nature. Alors c'est à l'art, c'est à l'usage à lui donner la hardiesse convenable et la science de fondre les nuances dans les nuances mêmes. Quelle habitude n'a-t-il pas à acquérir avec la ponctuation et toutes les parties mécaniques de la récitation ! Que de jeux muets à étudier, à essayer sur le public, à choisir après l'examen ! À combien de variations faut-il qu'il accoutume sa figure, sa voix et toute sa personne, sans qu'il en résulte jamais une grimace<sup>19</sup> !

L'art est aussi un savoir dramaturgique, la possession d'un texte, la capacité de « saisir et suivre le plan » d'une pièce et de concourir à « l'ordonnance du tableau général ». Pierre-Louis Du Bus, célèbre sous son nom d'acteur, Préville, est ici érigé en modèle, lui qui ne se limite pas à jouer son personnage, mais tient compte de toute la pièce :

Voyez l'inimitable Préville sur le théâtre : tandis que les acteurs dont il est entouré sont occupés d'un mot ou d'une pointe qui doit les faire applaudir, d'une phrase ou d'une scène tout au plus, il est tout entier à la pièce en général. On lit dans ses yeux qu'il s'occupe non seulement de lui, mais de tous les autres personnages ; non seulement de ce qui se passe sur la scène, mais de tous les incidents qui en peuvent naître<sup>20</sup>.

La question du rapport entre l'art et le naturel, qui implique une polémique avec Diderot, s'élargit et ne touche pas à la seule déclamation, mais aussi aux relations des caractères entre eux et au plan de l'action. À ce propos, la lecture d'un petit texte de Cailhava peut se révéler intéressante : il s'agit de l'*Essai sur la tradition théâtrale*, paru très tard, en 1798. L'auteur est désormais membre de l'Institut et sa vision encore plus traditionnelle de la comédie l'expose parfois au ridicule, en raison de son culte

---

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 15-16.

20 *Ibid.*, p. 17, n. 1.

pour Molière. Cailhava fait dans ce texte la distinction entre acteur et comédien ; cette distinction relève de la différence entre mécanisme et vérité. Un exemple de manque de naturel et de vraisemblance est donné à propos de *L'École des maris*, une pièce chère à l'auteur – comme à Luigi Riccoboni. Il en cite une représentation récente, analysant en particulier la scène 5 de l'acte II, où Isabelle utilise Sganarelle comme messenger d'amour. Dans la représentation évoquée, un valet ouvre la lettre à la place de Valère. Ce valet ajoute des *lazzis* : il feint de prendre du tabac dans la boîte où est cachée la lettre, et d'en offrir aux spectateurs :

[...] que dire des valets qui l'ouvrent, cette boîte, qui feignent d'y prendre du tabac, et d'en offrir aux personnes dont ils se supposent entourés ? Ce *lazzi* de si mauvais goût, si dénué de vraisemblance, n'est-il pas d'autant plus condamnable, qu'il usurpe l'attention du spectateur ? Et dans quel temps encore ? Lorsqu'on la doit toute à la lettre d'Isabelle ; à cette lettre, l'âme de la pièce<sup>21</sup>.

Dans une autre scène, alors qu'Isabelle, feignant d'embrasser Sganarelle, donne sa main à Valère comme gage de fidélité et d'amour, Cailhava relève que plus les embrassements des comédiens sont prolongés et appuyés, plus le parterre applaudit. Il s'agit pour l'auteur d'une trahison de la pièce, ramenée, pour faire rire, à ses origines farcesques. Il s'agit aussi d'un des rares témoignages, chez Cailhava, sur le jeu d'acteur. D'ailleurs, dans les « Mémoires historiques sur mes pièces », édités dans le premier tome de son *Théâtre*, Cailhava insiste, à propos de son *Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant*, représenté en 1770 à la Comédie-Italienne, sur le succès de cette pièce, succès dû à des « folies moins vides de sens, d'action et d'intérêts, que les cinq ou six farces italiennes sur lesquelles ils [les Comédiens-Italiens] roulaient continuellement<sup>22</sup> ». Cailhava se plaît à se montrer en coulisses, indiquant aux comédiens les « *lazzis* convenables<sup>23</sup> ». L'auteur, qui à la Comédie-Italienne a connu ses plus grands succès, corrige *a posteriori* l'expérience et cherche à la normaliser et à la mettre sous le contrôle auctorial, mais au moment du renvoi de la troupe, il plaide pour elle et insiste sur l'importance du jeu des Italiens : « On renvoie la troupe italienne. Fait-on

21 *Id.*, *Essai sur la tradition théâtrale*, Paris, Charles Pougens, 1798, p. 10-11.

22 *Id.*, « Mémoires historiques sur mes pièces », dans *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781, t. I, p. 48. Sur la production de Cailhava pour les Comédiens-Italiens, voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010, p. 334-379, et l'article du même auteur dans ce volume, p. 225.

23 Jean-François Cailhava d'Estandoux, « Mémoires historiques sur mes pièces », dans *Théâtre de M. Cailhava*, *op. cit.*, p. 50.

bien ? Fait-on mal ? Ce n'est pas à moi à prononcer : mais des comédiens qui jouent en impromptu, qui mettent une pièce au théâtre du soir au lendemain, pourraient, je crois, être fort utiles à l'Art, aux auteurs et au public<sup>24</sup>. »

La poétique de Cailhava comporte une ambivalence : d'une part, l'auteur prône l'importance de l'expérience et la nécessité de connaître les pièces de la tradition italienne, espagnole, et des anciens, de l'autre il souligne la primauté du modèle de Molière, inspiré par cette tradition, mais fondateur de la vraie comédie. Son *Essai sur la tradition théâtrale* envisage une double solution :

Que faut-il entendre par la tradition théâtrale ? Une histoire non écrite, mais qui, passant de bouche en bouche, transmise d'exemple en exemple, doit conserver à la postérité la plus reculée, la manière dont les merveilles de l'art furent rendues d'après les avis et sous les yeux du génie qui les enfanta. Remontons au temps où Molière, auteur inimitable, Molière, grand comédien, donnait des leçons à ses camarades, et leurs confiait la gloire de ses enfants chéris<sup>25</sup>.

Il s'agit d'une duplicité partagée par beaucoup des intervenants qui s'opposent à Diderot et à ses acolytes dans le débat autour du comique dans les années 1770. Cailhava, parmi les membres de ce groupe, est très prudent et n'ose pas entrer en confrontation directe avec Diderot ; dans le chapitre X du quatrième tome de son *Art de la comédie*, intitulé « M. Diderot. Mis à côté de Goldoni, de Riccoboni, de Molière, etc. », il évite toute intervention dans la querelle du plagiat<sup>26</sup>. Son ouvrage se situe toutefois à l'opposé des idées de Diderot sur la comédie et témoigne de la résistance de la pièce de caractère, dont il élabore le premier une théorie qui trouve un écho chez Goldoni. Or, la question du caractère n'implique pas seulement une dramaturgie textuelle, mais elle a besoin en même temps de grands interprètes, qui tiennent compte de la logique de la pièce, tout en respectant les emplois, adaptés, toutefois, à une caractériologie contemporaine. Avoir souligné cet aspect constitue, à mon avis, l'intérêt majeur de son *Art de la comédie* pour ce qui touche au jeu d'acteur.

24 *Ibid.*, p. 57.

25 *Id.*, *Essai sur la tradition théâtrale*, op. cit., p. 4.

26 *Id.*, *De l'art de la comédie*, op. cit., t. IV, p. 317-332.

## LE DERNIER DÉFI D'ARLEQUIN

*Maria Ines Aliverti*  
*Université de Pise*

Pour Maria Letizia

La belle image de *L'Apothéose d'Arlequin* (fig. 1) qui a été utilisée pour l'affiche de notre colloque, et qui figure sur la couverture de ce livre, m'est familière depuis très longtemps<sup>1</sup>. Je l'ai vue à d'assez nombreuses reprises, car elle était accrochée au sommet d'un escalier, dans l'appartement d'une amie. D'une taille somptueuse, disproportionnée par rapport à l'espace un peu exigü qui l'abritait, elle m'accueillait à chacune de mes arrivées avec bienveillance et théâtralité. Pourtant, tout en gardant un souvenir approximatif de l'iconographie de cette œuvre, qui me rappelait un célèbre tableau de Poussin – dont je parlerai ci-dessous –, je n'avais pas jusqu'ici entrepris de recherches détaillées sur sa signification théâtrale, ni sur la validité de l'attribution qui lui était associée<sup>2</sup>.

L'invitation à participer au colloque marquant le tricentenaire de la réouverture de la Comédie-Italienne à Paris m'a donné l'occasion de reconsidérer cette composition et de l'analyser enfin plus attentivement. C'est, en quelque sorte, mon adieu à cette image qui, entre-temps, a quitté un lieu autrefois familier.

Emanuele De Luca et moi-même avons discuté de l'attribution et de la datation approximative de l'ouvrage. Concernant l'attribution, Giovanni Domenico Ferretti (1692-1767), le peintre le plus marquant du baroque tardif en Toscane, serait l'artiste le plus probable. Peintre et décorateur, il a dominé la scène florentine des années 1720 jusqu'à sa mort et on lui doit principalement des cycles de décors à fresque dans des édifices privés et religieux, à Florence, Sienne, Pistoia et Pise. C'est donc en

- 1 Huile sur toile, 310 × 155 cm. Le tableau appartenait à une famille de Turin. Il est passé en 2007 dans une autre collection privée italienne où il se trouve actuellement. Nous remercions le propriétaire actuel du tableau, qui veut rester anonyme, pour sa disponibilité à nous céder les droits de l'image à l'occasion du colloque et de la publication des actes.
- 2 Les anciens propriétaires n'avaient malheureusement pas de documents écrits concernant l'attribution. Le tableau avait été attribué à un peintre de la famille Vacca, peintres et décorateurs actifs à Turin entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : peut-être Angelo Vacca (Turin, 1746-1814).





1. Giovanni Domenico Ferretti (1692-1767), *L'Apothéose d'Arlequin*, huile sur toile, 310x 155 cm, ca. 1746, collection privée

partant de cette attribution, assez fondée d'un point de vue chronologique, thématique et stylistique, que j'ai initié mes recherches.

Dans le corpus de Ferretti, les œuvres ayant pour thème la *commedia dell'arte* – qu'on appelle les *Arlecchinades* (*Arlequinades*), et qui ont été datées d'après 1740 – occupent une place à part. Tous les critiques y ont reconnu l'influence du peintre bolonais Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), qui séjourna à Florence, appelé par Ferdinand III de Médicis. Les *Arlequinades* s'inspirent de Crespi pour les fonds sombres sur lesquels se détachent, en couleurs vives et sculptés par la lumière, les personnages.

Très populaires au XVIII<sup>e</sup> siècle, et pas seulement en Toscane, grâce aux gravures de Francesco Bartolozzi, les *Arlequinades* ont attiré l'attention des historiens de l'art seulement à partir des travaux d'Edward Maser, qui a publié en 1968 la première monographie sur Ferretti<sup>3</sup>, dans laquelle il examine l'intégralité de l'œuvre de cet artiste. Par la suite, la monographie de Francesca Baldassarri (2002) et des articles spécifiquement dédiés aux *Arlequinades*, en particulier ceux du même Maser en 1978 et de Fabio Sottili en 2008, ont contribué à mieux définir la place de cette imagerie théâtrale dans la production artistique de Ferretti, de même que les intérêts, fréquentations, sources d'inspiration et commanditaires de ce dernier<sup>4</sup>.

On connaît deux groupes principaux de peintures de ce genre : une première série de seize pièces conservées à Florence (Collezione d'Arte della Cassa di Risparmio di Firenze)<sup>5</sup> et une deuxième série de quinze pièces conservées aux États-Unis (John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride)<sup>6</sup>. Il s'agit de deux séries presque

3 Edward A. Maser, *Gian Domenico Ferretti*, Florence, Marchi & Bertolli, 1968, p. 18-19 et 51-55.

4 Edward A. Maser, «The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti», *The Register of the Spencer Museum of Art, University of Kansas Lawrence*, n° 5, 1978, p. 16-35; Francesca Baldassarri, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002; Fabio Sottili, «Le "Arlecchinade" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni», *Paragone*, n° 81, septembre 2008, p. 32-54. Sottili, en particulier, a défini le contexte des relations entre le peintre et la famille Sansedoni de Sienne, qui explique la création des *Arlequinades*. Nous renvoyons principalement à cette étude, notamment pour tout ce qui concerne les séries et leurs commandes, tout en proposant ici des considérations plus spécifiques sur leur caractère théâtral et sur leur destination, et en tenant compte surtout du tableau qui fait l'objet de notre intervention.

5 Huile sur toile; quatorze pièces mesurent 96 × 78 cm et deux 96 × 123 cm, approximativement. Cette série, acquise en 1984, provenait d'une collection privée de Sienne. Les reproductions sont visibles en ligne sur la base [raccolte.acri.it](http://raccolte.acri.it) qui présente les collections de nombreuses fondations bancaires: de <http://raccolte.acri.it/it/collezioni/35/3623> à <http://raccolte.acri.it/collezioni/35/3638>.

6 Huile sur toile; treize pièces mesurent 98 × 78 cm et deux 97 × 127 cm, approximativement. Cette série acquise en 1950 provenait de la collection du metteur en scène Max Reinhardt,

identiques, mais qui diffèrent par leur qualité, la série florentine étant généralement jugée de qualité supérieure. Le succès de cette production est attesté par différentes pièces du même genre et copies isolées, présentes dans des collections publiques ou privées, et mentionnées dans les catalogues de ventes d'art.

## LES ARLEQUINADES ET LEUR MILIEU

Le milieu culturel auquel Ferretti appartenait était dominé par la figure d'Anton Francesco Gori, archéologue et père de l'étruscologie, son cousin. Un beau portrait par Ferretti nous montre ce grand érudit, vêtu de l'habit ecclésiastique de chanoine du baptistère de Florence, avec le manuscrit de son *Museum Florentinum* consacré aux monnaies antiques de la collection grand-ducale, imprimé en 1740. Gori était en outre un homme agréable et modeste, chéri par son entourage : « le meilleur homme du monde – selon les mots de l'abbé Barthélemy –, sans passions, sans jalousie et sans argent ; respectable par ses mœurs et ses travaux, universellement respecté des étrangers et de ses compatriotes<sup>7</sup> ».

410

Dans l'entourage de son cousin, Ferretti avait sans doute rencontré Carlo Goldoni, venu pour la première fois à Florence en 1742<sup>8</sup>. La culture théâtrale toscane comptait alors la production comique d'une triade d'auteurs (Girolamo Gigli, Jacopo Angelo Nelli, Giovan Battista Fagioli) qu'on a classés comme précurseurs de Goldoni. Cette culture était surtout très vivante dans les nombreuses académies où l'on pratiquait avec passion l'art de la composition à l'impromptu. Les sociétaires préparaient des scénarios pour les jouer à l'impromptu et à cette occasion, *virtuosi* (comédiens amateurs), comédiens professionnels et autres professionnels du théâtre se côtoyaient.

---

conservée jadis à Salzburg, au Schloss Leopoldskron. Cette série serait complétée par un tableau qui représente *Arlequin père de famille*, provenant également de la collection Reinhardt, acquis par la galerie Moretti de Florence et passé en 1950 dans la collection de Sarasota. Les reproductions numérisées de la série sont visibles en ligne sur le site du musée : <http://emuseum.ringling.org/emuseum/search/Ferretti>.

7 Lettre de l'abbé Barthélemy au comte de Caylus, Florence, 23 octobre 1755 ; voir Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie*, Paris, Buisson, 1802, p. 26.

8 Selon Stefano Bruni, (« Anton Francesco Gori, Carlo Goldoni e *La famiglia dell'antiquario*. Una precisazione », *Symbolae Antiquariae*, n° 1, 2008, p. 11-69), Gori aurait difficilement pu fournir à Goldoni le modèle du comte Anselmo Terazzani, pédant cynique, protagoniste de *La famiglia dell'antiquario*, qu'on a cru à tort inspiré de lui. La pièce, donnée pour la première fois au théâtre Sant'Angelo à Venise pendant le carnaval 1750, gardait dans sa version originelle les *parti a soggetto* des deux *zanni* Arlequin et Brighella. Sur cette période de Goldoni, voir Sergio Romagnoli et Roberta Turchi (dir.), *Goldoni in Toscana*, Firenze, Cadmo, 1993.

Andrea Perrucci, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, signalait ainsi que dans plusieurs villes venaient de se former des sociétés académiques qui s'exerçaient à la représentation à l'improptu<sup>9</sup>.

Gori et son cousin Ferretti appartenaient, comme Fagioli, à l'ancienne confrérie du Vangelista, dont l'activité remontait au XV<sup>e</sup> siècle, et qui avait évolué comme une académie vouée traditionnellement au théâtre. Les réunions et les représentations avaient lieu dans des résidences privées et dans la petite salle théâtrale de la *via dell'Acqua*, aujourd'hui *via Guelfa*. Pour ses amis de l'Accademia del Vangelista Goldoni aurait composé deux canevas.

Il était donc inévitable d'associer les *Arlequinades* de Ferretti à cette activité d'amateurs férus de théâtre. Dans certains cas, les dessins conservés témoignent de la fraîcheur qui caractérise les croquis pris sur le vif : groupements animés, postures et gestes expressifs. Dans les peintures domine un goût pour les compositions plus réglées. Les Arlequins et les Arlequines de Ferretti ne sont pas véritablement des figures comiques, mais plutôt des anatomies académiques travesties *sub specie theatri*. Les corps, aussi bien masculins que féminins, aux volumes et aux muscles soigneusement modelés, se caractérisent par l'aspect sculptural (fig. 2). C'est un trait que Maser a reconnu dans les personnages de Ferretti et qu'il attribue à l'expérience du peintre dans l'enseignement du dessin sur le modèle vivant (*scuola di nudo*) auprès de l'Accademia di Belle Arti à Florence<sup>10</sup>. Il s'agit d'académies sous des apparences de théâtre, qui préfigurent un

9 « Nombre d'académies s'adonnent à cet exercice virtuose [la représentation à l'improptu], tant à Naples qu'à Bologne, et dans de nombreuses villes d'Italie » (« *Molte accademie sono insorte di questo virtuoso esercizio [rappresentare all'improvviso], ed in Napoli, ed in Bologna, ed in molte città d'Italia* » ; Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699, « Proemio parte seconda » ; voir l'édition bilingue italien-anglais : *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso/A Treatise on Acting, from Memory and by Improvvisation*, éd. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck et Thomas F. Heck, Lanham/Toronto/Plymouth, Scarecrow Press, 2007, p. 102 ; je traduis).

10 « [Ferretti] évolua (et de plus en plus en vieillissant) vers une accentuation de l'aspect tridimensionnel, de la plasticité des volumes, des qualités sculpturales de ses sujets. Résultat, peut-être, de son expérience de professeur de dessin à l'académie de Florence, où il enseigna durant de longues années le dessin sur le modèle vivant – la *scuola del nudo* –, il peignit des figures humaines toujours plus puissantes, solides, dont le modelé soigné met en valeur l'anatomie superbe, quand tous les autres éléments du tableau, paysages, arrière-plans, costumes, meubles et objets, sont figurés de façon beaucoup plus sommaire » (« [Ferretti] tended to emphasize – increasingly so as he grew older – the three-dimensional, the plastic volumes, the sculptural qualities of his subjects. Perhaps as a result of his work as teacher in the Florentine Academy, where he was long in charge of the life drawing classes – the *scuola del nudo* – he stressed more and more, large powerful





2. Giovanni Domenico Ferretti (1692-1767), *Arlequin valet coquin*, huile sur toile, 96 x 78 cm, post 1742-ante 1750, Florence, Collezione d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. Avec l'aimable autorisation de la collection

théâtre en version académique. On pourrait penser que le peintre a contribué par ses inventions aux exercices de l'Accademia del Vangelista, plutôt que de s'être limité à esquisser les amateurs en train de jouer, pour en tirer ensuite ses compositions.

Les situations comiques représentées dans les *Arlequinades*, centrées sur les travestissements plus ou moins extravagants des *zanni*, sont assez courantes dans les canevas. Arlequin, d'une scène à l'autre, devient peintre amoureux, dentellière, intellectuel, médecin, grand seigneur, soldat ou vétéran de la guerre, paysan, maître de danse, père de famille, époux maltraité, marmiton et glouton, brigand, etc. Mis à part ce personnage d'Arlequin, second *zanni* sot et balourd, et le personnage féminin de l'amoureuse ou de la servante (Colombine ou Arlequine), les compositions de Ferretti excluent les autres emplois qui formaient l'ensemble des *parti fisse*, en particulier les deux vieux et le premier *zanni*, astucieux et subtil<sup>11</sup>. On note, et c'est assez inhabituel par rapport à n'importe quel scénario joué, l'apparition et la présence simultanée de deux seconds *zanni* (Arlequin et Polichinelle) avec leurs propres familles. On pourrait en conclure que les travestissements d'Arlequin, fournissant le prétexte à de brefs sketches comiques, entraient plus facilement dans le répertoire des comédiens amateurs, membres de l'Accademia del Vangelista. N'oublions pas non plus que Ferretti, dont la famille était d'origine émilienne, avait vécu entre 1714 et 1719 à Bologne, et que très probablement il avait fréquenté là-bas les théâtres et assisté à des représentations d'amateurs. Mais il ne s'agit que d'une hypothèse. Il est certain néanmoins que les scènes de Ferretti se rapprochent par leur caractère inventif d'autres créations du baroque tardif ou du rococo, qui un peu partout en Europe utilisaient l'imagerie théâtrale, inspirée par le théâtre ou organisée comme un théâtre, pour raconter des histoires en peinture, peindre les mœurs du temps ou donner libre cours à la fantaisie des artistes.

Surtout, Ferretti peut avoir tiré l'idée de ses *Arlequinades* de séries de gravures comme *The Amours of Columbine & Harlequin, Mezzetin, Scaramouch, Pantaloon, & Pero*, ou *The Characters of the Italian Stage Representing the Birth, Bringing up, & Education of Young Harlequin* (1729-1741), chacune de douze planches, dessinées par le peintre anversois Gerardus Josephus Xavery (1700-1747) et gravées par John Clark, qui montrent des situations amoureuses et/ou comiques arbitrairement sélectionnées et élaborées par l'artiste d'après des suggestions scéniques. Publiées à Londres par

---

*human figures, carefully modelled to accentuate their solidity and their superb anatomy, while keeping all else at the minimum: landscape, backgrounds, costumes, objects and furnishing*»; Edward A. Maser, «The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti», art. cit., p. 18; je traduis).

11 Gianvito Manfredi, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Dionigi Ramanzini, 1746, p. 36.

Robert Wilkinson, ces inventions comiques ont tout à fait pu circuler dans le milieu artistique et intellectuel florentin, où les résidents et les voyageurs anglais du grand tour étaient nombreux<sup>12</sup>.

Un dernier trait associe les *Arlequinades* de Ferretti à l'invention comique de l'artiste : c'est le costume porté par ces Arlequins, et surtout la confection du justaucorps dont la longueur jusqu'aux genoux est celle de l'habit civil à l'époque. Les pans froncés sur les hanches, de chaque côté, forment des plis qui s'écartent et donnent au justaucorps de l'ampleur et de l'aisance. Les manches, bien que sans parements, sont également comparables à celles du costume civil car le dessus est monté et attaché à l'emmanchure de la même manière. Les losanges ne sont pas bordés par des galons et on a l'impression qu'ils ne sont pas cousus, mais que le motif est reporté directement sur le tissu dans lequel on a réalisé le costume. On remarque pourtant que le haut du justaucorps diffère de celui de l'habit civil et que, même parfaitement ajusté et fermé, il n'a pas de boutonnière visible (fig. 3).

414

Le caractère original des *Arlequinades* est enfin confirmé par le commanditaire et par la destination des tableaux. Orazio Sansedoni (1680-1751), gentilhomme de Sienne présent à la cour des derniers Médicis et grand fonctionnaire sous le gouvernement de François-Étienne de Lorraine, était chevalier de l'ordre de Malte. Ayant obtenu en 1712 le titre de rentier de la Commenda del Santo Sepolcro du Grand Prieuré de Pise et, en 1732, l'office de bailli d'Arménie, il occupait à Florence la Casa della Commenda, située à l'angle entre le *borgo San Jacopo* et l'embouchure du Ponte Vecchio<sup>13</sup>.

Passionné de théâtre, le bailli fréquentait les spectacles. L'équipe à laquelle il confia à partir de 1742 quelques travaux de rénovation dans sa résidence florentine (outre Ferretti, Alessandro Saller, ingénieur, et Pietro Anderlini, peintre de quadrature et décorateur de théâtre) avait de nombreux liens avec le monde du théâtre<sup>14</sup>.

12 Le musée théâtral SIAE du Burcardo, à Rome, conserve les deux séries anglaises. Je pense plus probable que Ferretti, autour de 1740, ait connu les séries gravées imprimées en Angleterre plutôt que les albums flamands de Xavery (*Het Italiaansch Tooneel, Het nieuw geopend Italiaans Toneel et Aardige versameling van Koorde-Danssers, Springers en Postuurmaakers*). À propos du milieu florentin, voir Carlo Sisi et Riccardo Spinelli (dir.), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, cat. exp. : Florence, Galleria degli Uffizi, 30 mai-30 septembre 2009, Firenze, Firenze Musei, 2009.

13 Le palais de la Commenda n'existe plus dans sa forme originelle, ayant été détruit en 1944 par l'armée allemande qui voulait fermer l'accès au Ponte Vecchio.

14 Saller et Anderlini avaient travaillé ensemble à la rénovation du théâtre florentin du Cocomero (1724-1725) et Saller fut également responsable de la restauration de nombreux théâtres en Toscane. En 1746 Anderlini était employé à la décoration d'une cheminée de la Casa della Commenda : voir la lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 19 février 1746. Le bailli s'y plaint que le travail du peintre avance





3. Giovanni Domenico Ferretti (1692-1767), *Arlequin grand seigneur*, huile sur toile, 96 x 78 cm, post 1742-ante 1750, Florence, Collezione d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. Avec l'aimable autorisation de la collection



Entre 1742 et 1743, Orazio Sansedoni commandait à Ferretti la première série des *Arlequinades* pour la Casa della Commenda. Les toiles étaient destinées à une salle particulière dite *gabbinetto degl'Arlicchini*, dont la décoration était entièrement inspirée par l'habit à losanges multicolores de ce masque. L'inventaire dressé après la mort du bailli Orazio (1751) mentionne la série des *Arlequinades*, et des couvertures à l'arlequine (*coperte all'arlicchina*), qui revêtaient un sofa, des tabourets, des chaises et des coussins, et même un bureau (*scrivania degli Arlecchini*)<sup>15</sup>. Le bailli, bel-esprit qui souhaitait créer chez lui une ambiance conforme à ses goûts, est responsable de l'invention de ce *total design*. Le plan du premier étage de la Casa della Commenda, daté de 1759-1760 – donc juste une dizaine d'années après la mort du bailli –, nous permet d'identifier le *gabbinetto* avec la pièce située à l'angle entre le *borgo San Jacopo* et le Ponte Vecchio, pièce dotée d'une seule fenêtre qui regardait du côté du pont<sup>16</sup> (fig. 4). Cette chambre, presque un carré d'environ 5 m × 5 m<sup>17</sup>, était astucieusement fermée, du côté du *borgo San Jacopo*, par un mur qui créait un tout petit local de retraite, sans fenêtre sauf une ouverture minuscule, évidemment destiné aux besoins naturels<sup>18</sup>. Du côté opposé, une petite porte donnait sur un couloir étroit. Par sa porte principale le cabinet communiquait avec une grande chambre de belles proportions (*camera*) à laquelle on accédait par une pièce également spacieuse (*anticamera*). Cet appartement en enfilade comportant antichambre, chambre, cabinet de retraite et cabinet d'aisances, qui voisinait avec les salles de réception, était sans doute celui du maître de maison et correspondait autant à ses besoins de confort qu'aux exigences

---

lentement à cause de sa passion pour le théâtre: «*L'opéra et le théâtre des comédiens lui font quitter très tôt son travail*» («*L'opera e le maschere lo portano via di buon'ora*»; Archivio del Monte dei Paschi di Siena, *Fondo estranei ed aggregati*, fondo Sansedoni [référence désormais abrégée AMPS, fondo Sansedoni], liasse 52).

- 15 La liste des tableaux et des meubles du *gabbinetto detto degl'Arlicchini* est transcrite d'après l'inventaire rédigé à la mort d'Orazio Sansedoni (1751), dans Fabio Sottili, «*Le "Arlecchinate" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*», art. cit., p. 47, n. 14.
- 16 Les plans et la vue en perspective des deux façades, qui montrent l'état du palais en 1759-1760, conservés aux Archives d'État de Florence (Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi 132/159), ont été publiés par Gian Luigi Maffei, *La casa fiorentina nella storia della città*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 142. Nous reproduisons l'image d'après ce volume.
- 17 Dimensions calculées d'après l'échelle indiquée sur le plan, qui utilise comme unité de mesure le *braccio a panno fiorentino* (correspondant à 0,5836 m).
- 18 Ce petit cabinet (*piccolo gabinetto contiguo*) attaché au *gabbinetto* est signalé dans l'inventaire cité de 1751; sa destination est claire d'après les meubles qu'il comportait: armoire contenant une chaise percée (*armadio che contiene seggetta*) et cassettes pour pots de chambre (*cassette da orinali*).

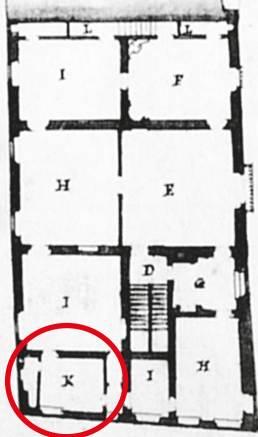
Prospetto delle due facciate



Facciata dalla parte di Borgo San Jacopo.

Facciata dalla parte del Ponte Vecchio

PIANTA DEL PRIMO PIANO



- D. Ripiano della scala.
- E. Scala.
- F. Salotto del Commis.
- G. Allogio del Sostano.
- H. Anticamerone.
- I. Camera.
- K. Gabinetto.
- L. Scala segreta, a servizio di spogliato.
- M. Andito a capo scala.
- N. Allogio.
- O. Anticamerone.
- P. Scala segreta.
- Q. Camera del Commis.
- R. Camera.
- S. Retrocamara.
- T. Guardaroba.
- V. Camera.
- X. Terrazzo aperto.
- Y. Cucina.
- Z. Dispensa.
- & Tinella.

PIANTA DEL SECONDO PIANO



Scala di Braccio so il Palazzo Vecchio

4. Plan du premier étage de la Casa della Commenda avec le détail du Gabinetto (pièce K) à l'angle entre Borgo San Jacopo et Ponte Vecchio, 1759-1760, Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi, 132/159.

de représentation attachées à sa charge – tout en tenant compte des possibilités d'un édifice dont la construction remontait au XIV<sup>e</sup> siècle. Le *gabbinetto* était la partie la plus intime de l'appartement du maître. Seuls les *familiars* y étaient admis. La surface utilisable des parois (en tenant compte de la place prise par les portes et la fenêtre) correspondait à environ 13 m en longueur (deux parois de 3,50 m et deux de 3 m). Cela pouvait suffire à exposer la première série des *Arlequinades* qui, dans cette éventualité, couvraient entièrement les murs de la pièce<sup>19</sup>. Cette ambiance originale, complétée par la décoration arlequine, au fond assez étonnante dans la résidence d'un chevalier de Malte, formait donc une espèce de théâtre privé où ce bon vivant de bailli pouvait extravaguer à son aise. Dans ce local, où il faisait sa toilette et s'habillait, il pouvait profiter du charme de cette étonnante galerie de personnages déguisés.

418 Le fait que Ferretti n'ait pas réalisé ses *Arlequinades* à fresque s'explique facilement par le fait que la Casa della Commenda n'appartenait pas à la famille Sansedoni, et qu'on prévoyait donc de déplacer ailleurs, tôt ou tard, ces œuvres<sup>20</sup>.

Juste après la réalisation de cette première série d'*Arlequinades* pour la Casa della Commenda, les Sansedoni, sous l'impulsion du bailli Orazio, recrutèrent en 1743 le peintre Ferretti pour décorer une partie du palais de famille, Piazza del Campo à Sienne, où de grands travaux de rénovation étaient en cours depuis une dizaine d'années d'après le projet de restructuration conçu par l'architecte florentin Ferdinando Ruggieri<sup>21</sup>. Ferretti travailla une fois encore aux côtés de l'ingénieur Alessandro Saller, qui dirigea le chantier après la mort de Ruggieri (1741), et du peintre Pietro Anderlini. Dans la perspective des noces somptueuses de Giovanni Sansedoni, neveu du bailli Orazio, avec Porzia Gori Pannilini, qui devaient avoir lieu le 6 février 1746, la réalisation des décors fut accélérée, mais les peintres ne terminèrent les fresques qu'au cours de l'été.

19 Les tableaux se succédaient probablement sur une seule rangée. Les autres tableaux signalés dans l'inventaire cité (des natures mortes et des animaux) devaient être placés à un autre niveau. Lors de sa première création (1742-1743), la série pouvait compter un nombre inférieur de toiles : douze, peut-être, comme les séries de Xavery et comme les copies envoyées à Basciano en 1746 (d'après le nombre de cadres exécutés).

20 Ce qui arriva à la mort du bailli, quand les tableaux furent transférés dans le palais de Sienne (voir plus avant dans le texte), tandis que les couvertures arlequines étaient léguées au neveu Giovanni.

21 La décoration ne commença effectivement qu'au printemps 1745. Voir Fabio Gabbrielli (dir.), *Palazzo Sansedoni*, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2004 ; au sujet des travaux, voir en particulier dans cet ouvrage les articles de Fabio Sottili (« Per ridurre alla moderna » : architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento », p. 229-280) et Piergiacomo Petrioli (« Interludio fiorentino a Siena: le vicende decorative », p. 281-333) ; sur les liens entre Anton Francesco Gori et Ferdinando Ruggieri, voir p. 244-245.

## L'APOTHÉOSE D'ARLEQUIN

En comparaison des *Arlequinades* inspirées du monde du théâtre, la toile de l'*Apothéose d'Arlequin* affiche un contenu clairement allégorique. La composition est divisée en deux dans le sens de la hauteur. Dans la partie inférieure, un Arlequin avance entre deux muses qui l'entraînent. La muse de droite, qui domine le centre du tableau, est vraisemblablement celle de la comédie car un masque retenu par un cordon en bandoulière lui pend au flanc. Son vêtement classique – péplum blanc, et grande écharpe bleue qui se déploie tout autour –, son profil sévère, ne s'accordent pas vraiment avec ceux de Thalie à laquelle Ripa attribue un « visage folâtre et lascif<sup>22</sup> ». Mais le désordre du vêtement, la couronne de lierre qu'on entrevoit dans ses cheveux et les brodequins aux pieds confirment qu'il s'agit bien de Thalie. Elle indique à Arlequin le chemin du Parnasse, à l'arrière-plan sur la droite, où s'élève le temple de Mémoire et d'où le cheval Pégase est en train de prendre son envol. À gauche est figurée Terpsichore, muse de la danse, avec sa lyre : sa robe verte et son voile blanc flottant sont emportés dans un mouvement dansant, son gai visage est illuminé par un regard malin qui s'adresse au spectateur<sup>23</sup>. Sur la droite, assis et de profil, se tient un vieillard nu qu'on reconnaît à ses grandes ailes et à sa faux comme étant la figure du Temps. Le bras droit tendu, il semble donner du geste de la main son consentement au départ d'Arlequin vers la gloire du Parnasse. Arlequin le regarde, les bras ouverts dans un geste qui semble marquer l'étonnement aussi bien que la joie. La partie haute de la composition est occupée par une Renommée accompagnée d'un petit amour (l'Amour de la renommée) et identifiable par ses attributs : trompette, couronnes de laurier, et le grand miroir qu'elle tient de la main droite<sup>24</sup>.

La palette des couleurs reste brillante, mais, en syntonie avec le sujet mythologique, l'atmosphère est plus lumineuse et aérée : les figures de la partie inférieure se campent sur une ample portion de terrain occupant tout le premier plan et traversée par un faisceau

22 « Elle a le visage folâtre et lascif, sur la tête une guirlande de lierre, un masque à chaque main et des brodequins aux pieds. » (Cesare Ripa, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes, et des passions humaines*, éd. Jean Baudoin, Paris, Guillemot, 1644, consulté dans l'édition de Virginie Bar et Dominique Brême, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Faton, 1999, t. II, p. 74.)

23 L'attribut de la lyre pourrait toutefois indiquer qu'il s'agit d'Érato, muse de la poésie lyrique; voir *ibid.*

24 Pour les figures de la Renommée et de l'Amour de la renommée, voir *ibid.*, p. 81 et 108. Le miroir est aussi un attribut de la Vérité, de la Doctrine, et du Désir d'apprendre.

de lumière ; le chapeau d'Arlequin, la faux du Temps et quelques pierres fonctionnent comme autant de repoussoirs qui donnent de la profondeur à la composition.

Dans ce contexte mythologique, l'habit d'Arlequin répond pourtant assez étroitement aux caractéristiques du costume professionnel de l'*Arlequin moderne* : le vêtement, fermé par une rangée bien serrée de boutons, couvre à peine les cuisses, la ceinture remontée sur la taille sert aussi à retenir la bâte<sup>25</sup>. Le traitement des pièces multicolores est le même que dans les *Arlequinades*. On ne remarque pas les galons clairs qui normalement joignent les différentes pièces, à la fois pour couvrir les jonctions, les décorer, et rendre l'assemblage plus résistant et élastique. Dans un portrait peu connu de Carlin Bertinazzi (1710-1783), peint par Louis Vigée en 1751<sup>26</sup> (fig. 5), on voit assez bien les détails de la manche et de l'épaule droites de la blouse d'Arlequin, ce qui permet de comprendre la fonction de la passementerie, associée à des pièces de grandeur et de forme différentes pour assurer l'aisance et le confort nécessaires aux mouvements du corps, malgré un habit très ajusté.

420

Ferretti appréciait trop le beau tissu des couvertures arlequines, et le contraste des pièces qui le composaient, pour changer de motif. Mais, bien qu'important, ce détail ne suffit pas pour contester le fait qu'un Arlequin professionnel a été à l'origine de la composition de l'*Apothéose*, un Arlequin digne d'être célébré avec une telle pompe allégorique.

25 L'habit d'*Arlequin moderne* figure dans la suite de dix-sept planches des *Costumes du théâtre italien*, gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus (1692-1765), puis terminées au burin par François Joullain (1697-1778). La suite fut dessinée par Charles Coypel (1694-1752) afin d'illustrer l'*Histoire du théâtre italien* de Luigi Riccoboni, tant dans l'édition de Pierre Delormel (Paris, 1728, en un volume), que dans celle d'André Cailleau, (Paris, 1731, en deux volumes) : le montage des planches diffère d'un exemplaire à l'autre. Pour les détails de l'habit, voir l'« Explication des figures », dans l'édition de 1731, t. II, p. 307-320.

26 Louis Vigée (1715-1767), *Portrait de M. Carlin, Comédien Italien, habillé en Arlequin*, pastel, 54,5 × 47 cm. Salon de l'Académie de Saint-Luc, 1751 ; vendu chez Christie's, Londres, 2 juillet 1996 (Lot 250), comme portrait de Dominique Biancolelli. Actuellement dans une collection privée. Pour l'identification correcte, voir les contributions plus récentes : David Beaurain, « Louis Vigée (1715-1767), maître-peintre de l'Académie de Saint-Luc », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 130<sup>e</sup> année, 2003, p. 109-134, en particulier p. 112 et 128. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, n. 1.758.137, édition en ligne : <http://pastellists.com/Articles/Vigee.pdf>.





5. Louis Vigée (1715-1767), *Portrait de M. Carlin, Comédien Italien, habillé en Arlequin*, 1751, pastel, 54,5x47 cm, collection privée © Christie's Images/Bridgeman Images

## L'OCCASION THÉÂTRALE QUI A INSPIRÉ LE TABLEAU

Au printemps 1746, la correspondance entre Orazio Sansedoni, à Florence, et sa famille – ses neveux Giovanni et surtout Francesco, qui à Sienne surveille les travaux – était suivie. Les lettres du bailli montrent son esprit brillant et ironique, et l'amitié sincère qui l'unissait au peintre Ferretti, comme lui de caractère enjoué, aimant la bonne compagnie et les joies de la conversation. Le *buon umore* de Ferretti agissait sur l'état d'esprit de toute l'équipe des peintres et donnait de l'entrain aux travaux de décoration. Mais, en avril 1746, Ferretti était encore à Florence : pour retourner à Sienne achever son ouvrage, il attendait le beau temps, et mettait à profit cette attente pour fréquenter la comédie où – d'après les renseignements donnés par le bailli – se produisait alors « *un bravissimo Arlecchino*<sup>27</sup> ».

422

Finalement, tout en regrettant de devoir abandonner ce célèbre Arlequin, le peintre regagna Sienne et rejoignit son ami Anderlini qui l'attendait avec impatience pour terminer la décoration de la *galleria del camino verso Banchi*. Francesco Sansedoni informa immédiatement son oncle de l'arrivée du peintre :

Très cher oncle,

Hier, à minuit, sans qu'il eût besoin de clés, Monsieur Ferretti arriva, sans problèmes ni incidents : il fut reçu ici, à la maison, avec joie, sous les applaudissements de tous, ayant cependant quelques pensées mélancoliques pour le fameux Arlequin qu'il a été contraint de laisser là-bas. Monsieur Anderlini, lui plus qu'un autre, a eu le plaisir d'une telle arrivée, puisqu'en plus de profiter maintenant de sa bonne et joyeuse compagnie, il commençait aussi à en avoir besoin pour terminer la galerie commencée, dont la peinture était très avancée<sup>28</sup>.

Le jour d'après, sans savoir encore que Ferretti était déjà à Sienne, le bailli Orazio, écrivant à son neveu, prévoyait que le succès remporté par Arlequin et toute sa compagnie donnerait de « nouvelles idées » pour la galerie : « Les approbations

27 AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Francesco Sansedoni, Florence, 19 avril 1746. Le travail de Ferretti ne se termina qu'en juillet.

28 « *Illustrissimo signore zio, ieri sera sulle ventiquattrore, senza bisogno di chiavi, e senza accidenti né casi strani, giunse felicemente il signore Ferretti, ricevuto qui in casa con gli applausi universali, avendo però egli qualche malinconia per il famoso Arlecchino che è stato costretto d'abbandonare costà. Il signor Anderlini, lui più d'ogn'altro ha avuto piacere di tale arrivo, poichè oltre a godere adesso della sua buona ed allegra compagnia, cominciava anche ad averne bisogno per terminare la galleria incominciata, la pittura della quale è molto avanzata.* » (AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre de Francesco Sansedoni à Orazio Sansedoni, Sienne, 22 avril 1746. Je traduis.)



que reçoit Arlequin et toute sa compagnie donneront de nouvelles idées pour la galerie<sup>29</sup>. » Le succès de cette saison florentine de l'Arlequin se poursuivit tout au long du printemps et le bailli, après avoir assisté avec des amis à une de ses représentations, déclara à son neveu qu'ils étaient restés « très satisfaits de l'Arlequin qui, avec grâce, se métamorphosa en plusieurs façons<sup>30</sup> ».

Mais qui était ce « *famoso Arlecchino* » qui jouait alors à Florence ? Juste après Pâques, avait débuté au Teatro del Cocomero une célèbre compagnie vénitienne, les Comici di San Luca, qui jouaient à Venise dans le théâtre du même nom<sup>31</sup>. Cette troupe permanente, patronnée par la famille patricienne Vendramin, propriétaire du théâtre, était autorisée, en dehors des saisons d'automne et de carnaval, à partir en tournée hors de Venise<sup>32</sup>. Leur cycle de représentations florentines continua apparemment jusqu'au début de l'été (3 juillet). Les comédiens, formés par une longue pratique de leurs *parti fisse*, étaient très entraînés au jeu à l'impromptu. Autour de 1735, Goldoni, alors engagé par le théâtre rival San Samuele, avait admiré cet ensemble qui comptait un certain nombre d'acteurs de premier ordre. Dans ses *Memorie italiane*, il voulut attester la qualité de leur jeu :

La troupe du théâtre San Luca de la noble famille Vendramin passait pour être la meilleure. De fait, les quatre masques y étaient excellents. Le fameux Pantalon Garelli, le bon Fichetto Campioni, le gracieux Traccagnino Cattoli, la savante première actrice Eularia, épouse de Pompilio Mitti, l'aimable premier amoureux Bernardo Vulcani et l'extraordinaire Argante, en compagnie de quelques autres acteurs de valeur moyenne,

29 « *Le approvazioni che si attira Arlecchino e tutta la sua compagnia forniranno nuove idee per la galleria.* » (AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Francesco Sansedoni, Florence, 23 avril 1746. Je traduis.)

30 « [...] molto soddisfatti di Arlecchino che graziosamente si metamorfosò in più maniere » (AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 11 juin 1746; je traduis.)

31 D'après les pétitions pour jouer et les permis accordés qui sont conservés (Archives d'État de Florence, Reggenza 631, c. 58 et c. 59), cités par Robert Lamar Weaver et Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinator Inc., 1978, p.311 et 313. Le deuxième permis, en date du 9 mars 1745 *ab. Incarnazione* (1746), est accordé au « *comico Giuseppe Campioni con la sua compagnia* », c'est-à-dire encore aux comédiens du théâtre San Luca. Voir Caterina Pagnini, *Il Teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le lettere, 2017.

32 Le théâtre était également appelé théâtre San Salvador ; Antonio Vendramin en assura la gestion de 1733 à 1756. À propos de la troupe du San Luca et de l'organisation qui la caractérisait, voir Gerardo Guccini, « Dall'Innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo », *Teatro e Storia*, vol. 3, octobre 1987, p. 251-293.

y jouaient les *comédies de l'art* avec toute la perfection dont ce genre de spectacle est capable<sup>33</sup>.

En 1746, la troupe n'était plus la même car certains comédiens étaient partis. Le célèbre Garelli, en 1736, avait laissé son rôle de Pantalon à Francesco Rubini ; la prima donna Vittoria Miti était morte en 1740 et son mari, Pompilio Miti, premier amoureux, était entré en religion. Antonio Vitalba l'avait remplacé dans son emploi et, dès 1742, dans ses fonctions de direction qui échouaient d'habitude au premier amoureux. Vitalba avait joué auparavant dans la compagnie Imer, et Goldoni, qui au San Samuele avait travaillé pour Imer et connaissait bien les qualités de Vitalba, le considérait comme « le plus brillant, le plus vif que l'on ait jamais vu sur les scènes<sup>34</sup> ».

424 Les deux *zanni*, Giuseppe Campioni (premier *zanni*) et Francesco Cattoli (second *zanni*) étaient toujours dans la troupe<sup>35</sup>. Fils d'un comédien célèbre, Giacinto Cattoli, et « digne imitateur de son père » (« *degno imitatore del padre suo*<sup>36</sup> »), Francesco avait hérité de son père le masque de Traccagnino, l'un des avatars d'Arlequin. Nous ne possédons pas de témoignages iconographiques sur lui, mais une gravure de

33 « *La compagnia del teatro di San Luca della nobile famiglia de' Vendramini passava per la migliore. Infatti le quattro maschere erano eccellenti. Il famoso [Giovann Battista] Garelli Pantalone, il bravo [Giuseppe] Campioni Fichetto, il graziosissimo [Francesco] Cattoli Traccagnino, l'erudita Eularia [Vittoria Miti], moglie di Pompilio Miti [sic] primadonna, il gentile amoroso Bernardo Vulcani e lo strepitoso Argante [Antonio Franceschini], uniti ad altri personaggi di mediocre valore, rappresentavano le Commedie dell'Arte con tutta quella perfezione di cui erano capaci le commedie di cotal genere.* » (Carlo Goldoni, *Il teatro comico. Memorie italiane*, éd. Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1983, p. 190; *Les Mémoires italiens*, trad. et éd. Ginette Herry, Paris, Circé, 1999, p. 221-222.) La plupart des comédiens du San Luca étaient engagés depuis longtemps : le Pantalon Garelli depuis 1708, le premier *zanni* Giuseppe Campioni depuis 1716, le second *zanni* Cattoli depuis environ 1723, l'amoureux Franceschini depuis environ 1724, les deux Miti depuis 1724, l'amoureux Vulcani depuis 1736 (Gerardo Guccini, « Dall'Innamorato all'autore », art. cit., p. 284-285).

34 « [...] *il più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le scene* » (Carlo Goldoni, *Il teatro comico. Memorie italiane*, éd. cit., p. 186; *Les Mémoires italiens*, éd. cit., p. 215).

35 Francesco Rubini (Pantalon) et Francesco Cattoli (Traccagnino) restèrent au San Luca même après l'arrivée de Goldoni.

36 Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782, p. 163-164; voir éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2010, p. 166. Originaire de Bologne, Cattoli père avait été au service du duc de Mantoue, Ferdinand Charles de Gonzague-Nevers; après le passage du duché à l'Autriche (1708), Giacinto était passé au service du duc Antoine Farnèse (Parme) et s'était ensuite installé à Venise, où il avait poursuivi sa carrière, très apprécié par son public.

P. Bianchi (fig. 6), généralement datée de 1716<sup>37</sup>, montre Giacinto Cattoli dans ses habit et masque de Traccagnino qui sont ceux d'Arlequin. Francesco portait sans doute à Florence le même costume qui, à part la passementerie, est celui de l'Arlequin de notre *Apothéose*.

La composition de Ferretti, ainsi inspirée par le Traccagnino Cattoli mais dotée d'un caractère allégorique et présentant le style aéré d'une fresque, pouvait être destinée au palais Sansedoni. Les affinités thématiques et iconographiques avec les fresques exécutées par Ferretti entre avril et juin 1746 sont considérables. On pense surtout aux compositions de la *galleria del camino* où on voit le soleil et les saisons de l'année animées par le Temps, ou à celles de la *camera della Fama*, où la Renommée guide les arts libéraux vers l'Éternité. Toutefois, un Arlequin mené par deux muses au temple du Parnasse sous la protection du Temps et de la Renommée était sans doute un sujet inhabituel. Encore une fois, l'*Apothéose d'Arlequin* était probablement destinée à une chambre, d'où elle pouvait être à l'occasion déplacée. On peut supposer qu'une composition de ce genre était considérée comme un sujet impropre pour la *galleria*, dont la décoration était à la gloire des Sansedoni, et qu'elle n'était pas souhaitable ailleurs en raison de la sensibilité pieuse d'Ottavio Sansedoni, frère d'Orazio et chef de la famille. Par contre, elle aurait pu être destinée au quartier occupé par le bailli Orazio, aux goûts duquel elle s'adaptait parfaitement<sup>38</sup>. Nous ne pouvons pas, en l'état actuel de nos connaissances, émettre à ce sujet d'hypothèse plus précise. D'autre part, on ne peut garantir que l'*Apothéose* n'a été jamais exposée dans une pièce du palais.

Mais il nous paraît assez certain que la première série des *Arlequinades* ne correspond pas aux inspirations que Ferretti tira des représentations florentines de 1746, comme on a été tenté de le supposer quand la toile de l'*Apothéose* n'était pas connue. Comme on l'a déjà indiqué, il est en revanche assez probable qu'une première série d'*Arlequinades* a été peinte en 1742-1743, après l'arrivée de Goldoni à Florence, quand Ferretti intervenait dans la Casa della Commenda del Santo Sepolcro.

37 P. Bianchi *sculp[sit]*, *Giacinto Cattoli detto Traccagnino [sic], comico di S.A.S. il sig. principe Antonio Farnese di Parma [...]*, 54,3 x 36,4 cm, Bologna, Successori del Benacci, 1716, avec un sonnet en caractères typographiques dédié au comte Antonio Estense Mosti. L'écusson aux armes des Farnese figure en haut à droite. Milan, Civica Raccolta delle Stampe « Achille Bertarelli », A.T. 4/21. Le nom du dessinateur est illisible. La planche fut probablement gravée par Paolo Bianchi, un artisan modeste qui était aussi éditeur, actif à Milan entre la fin du xvii<sup>e</sup> et le début du xviii<sup>e</sup> siècle.

38 Le quartier réservé au bailli, situé au premier étage du palais du côté de la Piazza del Campo, et dont la décoration avait été confiée à Ferretti et à Anderlini, comprenait des pièces de représentation, mais également des pièces secondaires telles que le *gabinetto della tuelette* ou le couloir entre celui-ci et la *camera della torre di Roccabruna*.



GIACINTO CATTOLI DETTO TRACAGNINO  
COMICO DI S. A. S. IL SIG. PRINCIPE ANTONIO FARNESE DI PARMA

Dedica umilissimamente il proprio Ritratto in segno di riverentissimo Ossequio, ed obbligo

AL MERITO GRANDE DEL NOBIL' UOMO

IL SIG. CONTE ANTONIO ESTENSE MOSTI.



On vi ramenti ANTONIO Avi possenti  
Ne quel Tralcio Regale, onde scendete;  
Ma la natia Virtù, per cui splendete  
Onor di Voi medefmo, e delle Genti;

Questa, che al vostro piè fia s'appresenti  
Giocosa Immago è vil, come scorgete,  
L'Immago è di Colui, che render liete  
Le Scene vi solea co' rozzi accenti.

Pregio farà, che fovra ogn' altro ascenda,  
Se l'onor d'un fol guardo or le donate,  
Benche per sua viltà già non l'attenda.

Ma fol perocchè ognun, queste malnate  
Mie sembiance mirando, indi comprenda,  
Quanto coi Vili ancor Gentil Voi siate.

In BOLOGNA, per li Successori del Benacci.

MDCXXVI.

Con licenza de' Superiori.

6. P[aolo] Bianchi, scul[psit], Giacinto Cattoli detto Tracagnino [sic], comico di S.A.S. il sig. principe Antonio Farnese di Parma [...], 1716, gravure, 24,6 x 17,8 cm, Milan, Civica Raccolta delle Stampe

«Achille Bertarelli». Avec l'aimable autorisation de la collection



Une destination initiale des *Arlequinades* pour le palais de Sienne serait également à exclure, en tenant compte du fait que le bailli Orazio dut au départ vaincre quelques résistances pour imposer à son frère Ottavio son équipe florentine, dont les goûts paraissaient assez mondains. L'inventaire des biens du palais de Sienne, rédigé en 1773, à la mort d'Ottavio Sansedoni<sup>39</sup> – qui survint après celles de son fils Giovanni et de son frère Orazio –, mentionne une série de quinze peintures avec histoires d'Arlequin dans une salle du dernier étage réservée aux serviteurs (« *stanza dei servitori del palazzo* »). Si, comme le suppose Sottili, il s'agit des *Arlequinades* peintes pour Orazio, il est évident que la place qui leur a été assignée, après leur arrivée de la Casa della Commenda, n'était pas de premier ordre.

Ces peintures, qui ne plaisaient pas à Ottavio et n'étaient pas jugées convenables pour le palais, étaient au contraire très appréciées par son fils, Giovanni Sansedoni, le neveu bien-aimé du bailli, lequel souhaita en avoir des copies pour décorer la villa de campagne de Basciano, dans laquelle il s'installa avec sa jeune épouse<sup>40</sup>. Durant l'été 1746, Ferretti réalisa donc une seconde série des *pitture degl'Arlecchini*, probablement celle qui se trouve actuellement aux États-Unis. C'était un cadeau de l'oncle à son neveu, dont l'envoi fut annoncé par une lettre du 25 octobre<sup>41</sup>. Le 27 octobre les œuvres étaient en cours d'acheminement : six peintures et douze cadres furent livrés le 30 octobre<sup>42</sup>. Étant donné le nombre des cadres, on peut supposer que six autres peintures étaient prévues ou déjà réalisées.

39 AMPS, Sansedoni, liasse 6, c. 18v., « Inventario dei beni del palazzo Sansedoni a Siena », cité dans Fabio Sottili, « Le "Arlecchinate" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni », art. cit., p. 37 et n. 29, p. 50.

40 Sottili a démontré que les Sansedoni, jusqu'à la fin des années 1770, possédaient deux séries autographes d'*Arlequinades* : une dans le palais de Sienne (léguee par Orazio Sansedoni) et une autre dans la villa de Basciano ; des copies par Francesco Gambacciani (1701-après 1782) se trouvaient dans la résidence des Gori Pannilini à Sinalunga. Sottili a justement remarqué que la collection de Giovanni à Basciano « [...] révèle la prédilection du commanditaire pour les tableaux aux histoires ludiques et agréables liées non seulement au masque d'Arlequin, mais aussi aux *burle* du célèbre curé Arlotto » (« [...] *rivela la predilezione del committente per pitture con storie scherzose e amene non soltanto legate alla maschera di Arlecchino, ma anche alle burle del celebre pievano Arlotto* » (*ibid.*, p. 40 et 42).

41 « On enverra aussi les Arlequins faits et les cadres, et peut-être une fameuse petite table, avec le plateau en grenadille, qui est une œuvre de Niccolino promise à son épouse pour son travail [...] » (« *Si manderanno anco gli Arlecchini fatti, e le cornici, e forse un famoso tavolino, opera di Niccolino, piano di granatiglio, che è il promesso alla sposa per il lavoro [...]* » (AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 25 octobre 1746. Je traduis.)

42 AMPS, Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 27 octobre 1746, et réponse, Basciano, 30 octobre 1746, par laquelle on communique à l'oncle que les peintures, les cadres et le guéridon sont arrivés.

## UN SOUVENIR DE POUSSIN

L'iconographie inusuelle de l'*Apothéose* est sans doute déterminée par la nécessité d'accorder l'image d'un Arlequin avec les thèmes allégoriques nobles qui s'imposaient dans les décorations à fresque du palais Sansedoni, probablement dans le but de satisfaire les goûts d'Ottavio Sansedoni dont l'esprit était moins enjoué que celui du bailli Orazio. Mais la composition de Ferretti ne se limite pas à cet effort louable de polir son Arlequin. Elle contient un message destiné à affirmer la valeur et la licéité du théâtre, et surtout de la *commedia dell'arte* à un tournant important de son histoire.

428 Le personnage du Temps, vu comme un vieil homme vigoureux assis et de profil, et sa position tout à droite par rapport à l'ensemble des figures, sont un écho de Nicolas Poussin et de sa *Danse de la vie humaine*<sup>43</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce tableau célèbre, peint pour Giulio Rospigliosi (1600-1669), originaire de Pistoia, futur pape Clément IX et alors cardinal, était encore conservé à Rome dans le palais Pallavicini Rospigliosi au Quirinal. Au milieu du siècle, le tableau était très connu grâce aux versions gravées qui en avaient été tirées, surtout celle publiée par Jean Duguet en 1667-1669, et celle de Bernard Picard au début du siècle. L'inventaire de la collection Rospigliosi en 1713 mentionne soit l'original soit une copie du tableau, probablement commandée par le même Giulio et destinée à sa famille pour le palais de Pistoia<sup>44</sup>. Ferretti, qui avait travaillé à Pistoia à plusieurs reprises, pouvait donc connaître l'œuvre de Poussin qui évidemment avait frappé son imagination. Le *Ballo della vita humana*, tel était le titre du tableau en italien, unissait à l'invention morale sur la condition humaine, une méditation sur le temps cosmique et les lois de l'harmonie universelle. Par ce chef-d'œuvre, Poussin donnait forme à une idée poétique et philosophique de son commanditaire, ami du Bernin, auteur de drames et de livrets d'opéras représentés sur la scène du théâtre du palais Barberini.

L'inspiration iconographique et poétique que Ferretti sut tirer de Poussin s'accordait avec la personnalité de ce pape poète et intellectuel qui croyait dans la possibilité de réformer le théâtre, contre ses détracteurs, et d'en faire un instrument pour l'édification

43 Huile sur toile, 82,5 × 104 cm, Londres, The Wallace Collection; le tableau est daté entre 1634 et 1640. Voir Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg (dir.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp. : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 51-52 et 278. Pour une approche détaillée du tableau, voir Richard Beresford, *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*, Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 1995. Une reproduction est accessible en ligne sur le site de l'agence photographique de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais ([www.photo.rmnm.fr](http://www.photo.rmnm.fr), cliché 10-510400).

44 *Ibid.*, p. 21.

morale du public. Cent ans après Rospigliosi, la question était encore actuelle. Riccoboni avait publié en 1743 son œuvre ultime, le traité *De la réformation du théâtre*, où, tout en affirmant le caractère du théâtre comme lieu social, il ne reconnaissait à ceux qui s'adonnaient à cet art – auteurs, acteurs, professionnels ou public – aucune capacité à contrôler le désordre moral entraîné par une pratique asservie aux priorités matérielles. Ses propos dépossédèrent définitivement le théâtre de la possibilité de se corriger par soi-même et confiait l'action réformatrice à la tutelle disciplinaire du gouvernement<sup>45</sup>. Mais tout en appliquant des règles strictes pour la sélection des pièces et des comédiens, et au milieu des interdictions, Riccoboni gardait, pour la troupe imaginée dans son traité, débarrassée des vieux masques de la *commedia dell'arte* et réformée selon le modèle de la Comédie-Française, le personnage de l'Arlequin :

La troupe sera composée comme on la voit aujourd'hui au Théâtre Français ; mais, pour jeter plus de comique dans les petites pièces, on ajoutera, aux acteurs ordinaires, l'Arlequin personnage masqué du théâtre italien. On sait, par expérience, avec quelle facilité cet acteur peut entrer dans la bonne comédie, et combien il est propre à la rendre encore plus amusante<sup>46</sup>.

Dans le cercle de Gori, le traité de Riccoboni pouvait être connu et faire l'objet de considérations. En tout cas, dans l'*Apothéose*, Arlequin semble investi d'une valeur toute particulière qui en fait l'emblème, soit de la bonne comédie, soit de la valeur en soi du comique, en tant que soulagement des souffrances inhérentes à la condition humaine et instrument de connaissance de l'homme.

D'ailleurs l'admission au Parnasse n'était pas une idée absolument nouvelle en ce qui concernait les meilleurs acteurs et actrices. Déjà Titon Du Tillet, dans son *Parnasse français* de 1732, recommandait : « Donnons encore une carrière plus étendue à nos idées poétiques, marquons un canton des plus beaux et des plus ornés du Parnasse pour les fameux acteurs et les célèbres actrices de nos théâtres<sup>47</sup>. » Et, vers la fin

45 Luigi Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, [Paris], s.n., 1743. Je partage ici les considérations de Sarah Di Bella dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 435-461.

46 Il s'agit du huitième article des « Règlements pour la réformation du théâtre », dans Luigi Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, *op. cit.*, p. 98-116, ici p. 105-106.

47 Evrard Titon Du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Jean-Baptiste Coignard Fils, 1732, p. 42. L'ouvrage, édité une première fois en 1727, était associé au projet de groupe sculpté (1718) dédié aux poètes et musiciens du règne de Louis XIV, dont la réalisation fut confiée par Titon Du Tillet au sculpteur Louis Garnier. Ce ne fut que dans les éditions de 1732 et 1743 que l'auteur prit en compte la contribution des acteurs au Parnasse.



du siècle, le grand David Garrick fut célébré après sa mort (1778) par une invention iconographique comparable à celle de l'*Apothéose* : on y voit le Roscius anglais en train de faire ses adieux aux muses Thalie (sous les traits de Mrs Abington) et Melpomène (sous ceux de Mrs Yates) pour suivre le Temps qui lui indique la voie de l'immortalité, représentée par le temple de Mémoire au sommet du Parnasse<sup>48</sup>.

Cette évocation récurrente du temple de Mémoire au sujet des acteurs, tant dans les années 1730 qu'à la fin des années 1770, était inspirée par le sentiment qu'une génération théâtrale, celle de Michel Baron (1653-1729) ou celle de David Garrick (1717-1779), avait accompli sa tâche et avec elle sa mission culturelle.

Ferretti, en célébrant son Arlequin en 1746, à l'époque du renouveau théâtral goldonien, était probablement conscient que la mission de l'ancien théâtre italien était achevée, et que la dernière génération de *comici dell'Arte* valait bien des adieux mémorables.

430

## REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont transmis les images numérisées et ont autorisé leur reproductions : le propriétaire de *L'Apothéose d'Arlequin* (fig. 1), la Collezione d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze et le conservateur, Emanuele Barletti (fig. 2 et fig. 3), le Civico Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco (Milan) et Mme Giovanna Mori, conservateur de la Raccolta delle Stampe « Achille Bertarelli » (fig. 6). Ma gratitude va également à ceux qui m'ont assisté dans la consultation des fonds et m'ont donné des suggestions précieuses : Mme Danièle Kriser (Service d'études et de documentation du musée du Louvre), et M. Duccio Benocci (Fondo Sansedoni – Archivio del Monte dei Paschi di Siena).

---

48 *Farewell! A long Farewell*, gravure à la manière noire, 46,6 × 56,9 cm, Robert Laurie, d'après Thomas Parkinson, mars 1779. Une reproduction de l'exemplaire conservé au British Museum (Inv. Ee, 3.225) est visible en ligne : [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1902-1011-3027](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-3027).

## ANNEXES

*Silvia Spanu Fremder*

*ELCI – Équipe Littérature et Culture italiennes (UR 1496), Sorbonne Université*

Les annexes sont tirées de Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010.

### ANNEXE 1

États des acteurs, actrices, personnels de la Comédie-Italienne à partir de la saison 1761-1762 jusqu'en 1780, contenus dans les registres administratifs conservés aux Archives nationales à Paris dans la série Maison du roi O<sup>1</sup> 850 à 854

Pour les états et situations transcrits depuis les registres, l'indication Archives nationales avec la cote correspondante, abrégée en « AN n° de cote et feuillet », figure en tête du document dans un caractère qui diffère de celui utilisé pour le texte. Les états des troupes sont organisés selon un ordre chronologique indépendamment de leur collocation dans les registres manuscrits et n'incluant pas les « États des représentations ».

La présentation des documents, ainsi que l'orthographe et la graphie d'origine, sont ici reproduites telles quelles.

État des acteurs et actrices reçus à part et demi part

Les Sieurs	Parts	Fonds	Mlles		
Dehesse	1	15 000	Favart	1	15 000
Ciavarelli	idem	idem	Camille	1	3 327.12.6
Rochard	idem	idem	Catinon	1	15 000
Carlin	idem	idem	Desglands	1/2	1 500
Balletty	idem	14 255.12.6	Pichinelly	1/2	
Zannuzzy	3/4	843.15	Bognoly	½	
432 Collalto	3/4	843.15			
Lejeune	1	843.15			
Caillot	1	812.10			
Champville	3/4	3 593.10			

Reçus aux appointements

Sr	Dlles
Desbrosses	Lafond
Rubini	Collet

Retirés à pension

Sr	Mlle
Mario	Flaminia
Riccoboni	Dehesse
Thomassin	Coraline
Sticotti	Riccobony
Veronese	Biancolelly

Situation Générale de la Comédie depuis l'ouverture de Pasques 1761 Jusqu'au  
1<sup>er</sup> Février 1762

Il y a eu jusqu'au 1 <sup>er</sup> Février 61 Représentations	
La recette totale	289 723. 18. 2
La Dépense totale	300 462. 7. 6
La Dépense excède la recette de	10 738. 9. 4
Dû aux Pauvres	52 552. 18. 1
Payé aux Pauvres	21. 000
Reste dû aux Pauvres	31 552. 18. 1
Total du Partage	37 500
Partage par parts	2 500

Montant des anciennes dettes  
Acomptes payées sur les anciennes  
De l'autre part dû  
Dettes...

64 298. 13. 5

433

Les Ballets trop nombreux étant une occasion de dépense pour la comédie, et les sujets employant toutes les protections imaginables pour y rentrer, il conviendrait que Mrs les Prs Gent. De la Chambre fixassent les Ballets à huit figurants, et huit figurantes payées, et trois surnuméraires de chacun, lesquels ne danseraient que pour remplacer les malades, les Ballets seront assez nombreux en y comprenant les premiers Danseurs, et premières Danseuses, et leur faire exécuter les Règlements.

Il y a un abus extrême par rapport aux entrées, il faudrait que Mrs les Prs Gent de la Chambre se fissent rapporter l'état des entrées pour voir si les raisons qui ont déterminé à accorder une entrée à quelqu'un sont suffisantes, il conviendrait qu'en général elles fussent fixées à l'amphithéâtre et que le tableau arrêté fut signé des Mrs les 1ers gent de la chambre.

Il s'élève tous les jours des contestations au sujet des Places du parterre, il contient 700 personnes, on a vu les Gardes françaises se plaindre des jours où il n'y en avait que 450, et être très content d'autres où il y en avait 500, l'on pourrait fixer le Parterre à toujours 550 au moins, on n'éprouve point cette difficulté à l'opéra, on reçoit dans le parterre plus de monde qu'il n'en peut contenir, et les gardes ni la police ne s'en plaignent pas ; en général on pourrait représenter que les sentinelles qui sont dans l'intérieur du spectacle ne veulent point donner aucun secours pour faire arranger les spectateurs de sorte que la comédie fait une perte réelle par le grand nombre de personnes qui s'en vont ne pouvant parvenir à se faire place malgré qu'il y en ait ; les sentinelles favorisent ceux qu'ils veulent, et les comédiens font souvent des représentations inutiles, ce serait à Mrs les 1ers Gent. De la Chambre à convenir de ce qu'ils désirent avec M. le Marechal de Biron ; il conviendrait

même que les Sentinelles sur la demande du suisse, lui prêtassent secours dans le cas où il ne pourrait se faire obéir, comme le suisse ne peut être à la porte de derrière et à celle devant à la sortie du spectacle.

Et que les domestiques s’y introduisent journellement et font embarras dans les corridors, il faudrait qu’un des Garçons de Théâtre à la porte du corridor après le spectacle pour ne laisser entrer aucun domestique.

Le bien de la Comédie exigeant que les affaires soient sérieusement examinées et discutées avant les assemblées générales du Lundi, il serait important qu’il plut à Mrs Les Prs Gent de la Ch de former un comité particulier composé de deux anciens acteurs et deux nouveaux, du 1<sup>er</sup> semainier, et du Caissier et l’agent de la Comédie, lesquels s’assembleraient tous les jeudis matin pour examiner toutes les affaires qui devraient se traiter à l’assemblée du Lundi suivant, de même que les Mémoires des fournisseurs et ouvriers, projeter les dépenses et paiements, examiner les pièces soit françaises soit italiennes, qu’il conviendrait de remettre au Répertoire du Lundi pour le plus grand avantage de la troupe. Il conviendrait que toutes les personnes chargées de quelques districts que ce soit fussent obligées de se rendre au dit comité toutes les fois qu’elles y seraient demandées par Billets pour y rendre compte de leur gestion ; et qu’en fin ledit comité fut tenu de remettre à l’intendant des menus un extrait signé de toutes les matières qui auraient été arrêtées, pour être présentées à l’assemblée du lundi suivant ; au surplus ordonner l’exécution des règlements, ce qu’on ne peut se lasser de répéter.

434

État des acteurs et actrices à part, demi-part et des fonds faits par chacun d’eux au premier Avril 1762

Les Sieurs	quotité des parts	Fonds faits
Dehesse	Part	15 000
Ciavarelli	idem	idem
Rochard	idem	idem
Carlin	idem	idem
Balletti	idem	idem
Champville	idem	idem
Zanuzzy	3/4 de part	2906. 5
Collatto	3/4 de part	2906. 5
Le Jeune	Part	3593. 15
Caillot	idem	3562. 10
La Ruette	3/4 de Part	
Clairval	idem	

12 Hommes 11 Parts 102 968. 15

Les Demoiselles Quotité des Parts Fonds faits

Favart	1 Part	15000
Camille	idem	6077.12
Catinon	idem	15000
DesGlands	3/4	7500
Piccinelli	1 part	2500
Bognioly	1/2	1375
Villette	3/4	613
Deschamps	3/4	
Savy	1/2	

9 Actrices

12 Acteurs

21 Personnes 18 Parts 1/4 151034.76

Acteurs et Actrices Reçus à appointements

Les Sieurs	appointement	Demoiselles	
Des Broses	2400	La Fond	2200
Savy	2000	Carlin	2200
Collet	1800		
5 Personnes	10600		

Corps du Ballet

Les Sieurs	appointement	Demoiselles	
Billiony	2000	Le Jeune	800
Berquelor	1500	Lescaux	700
Faissolle	400	Dumalgé	700
Bertinazzy	400	Caron	400
Bataille	400	Finard	400
Le Clerc	400	Landumier	400
La Rue	600	DuBuisson	400
Guignez	700	Marlettes	400
Granier	700	Berval	400
Caster	400		

Duval	700
Dumesnil	200
20 Personnes	13100

Orchestre

22 Personnes, appointement total : 13 800

Machinistes et Ouvriers

14 Personnes, appointement total 4962

Personnes attachées à la Comédie, non acteurs

436

Les Sieurs	appointements
Linguet, caissier	1200
Caillou, Conseil	1200
Favart, auteur	1000
Duny Compositeur	1000
Anseaume, Souffleur	1200
Langlois secrétaire	800
Petronne Contrôleur	600
Lafitte garde magasin	300
Regnaudin tailleur	1200
Nobelle Perruquier	1300
10 Personnes	9800

Acteurs retirés à pension

Les sieurs	pension	Demoiselles	pension
Mario	1000	Flaminia	1000
Riccobony	1000	Dehesse	1000
Thomassin	1000	Coraline	1000
Sticotty	750	Riccobony	1000
Biancolelly	1000		
9 Personnes	8750		



(Avril 1762)

Distribution des rôles

Mrs

Carlin Les Arlequins

Ciavarelli Les Scapins

Collalto Les Pantalons

Zannuzzi Les 1ers Amoureux

Balletti Les 2ds Amoureux

Savi Les Docteurs

Mlles

Pichinelly Amoureuses & Cantatrices

Savi Amoureuses & 2des Soubrettes

Camille 1ere Soubrette, en cas de nécessité des 2des amoureuses, & Danseuse

Mr Dehesse Les Pères Comiques, les P.rs Valets & les Paysans, il sera doublé dans les Pères par Mrs Caillot & la Ruette, dans les Valets, les Paysans par Mrs Champville et Desbrosses

Mr Rochard les Pères nobles, les 1rs amoureux d'un âge marqué, des rôles à manteaux dans la Comédie et le chant, ainsi que certains Paysans\*, il sera doublé par les Srs La Ruette, Le Jeune & Clerval, dans les différents rôles qu'il aura eu en partage.

Mr Champville Les 2ds Valets, les Paysans, & les rôles de caractères dont il est en possession, il sera doublé par Mr Debrosses dans les Valets, et certains Paysans.

Mr Le Jeune, Les 1ers jeunes amoureux comiques et chantants, ou il sera doublé par Mr Clerval, de même qu'il le doublera dans les Rôles d'Opéra-Comique, et joueront alternativement cet emploi.

Mr Caillot Les Pères Financiers, Paysans, Soldats et autres Rôles de ce caractère ; Il sera doublé dans les Pères et Financiers par Mrs La Ruette et Desbrosses, dans les Soldats et autres Rôles de Paysans par Mrs Rochard & Champville.

Mr La Ruette les pères et financiers dont il est en possession et autres rôles de caractère, ou il sera doublé par Mrs Rochard & Caillot

Mr Clerval Les seconds amoureux dans les pièces comiques et le surplus suivant l'arrangement porté en l'article de Mr Le Jeune.

Mr Desbrosses Les niais, raisonneurs, Notaires, petits valets, généralement tous les rôles d'utilité qui pourront convenir à son âge.

M de Favart les rôles un peu marqués et de caractère dans le chant, et les rôles de 2des Mères dans la Comédie, elle sera doublée dans le chant par Mlles Desglands & Deschamps, ainsi que dans les secondes Mères.

Mlle Catinon Les 1eres amoureuses dans le comique, les jeunes rôles de travestissement d'homme, en outre la Danse. Elle sera doublée dans les amoureuses marquées et raisonnables par Mde Favart & Mlle Colet, dans les très jeunes amoureuses par mlle La Fond ainsi que dans les jeunes rôles de travestissement

Mle Desglands les rôles de caractère dans la Comédie et le Chant ; elle sera doublée par Mde Bognoli dans les 2es Mères veuves & pour la comédie et dans le chant par Mlle Deschamps.

Mde Bognoli les 2es rôles de Mères, veuves et ridicules, elle sera doublée par Mlles Desglands & Deschamps.

**438** Mlle Villette Les rôles d'amoureuses dans le chant, elle sera doublée dans certains par Mlle Colet, et doublera Mde Favart dans certains rôles en outre doublera les soubrettes comiques

Mlles Deschamps Les rôles de caractère dans le chant tels que les paysannes Duègnes & dont elle est en possession, elle y sera doublée par Mde Favart et mlle Desglands. Elle jouera les soubrettes dans la comédie, alternativement avec Mde Carlin.

Mlle La Fond Les très jeunes amoureuses dans les comédies, les opéras comiques vaudeville, les jeunes filles et paysannes et les jeunes rôles de travestissement & dansera.

Mde Carlin Les Soubrettes dans les comédies, paysannes et rôles de nécessité, & dansera

Mlle Colet les Amoureuses dans la Comédie et dans le chant suivant qu'il est porté aux articles ci-dessus.

\*& se conformera au surplus à tous les ordres qui lui seront plus particulièrement donnés pour le bien du Service.

(AN O' 850. 3-4)

Récapitulation Générale de la Dépense annuelle (au 1<sup>er</sup> Avril de l'année 1762)

Acteurs à Appointements	10 600
Ballets	12 250
Orchestre	13 800
Machinistes et Ouvriers	4 962
Receveurs, Receveuses & Ouvreuses	3 850
Gagistes, non acteurs	9 800
Acteurs retirés	8 750
Loyers	6 744
Garde Militaire à 33 Livres par jour évalué à	10 000
Messes	560
Fête Dieu	147
Étrennes	500
Luminaires	12 000
Affiches et Afficheurs	2 949. 15
Bois	2 000
Vin	800
Intérêts des fonds à 10 p%	30 000
Intérêts des fonds dus, environs	4 000
Rente viagère au S. Corby	8 000
Idem à Mr Monet	2 000
L'Opéra	20 000
Loyer de la foire St Germain	2 000
Total des frais annuels	165 712. 15

(AN O<sup>r</sup> 850. 44)

Situation générale de la Comédie Italienne en avril 1763. État des acteurs et actrices à part, demi-part, et des fonds faits par chacun

Les Sieurs	Parts	Fonds faits
Dehesse	part	15 000
Ciavarelli	idem	15 000
Rochard	idem	15 000
Carlin	idem	15 000
Champville	idem	15 000
Le Jeune	idem	6 981. 5
Caillot	idem	5 750
440 Zanuzzy	3/4	4 547. 17. 6
Collalto	idem	4 547. 17. 6
La Ruelle	idem	1 641. 12. 6
Clairval	idem	1 641. 12. 6
Balletty	1/2	7 500
Lobreau	idem	
Mlles		
Favart	Part	15 000
Catinon	idem	15 000
Camille	idem	15 000
Piccinelly	idem	4 687. 10
Villette	idem	2 316. 12. 6
Desglands	3/4	11 250
Deschamps	idem	1 641. 12. 6
Bognioly	1/2	7 500
Savy	1/2	1 093. 15
Total 22 Personnes	18	181 099. 15

Acteurs et actrices à appointements

Les Sieurs	appointement	M.lle	
Des Brosses	3 000	Lafond	1 600
Savy	2 000	Carlin	2 200
Collet	2 000		
Placide	550		

6 Personnes	11 350		
Ballets Danseurs et Danseuses			
Les Sieurs	Appoint.	Mmes	
Felichiny maitre des Ballets	2 200	Dumalgé	7000
Berquelor	1 500	Caron	400
Guiguet	700	Mertez	400
Grenier	700	Dubuisson	400
Duval	700	Dauvilliert	400
Le Clerc	600	Lacroi..	400
Bataille	400	Feliciny	400
Bertinazzy	400	Boissemont	400
Augé	400		
Fayau	400		
Clos	300		
Dumesnil	300		
Lamoire	300		

Surnuméraire  
Mlle Durtés

22 Personnes Appointements 12 400

Acteurs retirés

Mrs	Pension	Mdes	
Riccobony	1000	Flaminia	1000
Thomasin	1000	Dehesse	1000
Sticotti	750	Coraline	1000
Riccobony	1000		
Biancolelly	1000		
8 Personnes	7750		

### *État des acteurs Gagistes*

Au Sr Desbrosses la somme de 3 000 livres d'appointement avec les jetons de présence aux assemblées du répertoire seulement, et lui avons accordé en considération de ses anciens services la Pension de demi-part, aux [...] nouveaux services, à conditions qu'il s'occupe à faire une Partie des musiques nécessaires pour les Ballets 3 000

Au Sr Savy la somme de 2 000 seulement pour jouer les Rôles de Docteur et d'Arlequin en cas de besoin 2 000

À la Dlle Carlin en considération des anciens services de son Mary, pouvoir se former dans les Rôles de Soubrette, en double, la somme de 2 200 et les jetons d'assemblée seulement, à charge pour elle de remplir la place d'une des deux premières figurantes 2 200

À la Dlle Lafond portée à l'état de Première danseuse seulement et pour servir dans les spectacles de la cour quand on en aura besoin, à porter sur l'état des danseurs pour 1 600

Les Comédiens prendront sur l'état des Danseuses la Dlle Placide aux appointements de 550 et l'essayeront dans le courant de la présente année, dans les différents Rôles propres à son âge, soit dans la Comédie française, Italienne et le Chant. Le Sr Desbrosses  
442 lui donnera des leçons de musique 550

Sur les Plaintes qui nous ont été faites du peu d'exactitude de la Dlle Piccinelly les Comédiens auront soin de la Prévenir de remplir plus exactement à l'avenir son devoir, et d'avoir soin de se former dans les Rôles pour lesquels elle a été reçue.

Fait à Versailles le 29 mars 1763

Les Comédiens congédieront le Sr Rubini et lui payeront six cent livres pour son voyage pour retourner en Italie. Ils congédieront aussi le Sr St Aubert

Signé le Duc de Duras

(AN O' 852)

Situation générale de la Comédie-Italienne à l'ouverture de Pasques 1765

Mrs	Part	Mlles	
Dehesse	1	Favart	1
Ciavarely	1	Camille	1
Carlin	1	Catinon	1
Champville	1	Desglands	1
Caillot	1	Veziar	1
LeJeune	1	La Ruette	1
Collalto	1	Berard	1
La Ruette	1	Bognoly	3/4
Clairval	1	Collet	1/2
Balletty	1/2	Beaupré	1/2
Zanuzzy	3/4	Savy	1/2
Lobreau	1/2		
23 Personnes	20 Parts		

*Acteurs et actrices retirés*

Srs	Pension	Dlles	
Riccobony	1000	Flaminia	1000
Sticotty	750	Coraline	1000
Rochard	1000	Riccobony	1000
Dehesse	1000	Biancolelly	1000

8 Personnes 7750

Fonds à rembourser : 15 000#

*Pensionnaires*

Srs	
Audinot 600 par mois	7 200
Trial pour doubler Clairval	4 000
Des Brosses	3 000



Savy	2 000
Rubini	2 000
Regnard	1 800
Beaupré pour danser et se rendre utile	1 200
Dlle Carlin	2 200
Tot	23 400

*Personnes attachées non acteurs*

Srs	
Linguet caissier	2 400
Caillou conseil	1 200
Anseume souffleur	1 200
444 Langlois secrétaire	800
Petronne	600
Pinta	400
Melchiory souffleur	600
Lafitte Garde-magasin	300
Nobelle Perruquier	1 300
Regnardin Tailleur	1 200
Delormet imprimeur	2 950
Tot	12 950

Ballet

Le Srs		Mlles	
Pitrot et sa femme	6000	La Fond 1 <sup>ère</sup> danseuse	1400
Berquelor 1 <sup>er</sup> danseur	1 500	Clairval	1000
Grenier 1 <sup>er</sup> figurant	750	Louison Ray	800
Guignet idem	750	Desforges	600
Le Clerc figurant	600	Mion Ray	800
Clause idem	550	Antonio pour danser et jouer de petites rôles dans	
		l'Italien	600
Augé idem	550	La Croix	500
Salpetier	550	Martez	450
Bertinazzy	550	Lefebvre	450
Guillet	550	Desjardins	450

Bataille	550
Dumesnil	550

*Surnuméraires*

Mlles  
Galodier  
Marquise  
Dupin  
Amelin  
Lucile

*Ouvriers du théâtre*

Françoise	400
St. Germain	400
Perrin menuisier	600
Deville menuisier	600
Sanson	400
Gabon	400
Meunier tapissier	300
François	300
Grenier	300
Coplin frotteur	60
Tot	3 760

(AN 850. 143-151)

État des acteurs et actrices reçus dont les fonds sont faits ou non faits année 1766

Noms	Parts	Sommes faites par chaque comédien Pour compléter leur part ou portion de part
Mrs		
Dehesse	1	15 000
Ciavarely	1	15 000
Carlin	1	15 000
Champville	1	15 000
Caillot	1	15 000
446 Lejeune	1	15 000
Collalto	1	14 401. 14. 6
La Ruelle	1	12 327.9.6
Clairval	1	idem
Balletty	1/2	7 500
Zannuzzy	1	11 250
Veronese	1/2	550
Mlles		
Favart	1	15 000
Camille	1	15 000
Rivierre	1	15 000
Desglands	1	15 000
La Ruelle	1	14 306. 12.6
Berrard	1	12 327.19.6
Bognolly	3/4	10 050
Beaupré	1/2	3 387.10
Savy	3/4	7 048.15
Carlin	1/2	
Tot	19 parts 1/2	255 477.10.6

État des acteurs retirés avec pension

Noms	Montant de la pension de chacun		
Mrs.		Mdes	
Riccobony	1 000	Flaminia	1 000

Sticotty	750	Dehesse	1000
Thomassin	1000	Coraline	1000
Rochard	1000	Riccobony	1000
Biancolelly	1000		
Veziar	1000		
Tot	9750		

*État des acteurs et actrices à pension*

Noms	Émoluments
Mrs	
Audinot	6000
Trial	4000
Desbrosses	3000
Beaupré	1200
Mlle Mandeville	4000
Tot	18260

*État des personnes attachées à ce spectacle et non acteurs*

Noms des personnes	Nature de leurs fonctions	Émolument
Employées à la Comédie Italienne		
Linguet	caissier	2400
Caillou	Conseil	1200
Anseaume	souffleur	1200
Langlois	secrétaire	800
Petronne	1 <sup>er</sup> Contrôleur à l'entrée	600
Pinta	2 <sup>d</sup> idem	400
Lafitte	garde magasin	300
Regnaudin	Tailleur	1200
Noterelle	perruquier	1000
Besson	ancien perruquier	300
Tot:		9400

*État des personnes employées dans les Ballets*

Danseurs		
Mr Pitrot	Maitre de ballets et pour sa femme	6 000
Berquelor	1 <sup>er</sup> Danseur	1 500
Salpetier	1 <sup>er</sup> figurant	
	2d Figurant	
	et pour danser les pas des 2 et de 4 à la volonté du Mtre de Ballets	1 200
Leclerc	1 <sup>er</sup> Figurant corps de ballets	600
	7 Figurants à 500	3 500

448

Danseuses		
Mlle Catinon	1 <sup>ères</sup> danseuses pour les 1eres entrées mais sans	
Mlle Carlin	Appointements étant à part	
La Fond	1 <sup>ère</sup> danseuse a la charge d'assurer et de jouer	
	Dans les choses d'utilité et nécessaires	1 500
Me Clairval	Danseuse en 2 <sup>e</sup>	1 000
Mlle Colombe	Élève pour la Comédie tant pour jouer que danser	
	et faire tout ce qui sera nécessaire	1 000

Nota : les Dlls Ray, 1<sup>ère</sup> Fig. et 2<sup>e</sup> Fig pour danser les pas de 2, de 4 à la volonté du Mtre de ballet : 1 200 qui étaient à 1600 pour les 2, réduites à 1 200 si elles veulent rester

6 Figurantes à 450	2 700
--------------------	-------

Nota : 4 Surnuméraires en état de danser et n'en point augmenter le nombre sous quelque prétexte que ce soit.

*État des Musiciens de l'Orchestre*

Lebel	1 <sup>er</sup> Violon	1 200
Le Breton	Violon et répétiteur	800
Baron	1 <sup>er</sup> des seconds violon	800
Moulinghen	violon	600

Paris	idem	600
Glachant	idem	600
Houblant	idem et Copiste	600
Bornes	violon	500
Loullier	idem	500
Dubois	1 <sup>er</sup> hautbois	1000
Capelle	2d idem	500
Dargens et son 2d	Corps de chasse	1 600
Berrard	1 <sup>er</sup> Violon	1 000
Beaudeau	2 <sup>e</sup> idem	600
Castelain	3 <sup>e</sup> idem	400
Blaise	1 <sup>er</sup> Basson	800
Richard	2 <sup>e</sup> idem	800
Dargens	1ere contrebasse	924
Spourny	2de idem	450
Moreau	1ere Quinte	600
Malbrang	2de idem	400
21 pers.	Tot	15 274

*État des receveurs et receveuses*

Mr Roussette	délivre les billets du parterre et 3eme Loges	500
Mlle Dumas	Ceux des 1ere et 2des	500
Mde Lecocq	reçoit les Billets 1ere	300
Mde Colombat	reçoit les Billets 2de	300
Mlle Victoire	reçoit les billets de parterre	300
Mde Figuier	reçoit les billets de 3eme	250
Tot		2 150

*État des ouvreuses de loges*

Mlle L'Échevin	recette des billets 1ere et 2de auprès des contrôleurs	200
Mde Chatelet	l'amphithéâtre	200
Mde Jullien	ouvre les 1eres	200
Mde Dezais	idem aux 2des	200
Mde Leclerc	idem	300

Mde L'Échevin	idem aux 3emes	200
Mde Richard	idem	200
Mde Deslandres	l'orchestre et le dessous du théâtre	200
Tot		1 700
Machiniste		
Mr Rezé		1 000

*État des Garçons du théâtre*

Pierre	Concierge	600
Antonio		500
450 St Germain	garçons servants pour le théâtre	400
Vaillant		500
Tot		2 000

*État des ouvriers du théâtre*

François, à la porte de la rue française et au théâtre pour la lumière	400
Perrin, menuisier	660
Deville idem	600
Samson, pour les décorations	400
Claude, idem pour la lumière	400
Meunier, tapissier	300
Grenier, pour les décorations	300
François, idem	300
Clopin, frotteur	60
Tot	3 360



(AN 850. 177-179)

État Général contenant le détail des Noms, emplois et appointements des différentes Personnes attachées au Spectacle de la Comédie-Italienne Ouverture de Pasques 1767

*Acteurs à Appointements*

Mrs		Mmes	
Audinot	7 200	Baccelly [et] Sannerini	7 500
Trial	4 000	Billiony	2 400
Desbrosses	3 000	Bauceron Danguy	1 500
Camerany	3 000		
Sachy	4 000		

*Employés non acteurs*

Anseaume souffleur français	1 200
Langlois secrétaire	1 000
Petronne 1 <sup>er</sup> Contrôleur	600
Pinta 2 Contrôleur	400
Regnaudin Tailleur	1 200
Rinaldy Souffleur Italien	600
Claude Magasinière	300
Notrelle Perruquier	1 000
Besson ancien Perruquier	300

*Employés à Pension qui ne servent plus*

Sody ancien compositeur de musique	300
Castelain 3 <sup>e</sup> basse	250

*Danse*

Mrs		Mlles	
Berquelor	1 500	Clerval	1 000
Dumesnil	800	Frederick ainée	1 200
Leclerc	600	Frederick cadette	600
Clausse	600	Delorme	600

Dusel	600	Durand	600
Auger	600	Marlette	450
Rivet	600	Nina	450
Guillet	600	Corticelly	600
Rousseau	600	Marquise	450

*Orchestre*

Lebel 1 <sup>e</sup> violon	1 200
Breton Répétiteur	900
Baron violon	800
Moulinghem idem	600
Paris idem	600
Glachant	600
452 Houbault idem	600
Loullier idem	600
Place dont le sujet est attendu de la province idem	600
Dubois 1 <sup>e</sup> hautbois	1 200
2 <sup>e</sup> hautbois	1 200
Dargent 1 <sup>e</sup> [?]	1 800
Berrard 1 <sup>e</sup> basse	1 000
Haillet 2 <sup>e</sup> basse	600
Bolvin 3 <sup>e</sup> basse	500
Blaise 1 <sup>e</sup> basson	800
Legros 2 <sup>e</sup> basson	600
Moreau 1 <sup>e</sup> quinte	600
Monin 2 <sup>e</sup> quinte	400
Dargent 1 <sup>e</sup> contrebasse	924
Spourny 2 <sup>e</sup> contrebasse	450

*Receveurs*

Rousselle billets 3 <sup>e</sup> et parterre	500
Dumas les 1 <sup>e</sup> et 2 <sup>e</sup>	500
Le Coq contremarque 1 <sup>e</sup>	300
Victoire billets parterre	300
Colombat billets de 1 <sup>ere</sup>	300
Figuier contremarque de 3 <sup>e</sup>	250
Lechevin fille 1 <sup>ere</sup> et 2 <sup>eme</sup> à la porte	200

<i>Ouvreuses</i>	
Jullien les 1 <sup>ères</sup> loges	200
Chatelet amphithéâtre	200
Dezais 2 <sup>e</sup>	200
Justere 2 <sup>e</sup>	200
Lechevin mère 3 <sup>e</sup>	200
Richard 3 <sup>e</sup>	200
Collet orchestre	200
<i>Garçons de théâtre</i>	
Pierre concierge	600
Vaillans	500
St Germain	400
<i>Machiniste</i>	
Rezé	1 000
<i>Ouvriers</i>	
François	400
Perrin	600
Deville	600
Samson	400
Claude	400
Meunier	300
Coplin frotteur	36
Loyers de l'hôtel, corps de gardes	
	7 160
Imprimeur pour affiches	2 950
Tot définitif:	86 070

(AN O<sup>t</sup> 854. 24-28)

État de situation des employés à la Comédie-Italienne le 1<sup>er</sup> Octobre 1768

*Acteurs Reçus*

Dehesse 1  
Ciavarely 1  
Carlin 1  
Balletty 1/2  
Champville 1  
Lejeune 1  
Collalto 1  
Zannuzzy 1  
Caillot 1  
Clerval 1  
  
La Ruette 1  
Veronese 3/4

*Mdes*

Favart 1  
Riviere 1  
Desglands 1  
Bognoly 3/4  
La Ruette 1  
Berrard 1  
Beaupré 3/4  
Carlin 1/2  
Mandeville 1/2  
Part en séquestre 3/4 (1/4 d'ancien et 1 la part  
de Mlle Camille morte le 19 Juillet)

Tot 20 parts

*Acteurs à appointements*

Trial 5 000  
Desbrosses 3 000  
Camerany 3 000  
Marignan 3 000  
Nainville 5 000  
Bacelly mère [et] 7 500  
Sanneriny bacelly  
Billiony 2 400  
Frederick ainée 2 000  
Frederick cadette 1 200

*Pensions d'acteurs retirés*

Mmes

Riccobony 1 000	Flaminia 1 000
Sticotty 750	Dehesse 1 000
Rochard 1 000	Coraline 1 000

Riccobony	1 000
Biancolelly	1 000
Vezián (Piccinelli)	1 000

*Intérêts des fonds d'acteurs retirés*

Rochard	375
Camille	750
Linguet Caissier	2 400

*Pensionnaires*

Corby	8 000
Monnet	2 000
Blaise	600
Sody	300
Castelain	250
Besson	300

*Personnes attachées non acteurs*

8 personnes	7 800
-------------	-------

*Loyers*

L'hôtel	8 000
Cholas magasin	1 280
Corps de garde	480
Engard	800
Gerardin	800

Imprimeur Delormel	2 950
--------------------	-------

*Danseurs & Danseuses*

Mdes

Berquelor	1 500	L'Éscot	1 200
Dumesnil	1 000	Theresa	600
Le Clerc	800	Delorme	600
La Fontaine	600	Durand	600
Ducel	600	Le Fevre	1 200
Guillet	600	Marlette	450
Rousseau	600	Marquise	450
Auger	600		

Rivet	600
Salpetier	600
Clausse	600
Giguel	300
Pichiny	300

*Orchestre*

22 Personnes 15 974

*Receveurs*

7 Personnes 2 450

*Ouvreuses*

7 Personnes 1 500

456

*Garçons de Théâtre*

Pierre Concierge 600

Vaillant domestique 500

St. Germain domestique 400

*Machiniste*

Rezé 1 200

*Ouvriers*

7 Personnes 3 948

Privilège de l'Opéra-Comique qui se paye tous les mois à raison de 3 333. 6.8

Pour les 6 mois d'hiver et de 1 666. 13. 4 pour les 6 mois d'été. : 30 000

Tot définitif: 146 407

(AN O<sup>t</sup> 850. 193-195)

État des Employés au spectacle de la Comédie Italienne avec leurs appointements de l'année 1768 à 1769

*Pension d'acteurs retirés*

Mr		Dlles	
Riccobony	1 000	Flaminia	1 000
Sticotty	750	Dehesse	1 000
Rochard	1 000	Riccobony	1 000
Biancolelly	1 000		
Vezián	1 000		

457

*Acteurs à appointements*

Sr Trial	5 000
Desbroses	3 000

Camerani, pour doubler le Sr Zanuzzi et pour jouer les secondes amoureux en chef  
3 000 + 1 000 Livres de gratification à la fin de l'année

Marignan pour les rôles d'Arlequin	3 000
Dlles	
Baccelly et Zannerini	6 000
Billiony pour jouer et chanter dans l'Italien et danser	2 400
Frederic l'ainée pour danser chanter et pour les rôles de Duègne dans le cas de nécessité	2 000
Frederic cadette pour danser, chanter les jeunes rôles dans le cas de nécessité	1 200

*Employés non acteurs*

9 personnes 9 500

*Pensionnaires*

4 Personnes 1 450

*Danseurs & Danseuses*

17 personnes 11 300

*Orchestre*

22 personnes 16 274



*Receveurs*  
7 Personnes

*Ouvreuses*  
7 Personnes

*Garçons de théâtre*  
3 Personnes

*Ouvriers*  
Rezé machiniste +  
7 Personnes

9 186

458

Total 86 050

(AN O<sup>r</sup> 850. 196-199)

État General des noms qualités et émoluments annuels dont ont jouis les différentes personnes attachées à la Comédie-Italienne à la Clôture de Pasques 1769

*Acteurs Reçus*

Mrs	Parts	Mmes	
Carlin	1	Favart	1
Zannuzzy	1	Desglands	1
Colalto	1	La Ruelle	1
Caillot	1	Berrard	1
La Ruelle	1	Beaupré	3/4
Clairval	1	Mandeville	1/2
Veroneze	3/4	Zannerini	1/2
Trial	1/2	Billioni	1/4
Nainville	3/4	Frederick ainée	1/4
Camerany	1/2		

TOTAL 14 Parts 3/4

*Intérêts de fonds*

Carlin	1 500
Zannuzzy	1 500
Colalto	1 500
Caillot	1 500
La Ruelle	1 500
Clairval	1 500
Veroneze	1 125
Favart	1 500
Desgland	1 500
La Ruelle	1 500
Berard	1 500
Beaupré	1 125
Mandeville	750
Trial	750
Nainville	750
Camerani	750

Zannerini	750
Billiony	375
Frederick	375
Total	21750

*Intérêts de fonds d'acteurs retirés*

Rochard	186.10
Camille	750
Dehesse	750
Ciavarelli	750
Balletti	375
Lejeune	750
460 Champville	750
Riviere	750
Bognoly	562.10
Carlin	375
Tot	6000

*Acteurs ou actrices à appointements*

Srs

Des Brosses	3000
De Marignan	3000
Bacelli et Zannerini	8000
Frederick cadette	1800
Berville	1800
Touvois	1500
Dehesse	5000
Total	24100

*Acteurs retirés à Pension et Pensionnaires*

Srs et Dames

Riccoboni	1000
Rochard	1000
Flaminia	1000
Dehesse	1000
Coraline	1000
Biancolelly	1000

Riccoboni	1 000
Vezián	1 000

*Pensions nouvelles*

Dehesse	1 500
Ciavarelli	1 500
Balletti	1 500
Le jeune	1 500
Champville	1 500
Rivière	1 500
Bognoly	1 200
Carlin	750
Total	18 950

*Pensionnaires*

Srs	
Corby	8 000
Monnet	2 000
Blaise	600
Sody	300
Castelain	250
Besson	1 600
Favart et Duny auteurs	1 600
Total	13 050

*Personnes attachées non acteurs*

Linguet caissier	2 400
Anseaume, souffleur	1 800
Langlois, secrétaire	1 000
Petroni, 1 <sup>e</sup> contrôleur	600
Pinta 2 <sup>e</sup> contrôleur	500
Rinaldi, souffleur Italien	800
Renaudin, tailleur	1 200
Clausse, magasinière	300
Notrelle, perruquier	1 000
Total	9 600

*Anciens acteurs à Pension*

Mrs		Mde	
Riccobonny	1 000	Flaminia	1 000
Sticotty	750	Dehesse	1 000
Rochard	1 000	Coraline	1 000
Riccobonny	1 000		
Veziar	1 000		
Biancolelly	1 000		

*Acteurs à Appointements*

Mrs		Mde	
Trial	5 000	Baccelly et Sanneriny	7 500
Desbrosses	3 000	Billionny	2 400
462 Cameranny	3 000	Frederick ainée	2 000
Demarignan	3 000	Frederick cadette	1 200
Nainville	5 000	Berville	1 800
Touvois	1 500		

*Employés non acteurs*

9 Personnes 9 500

*Pensionnaires*

Mrs	
Corby	8 000
Monnet	2 000
Blaise	600
Sody	300
Castelain	250
Besson	300

*Loyers annuels*

L'hôtel	4 200
Magasin	2 880
Corps de garde	480

Imprimeur Delorme 2 950

<i>Danseurs</i>	
Berquelor 1 <sup>e</sup>	1 500
Dumesnil 2 <sup>e</sup>	1 000
Le Clerc 1 <sup>e</sup> Figurant	800
Fontaine	600
Ducel	600
Guillet	600
Rousseau	600
Rivel	600
Auger	600
Salpetier	600
Clausse	600
Giguet	
et Pichiny 300 × 2 :	600
<i>Orchestre</i>	
22 Personnes	16 274
 <i>Receveurs</i>	
7 Personnes	2 450
 <i>Ouvreuses</i>	
7 Personnes	1 500
 <i>Garçons de Théâtre</i>	
3 Personnes	1 500
 <i>Machiniste/Décorateur</i>	
Rezé	1 200
 <i>Ouvriers</i>	
7 Personnes	2 748
 Total définitif	 11 5082

*Acteurs Reçus*

Mrs	Parts	Mmes	
Carlin	1	Favart	1
Zannuzzy	1	Desglands	1

<i>Danseuses</i>	
Mlle Lescot 1 <sup>e</sup>	1 200
Thérèse	600
Delorme	600
Durand	600
Lefevre sœurs	1 200
Marlette	450
Marquise	450

Colalto	1	La Ruelle	1
Caillot	1	Berrard	1
La Ruelle	1	Beaupré	3/4
Clairval	1	Mandeville	1/2
Veroneze	3/4	Zannerini	1/2
Trial	1/2	Billioni	1/4
Nainville	3/4	Frederick ainée	1/4
Camerany	1/2		
TOTAL	14 Parts 3/4		

*Intérêts de fonds*

464

Carlin	1 500
Zannuzzy	1 500
Colalto	1 500
Caillot	1 500
La Ruelle	1 500
Clairval	1 500
Veroneze	1 125
Favart	1 500
Desgland	1 500
La Ruelle	1 500
Berard	1 500
Beaupré	1 125
Mandeville	750
Trial	750
Nainville	750
Camerani	750
Zannerini	750
Billiony	375
Frederick	375
Total	21 750

*Intérêts de fonds d'acteurs retirés*

Rochard	186.10
Camille	750
Dehesse	750

Ciavarelli	750
Balletti	375
Lejeune	750
Champville	750
Riviere	750
Bognoly	562.10
Carlin	375
Tot	6000

*Acteurs ou actrices à appointements*

Srs

Des Brosses	3000
De Marignan	3000
Bacelli et Zannerini	8000
Frederick cadette	1800
Berville	1800
Touvois	1500
Dehesse	5000
Total	24100

*Acteurs retirés à Pension et Pensionnaires*

Srs et Dames

Riccoboni	1000
Rochard	1000
Flaminia	1000
Dehesse	1000
Coraline	1000
Biancolelly	1000
Riccoboni	1000
Vezián	1000

*Pensions nouvelles*

Dehesse	1500
Ciavarelli	1500
Balletti	1500
Lejeune	1500
Champville	1500



Riviere	1 500
Bognoly	1 200
Carlin	750
Total	18 950

*Pensionnaires*

Srs	
Corby	8 000
Monnet	2 000
Blaise	600
Sody	300
Castelain	250
Besson	1 600
Favart et Duny auteurs	1 600
Total	13 050

466

*Personnes attachées non acteurs*

Linguet caissier	2 400
Anseaume, souffleur	1 800
Langlois, secrétaire	1 000
Petroni, 1 <sup>e</sup> contrôleur	600
Pinta 2 <sup>e</sup> contrôleur	500
Rinaldi, souffleur Italien	800
Renaudin, tailleur	1 200
Clausse, magasinière	300
Notrelle, perruquier	1 000
Total	9 600

État General des acteurs et actrices actuels... de la Comédie Italienne à l'ouverture de Pasques 1771

*Acteurs et Actrices*

*Pensionnaires*

Anciens Pension

Srs  
 Riccoboni 1 000  
 Rochard 1 000  
 Coraline 1 000  
 Riccoboni 1 000  
 Vezian 1 000

Dames  
 Flaminia 1 000  
 Dehesse 1 000

Biancolelli 1 000  
 Nouveaux Pension

Srs  
 Dehesse 1 500  
 Champville 1 500  
 Ciavarely 1 500  
 Balletty 1 500

Dames  
 Bognoly 1 200  
 Riviere 1 500  
 Carlin 750

*Actuels*

Srs Parts

Carlin 1  
 Zannuzzi 1  
 Colalto 1  
 Caillot 1  
 Clairval 1  
 La Ruelle 1  
 Veroneze 3/4  
 Trail 3/4  
 Nainville 3/4  
 Camerani 1/2  
 Vestris 1/2

Dames  
 Favart 1  
 Desglands 1  
 La Ruelle 1  
 Berrard 1  
 Beaupré 3/4  
 Trial 1  
 Billioni 3/4  
 Zanerini 1/2  
 Molinghen 1/2

Total 16 parts 3/4

*À appointements*

Srs	appointements
Desbrosses	3 000
Demarignan	3 600
Touvois	1 500
Suin	6 000
Farges	6 000
Thomassin	2 000
Morel	600
Jullien	2 400
Fradelle	1 800
Linguet	1 800
Bacelli	3 600
Mesnard	1 800

*Ballet*

Danseurs	Appointement	Danseuses	
Berquelor	1 500	Les 3 sœurs Lefevre	2 600
Le Clerc	800	Delorme	800
Salpetier	700	Durand	800
Clausse	700	Thérèse	800
Fontaine	600	Marcadet	600
Ducel	600	Martelle	500
Rousseau	600	Louise	600
Auger	600	Frederick 3 <sup>e</sup>	450
Breton	300		
Roissi	150		

*Orchestre*

22 Personnes 18 100

*Personnes attachées non acteurs*

Sr Dehesse	5 000
Linguet caissier	2 400
Anseaume souffleur	1 800
Langlois secrétaire	1 000
Petronni	800

Pintas	600
Rinaldi souffleur Italien	800
Regnaudin	1 200
Claude magasinière	300
Notrelle perruquier	1 000
Rezé machiniste	1 000
Deville menuisier	600
Perrin idem	600
Meunier tapissier	300
François illumination	400
Jacques idem	400
Coplin frotteur	48
Wetch suisse	
Dalle domestique	500
Hubert idem	400

## État des Comédies-Italiens et leur situation à la clôture de Pâques 1780

Noms	Année de Réception	Part ou portion de part	Leurs emplois	Leurs feux à Paris	Leurs feux à la Cour	Appoin-tements	Observations
<i>Sr</i> Carlin	1742	1		96			
Clairval	1762	1		71			
Trial	1769	1		166			
Nainville	1769	1		70			Demande sa retraite avec pension de 1 000#
Julien	1772	1		76			idem
Suin	1773	1/2		161			Demande 1/4 d'augmentation
Narbonne	1773	3/4		87			Demande 1/4 d'augmentation
Thomassin	1775	1/2		179			Demande 1/4 d'augmentation
Michu	1775	3/4		190			Demande son 4 <sup>e</sup> quart
Meunier	1776	1/2		212			Demande son 3 <sup>e</sup> quart
Dorsonville	1779	1/2		167			Avoir 1/4 et le 2 <sup>e</sup> en gratification et demande 3/4
Rosieres	1779	1/4		189			Demande sa demie par, lui faire rendre l'ordre qui lui donne sa pension à compter du jour de ...
<i>Dame</i> Nainville	1764	1		33			Demande sa retraite de 1500
Trial	1767	1		80			
Billioni	1769	1		111			
Moulinghen	1770	1		118			
Colombe	1773	1		80			
Dugazon	1776	3/4		155			Demande son 4 <sup>e</sup> quart
Dufayel	1776	1/2		101			
G(a)oultier	1779	1/4		223			Demande sa demi-part
Pitrot	1779	1/2		66			
<i>Mr</i> Corally						3 000	
Valleroy						1 400	Demande sa réception à 1/2 part
Desormeaux						1 200	Sollicite une augmentation et dit que M. Dehesse l'a vivement recommandé a Mr Lemarechal
Derville						1 200	Accessoires et chœurs demande une augmentation

Noms	Année de Réception	Part ou portion de part	Leurs emplois	Leurs feux à Paris	Leurs feux à la Cour	Appointements	Observations
Favart						1 800	Accessoires et chœurs jouent les rôles de paysans, Peres dans le français et l'opéra-comique
Dorgeville						1 200	Demande sa réception ou une augmentation il a refusé d'aller à Lyon avec 6000 d'appointements
Le Clerc						600	
Driancourt						540	Demande d'être porté à 600
<i>Mme</i> Adeline						3 000	À son ordre de réception à quart
Desbrosses						1 800	Demande une augmentation de 600 avec les feux et jetons, elle se rend utile et est toujours prête aux rôles...
Dufayel						1 800	À son ordre de réception a quart
Algarony						1 800	retirée
Carline						1 800	À son ordre d'essai
Sr Dreuf							Demande sa réception ou des appointements de 3000 avec promesse d'être reçu en 1781
Volanger							Demande d'être reçu ou gardé aux appointements
Raymond							À l'assurance de réception a quart demande 1/2
Camerani							Demande à rester avec un quart pour se charger du détail des comptes, du magasin d'habits et de rendre compte
<i>Dame</i> Verteuil							À la promesse de demi-part
Dorsonville							Demande à rentrer à la comédie et promet de s'y rendre utile dans le français et l'opéra comique
Le Fevre cadette						1 200	
						15 parts 3/4	À Mme Bianchi 5 000

(AN O' 850. 230-232)

Année 1780 à 1781 Comédie-Italienne. Ouverture de Pasques 1780

*État Général tant de ce qui sera dû pour libérer totalement ce spectacle que de ce qui le sera pour sa gestion annuelle pendant les années 1780 et suivantes*

Dettes foncières pour libérer la Troupe

Savoir

Fonds des parts d'acteurs et d'actrices reçus, existants à l'ouverture 1780

Noms	Part	
Sr Carlin	1	15 000
Clairval	1	15 000
Trial	1	15 000
Julien	1	15 000
Suin	1/2	7 500
Narbonne	3/4	11 250
Thomassin	1/2	7 500
Michu	3/4	11 250
Meunié	1/2	7 500
Dorsonville	1/2	7 500
Rosiere	1/4	3 750
Dame Trial	1	15 000
Billioni	1	15 000
Moulinghen	1	15 000
Colombe	1	15 000
Du Gazon	3/4	11 250
Du Fayel	1/2	7 500
Gontier	1/4	3 750
Pitrot	1/2	7 500
<b>Total</b>	<b>13. 3/4</b>	<b>206.250</b>

Fonds des acteurs et actrices tant retirés que de ceux à retirer et qui seront à payer au 1<sup>er</sup> Avril 1780

Noms	Part	
Dame Carlin	1/2 part resté	7 000
Succession Collalto	1	15 000
Dame Deglands	1	15 000
Sr La Ruette	1	15 000
Succession Veronese	3/4	11 250
NOUVEAUX		
Zannuzzi	1	15 000
Dame Beaupré Nainville	1	15 000
Bianchi	1	15 000
Camerani	3/4	11 250
Vestris	3/4	11 250
<b>Total</b>		<b>145.750</b>

#### Indemnité de retraites proposées par les Supérieurs

Noms		
Dlle Bianchi		5 000
Camerani		5 000
Vestris		5 000
Pensionnaires		
Coralli appointement	4 000	2 000
Bigottini	3 000	1 500
Dme Gaillard	2 400	1 200
Dlle Ricci	3 000	1 500
Rinaldi	1 200	600
<b>Total</b>		<b>21.800</b>

#### Dettes ordinaires et annuelles pour la Gestion journalière du spectacle

##### Frais Fixes

Acteurs et Actrices appointés	14 400
Pensionnaires comme acteurs appointés et autres	6 600
Ballet danseurs et danseuses	18 000
Orchestre	20 000
Répétitions particulières	900
Employés avec portes, ouvreuses de loges, ouvriers, concierge, suisse et gagistes	17 400
Imprimeur pour l'affiche	2 880
Loyers hôtel, magasin et maisons	9 500
Abonnements des pauvres	55 000
Privilège de l'Opéra-Comique	30 000
<b>Total</b>	<b>131.280</b>



Capitaux d'emprunts à Rembourser	12 000
Intérêts des capitaux empruntés	9 400
<b>Total</b>	<b>21.500</b>

#### Mandements

Mémoires journaliers, listes, mandements et autres frais	28 000
Luminaire (16 000)	
Fournisseurs en gros (12 000)	28 000
Jetons ordinaires et ceux demandés	25 000
Instruments extraordinaires	1 200
Voyages de la Cour	8 400
Tailleurs	15 000
<b>Total</b>	<b>105.600</b>

#### Frais courants

Intérêts a 10% des 5 parts a 15 M.L	20 625
Feux (9 000)	
Mances [ <i>sic</i> ] (3 600)	20 000
Domestiques (7 400)	
Parts d'auteurs	24 000
Garde Militaire	12 000
<b>Total</b>	<b>76.625</b>

#### Anciens acteurs

Rochard	1 000
De Silly	1 000
Riccobony	1 000
Biancolelly	1 000
Vezián	1 000
<b>Subtotal</b>	<b>5 000</b>

#### Nouveaux

Champville	1 500
Baletty	1 500
Riviere	1 500
Carlin	750
Caillot	1 000
Berard	1 500
Laruelle	1 500
Baccelly	500
Desglands	1 500
LaRuelle	1 500
Desbrosses	750
<b>Subtotal</b>	<b>13 500</b>
<b>Total</b>	<b>18 500</b>

Retraite proposée à Pasques 1780

Zannuzzi
Beaupré Nainville
Nainville
Bianchi
Camerani
Vezián

Gratifications annuelles, orchestre, Danseurs, et employés: 10 000

TOTAL: 413.405

NB: En ajoutant à ce total celui des Pensions de retraite à 780 Les frais de gestions 475 seront un objet de dépense de 30 à 31 000#, dans les mois d'Été et de 38 à 39 les 6 mois d'Hiver.

ANNEXE 2

NAF 22261-F. 94 ff. 106-108

État des pièces grandes et petites concernant le genre italien

*Arlequin cocu imaginaire*

*Pantalon avare*

*Le Retour d'Argentine*

*Arlequin et Scapin Riveaux*

*Arlequin mort vivant*

*Arlequin jouet de l'amour*

*Arlequin dans l'Isle de Célian*

*Arlequin et Scapin voleurs par amour*

*Barbier paraletique*

*Arlequin Magicien par amour*

*La Fille obéissante*

*Camille obergiste*

*Le Divorce*

*Les Déguisements amoureux*

*La Force du sang*

*Les Funérailles*

*Le Gondolier vénitien*

*L'Inimitié d'Arlequin et de Scapin*

*La Joute*

*Pantalon dissipé*

*Pantalon jaloux & amoureux*

*L'Amour paternel*

*Le Combat magique*

*Les Evenemens nocturnes*

*Arlequin voleur Prevost et juge*

*Arlequin boimien*

*Arlequin enfant statut et perroquet*

*Arlequin magicien par vengeance*

*Arlequin cru prince*

*Arlequin maitre d'amour*

*L'affranchissement d'Arlequin ou Camille et Arlequin esclaves en barbarie*

*Arlequin et Celio valets dans la même maison*  
*Les Intrigues d'Arlequin*  
*Arlequin chevalier par hasard*  
*Arlequin et Coraline*  
*Arlequin prodigue*  
*Les Amours d'Arlequin*  
*Arlequin prêtre par vengeance*  
*Le Retour de Camille*  
*Le Retour d'Arlequin*  
*Les Ruses d'amour*  
*Les Songes avérés*  
*L'Amant trompeur*  
*Arlequin baron suisse*  
*Argentine blanchisseuse et comtesse*  
*Le Chevalier d'industrie*  
*Le Cabinet*  
*Camille magicienne par amour*  
*Camille magicienne par vengeance*  
*La Chanteuse italienne*  
*Arlequin et Scapin dévaliseurs de maison*  
*Le Festin de pierre*  
*Arlequin joua la fortune*  
*Arlequin crocheteur fortuné*  
*Argentine maitresse d'ecolle*  
*Argentine intrigante*  
*La Dame invisible*  
*Le Double Mariage d'Arlequin*  
*La Femme amoureuse du diable*  
*Le Double Engagement*  
*Les Malheurs de Pantalon font le bonheur d'Arlequin*  
*Les Deux Arlequins jumeaux*  
*Les Perdrix*  
*Les Deux Pantalons, deux docteurs et deux Arlequins*  
*Les Deux Arlequins et les deux Scapins*  
*Les Deux Sœurs rivales*  
*Les Deux Arlequins*  
*Les Deux Freres riveaux*

*Les Deux Anomagiques*  
*Le Docteur Avocat des pauvres*  
*Les Deux Argentines*  
*Les Enlevemens*  
*Les Evenemens de la chasse*  
*Les Epoux reconciliés*  
*La Famille en discorde*  
*Arlequin dans le doute s'il doit se confier où non*  
*Le Fils retrouvé*  
*Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*  
*La Suposée maratre*  
*Les Folies d'Argentine*  
*La Force de l'amitié*  
*Les Fourberies d'Arlequin et Scapin*  
*Le Joüeur*  
*La Jalousie d'Arlequin*  
*L'Impatient*  
*L'Etourdi*  
*Les Vingt-six Infortunes d'Arlequin*  
*L'Inconscience reconnue*  
*Les Intrigues de Scapin*  
*L'Oracle accompli*  
*Les Inquiétudes d'Argentine*  
*Le Libertin*  
*Les Mariages par reconsiliation*  
*Les Evénemens du Bal*  
*Arlequin médecin volant*  
*Le menteur par amour*  
*Les Métamorphoses d'Arlequin*  
*Le Müet par crainte*  
*Arlequin bouffon de cour*  
*La Femme jalouse*  
*Le Suposé maitre d'Arlequin*  
*Les Noms changés*  
*Les Noces d'Arlequin*  
*L'Aubergiste jaloux*  
*Le Père sévère*

*Pantalon valet supposé*  
*Pantalon avare*  
*Le Petit Maître vénitien*  
*Le Port à l'angloise*  
*Le Portrait d'Arlequin*  
*La Précaution inutile*  
*Le Prince de Salerne*  
*La Prison désirée*  
*Le Père de famille*  
*Les Quatre Domestiques*  
*Les Quatre Riveaux*  
*Les Quatre Semblables de Plaute*  
*Les Rendez-vous nocturnes*  
*Scapin et Arlequin magiciens par hazard*  
*Scapin et Arlequin voleurs*  
*Le Valet étourdi*  
*Le Défi d'arlequin et Scapin*  
*La Sœur supposée*  
*L'Hotellerie supposée*  
*Les Enlevemens*  
*Pantalon rajeuni*  
*Les Voyageurs*  
*Arlequin qui se trahit lui même*  
*Le Valet de deux maitresses*  
*L'Arcadie enchantée*  
*Arlequin adonis*  
*L'Arcadie troublée*  
*Arlequin génie*  
*Arlequin à l'épreuve*  
*Arlequin scandarbecq*  
*L'Arcadie troublée par l'esprit folet amoureux*  
*Scapin héritier de la baguette enchantée*  
*Le Tiran qui opprime l'innocence*  
*Le Compagnon du diable*  
*L'Esprit follet*  
*Argentine innocente*  
*L'Opiniatreté l'emporte*

*Les Fées rivales*  
*Le Château enchanté*  
*Coraline fée*  
*Le Cru Prince*  
*Scapin sorcier*  
*Le Dragon de transilvanie*  
*Le Docteur magicien*  
*Éléonore supposée chevalier*  
*Scapin esprit follet*  
*Les Femmes vertueuses et les maris débauchés*  
*La Grotte enchantée*  
*Les Mariages faits par la magie*  
*La Magicienne amoureuse*  
*Les Nouveaux déguisements d'Arlequin*  
*La Force de l'amour surpassée par les enchantemens*  
*Arlequin prote*  
*Les Quatre Arlequins*  
*Le roi des génies*  
*La Tirannie vaincue par la magie d'Arlequin et de Coraline*  
*Arlequin successeur de chancho pansa*  
*Arlequin cabaretier*  
*Argentine intrigante*  
*Coraline jardinière*  
*Cattino et Camille*  
*Le Fils rival du père*  
*Le Fils crû esclave*  
*Le Fils ingrat*  
*Les Faux Marquis*  
*Les Nobles Valets*  
*La Naissance d'Arlequin*  
*Le Médecin par force*  
*L'Objet hai*  
*L'Amitié est préférable à l'amour*  
*Pantalon directeur de l'opéra*  
*Les Paysans fidelles*  
*Les Folies de Scapin*  
*La Soubrette amoureuse*

*Scapin et Arlequin Magiciens par hazard*  
*Arlequin soldat pour se venger*  
*L'Heureux Esclave*  
*Le Suposé Mari des quatre femmes*  
*La Suposée Soubrette*  
*Le Valet Vindictif*  
*Sans voler, on peut voler.*

Il est étonnant que les Comédies Italiens avec un aussi grand nombre de pièces qu'ils emprennent sur leur répertoire, donnent cependant au Public, toujours les mêmes choses, il leur est ordonné de se rendre plus utiles à l'avenir, en mettant par mois deux pièces nouvelles et à ce moyen de laisser reposer les anciennes, ils auront soin de rendre compte chaque semaine aux Intendants des menus des Pièces à l'étude du temps où elles doivent être jouées afin qu'ils puissent nous instruire, et ce sous peine de 300 d'amende qui sera prise sur les parts des Comédiens jouant les genre Italien à mesure que les dites pièces se sont remises, elles seront marquées en marge du présent état, dont la Comédie prendre un double, l'original devant être remis à l'Intendant des Menus, pour qu'il puisse connaître si nos ordres sont exécutés, dont chaque semainier sera responsable en outre, et à une amende personnelle de 50" dans le cas où il aurait manqué de rendre compte chaque semaine de ce qui aura été fait à ce sujet fait à Paris ce 21 Juillet 1771  
M de Richelieu





## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES THÉÂTRALES

- ANSEAUME, Louis, *Le Tableau parlant, comédie-parade, en un acte et en vers, mêlée d'ariettes; représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le mercredi 20 septembre 1769. Par M. Anseaume. La musique est de M. Grétry*, Paris, Veuve Duchesne, 1769.
- AUTREAU, Jacques, *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, comédie burlesque avec prologue et divertissement en trois actes, en prose, musique de Jean-Joseph Mouret (21 novembre 1720), dans Jacques Autreau, *Œuvres* [Paris, Briasson, 1749], Genève, Slatkine Reprints, 1973, t. II, p. 247-403.
- , *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, Paris, Briasson, 1732.
- BARBIER, Nicolas, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, Constantinople, Ibrahim-Bek, 1703.
- BARONE, Domenico, *Partenio* [Napoli, Mosca, 1737], éd. Francesco Cotticelli, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n. 16, 2016, en ligne : <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/domenicobarone-partenio-francescocotticelli-bp16-2016-11-22.pdf>.
- , *L'abbate*, Napoli, s.n., 1741.
- BARRÉ, Pierre-Yves et PIIS, Augustin de, *Cassandre astrologue ou le Préjugé de la sympathie*, Paris, Vente, Libraire des menus plaisirs du roi, 1781, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k555113v.r=cassandre%20astrologue?rk=21459;2>.
- BARRÉ, Pierre-Yves et RADET, Jean-Baptiste, *Les Docteurs modernes*, Paris, Brunet, 1784, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841523?rk=64378;0>.
- BARRÉ, Pierre-Yves, RADET, Jean-Baptiste et DESFONTAINES, François-Georges, *Arlequin afficheur*, Paris, Brunet, 1792.
- , *Colombine mannequin*, dans Pierre-Marie-Michel Lepeintre-Desroches, *Suite du répertoire du théâtre français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, t. I, vol. 68.
- BARRÉ, Pierre-Yves et LÉGER, François-Pierre-Auguste, *Le Sourd guéri ou les Tu et les vous*, Paris, Libraire du théâtre du Vaudeville et Imprimerie des droits de l'homme, 1794.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre*, éd. Pascal Pia, Paris, Club français du livre, 1960.
- BIANCOLELLI, Pierre-François, *Nouveau Théâtre italien*, Paris, J. Édouard, 1712.
- , *Arlequin fille malgré lui*, 1713, Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9313.

- BLAISE, Adolphe, *Le Feu de la ville*, Paris, Prault, 1739, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, F-Pn (Musique), Vm7 358.
- BOISSY, Louis de, *Le Je ne sais quoi, comédie de Monsieur de Boissy. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 10 septembre 1731*, Paris, Prault, 1731.
- , *Les Talents du théâtre célébrés par les muses, dédiés aux amateurs des spectacles*, Paris, Mesnier, 1745.
- BOIZARD DE PONTEAU, Claude-Florimond et DOURDÉ, Raymond-Balthazar, *L'Œil du maître, nouveau balet pantomime*, Paris, Veuve Valleyre, 1742.
- BRACCIOLI, Grazio, *La gloria trionfante d'Amore*, Venise, Marino Rossetti, 1712.
- , *California*, Venise, Marino Rossetti, 1713.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781-1782.
- DELISLE DE LA DREVIÈRE, Louis-François, *Arlequin sauvage, Le Faucon et les oies de Boccace*, éd. David Trott, Montpellier, Espaces 34, 1996.
- DESORTES, Claude-François, *La Veuve coquette*, Paris, Briasson, 1732.
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1757.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jules Assézat, Paris, Garnier, t. X, 1876.
- DORAT, Claude-Joseph, *La Feinte par amour*, Paris, Delalain, 1773.
- DU FRESNY, Charles, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. VI, p. 597-656, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1114121?rk=64378;0>.
- , *Les Fées ou les Contes de ma mère l'oie*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. VI, p. 659-682, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1114121?rk=64378;0>.
- , *L'Opéra de campagne*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. IV, p. 5-61, en ligne : <https://books.google.fr/books?id=fLz3tKAgBNIC&dq=th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20gherardi&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>.
- , *Les Chinois*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. IV, p. 163-209, en ligne : <https://books.google.fr/books?id=fLz3tKAgBNIC&dq=th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20gherardi&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>.
- FATOUVILLE, Anne Mauduit de, *Le Banqueroutier*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens*

- italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. I, p. 421-520, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f466.item>.
- , *Arlequin chevalier du soleil* [1685], dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Briasson, 1741, t. I, p. 217-245, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164338/f263.item>.
- FAVART, Charles-Simon, FAVART, Justine, LOURDET DE SANTERRE, Jean-Baptiste et MARMONTEL, Jean-François, *Annette et Lubin*, Paris, Ballard, 1762.
- FENOUILLOT DE FALBAIRE, Charles-Georges, *Les Deux Avars*, Paris, Leduc, 1771.
- FUZELIER, *Les Malades du Parnasse*, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9333.
- GHERARDI, Evaristo, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 vol.
- GOLDONI, Carlo, *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956-1964.
- , *I pettegolezzi delle donne*, éd. Paola Luciani, Venezia, Marsilio, 1994.
- , *Il matrimonio per concorso*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 1999.
- , *Il filosofo inglese*, éd. Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000.
- , *Il genio buono e il genio cattivo*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.
- , *Comédies choisies*, éd. Denis Fachard, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 2007.
- , *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *L'Amour précepteur*, Paris, Flahaut, 1726.
- GUILLEMAIN, Charles-Jacob, *Les Amours subits*, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, L 480, an VII (1799).
- L'AFFICHARD, Thomas, *Les Effets du hasard*, Paris, Clousier, 1746.
- LANTIER, Étienne-François de, *Les Coquettes rivales*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Bertrand, 1837.
- LAUJON, Paul, *Œuvres choisies de P. Laujon*, Paris, Patris, 1811, t. I.
- LEGRAND, Marc-Antoine, *La Française italienne*, BIANCOLELLI, Pierre-François, ROMAGNESI, Jean-Antoine et FUZELIER, Louis, *L'Italienne française*, et ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Le Retour de la tragédie française*, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Espaces 34, 2007.
- LESAGE, Alain-René et ORNEVAL, Jacques-Philippe d' (dir.), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, [Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 vol.], Genève, Slatkine, 1968.
- MARIVAUX, Pierre de, *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- MOLIÈRE, *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, 6 vol.
- MOURET, Jean-Joseph, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, chez l'auteur/Le sieur Boivin/À la Comédie-Italienne, s.d. [privilegé de 1718], 6 vol.
- PANARD, Charles-François, *Les Tableaux*, Paris, Veuve de Lormel, 1747.

*Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Paris, Briasson, 1731, 3 vol. et 1738, 4 vol.

PIRON, Alexis, *Ceuvres complètes*, Paris, Lambert, 1776.

RICCOBONI, François-Antoine et RICCOBONI, Marie-Jeanne, *Les Caquets*, Paris, Ballard, 1761, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58012992/f4.item.texteImage>.

RICCOBONI, Luigi, *Nouveau Théâtre italien, ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, Coustelier, 1718.

—, *Le Nouveau Théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi*, Paris, Briasson, 1729, 8 vol.

—, *Il Liberale per forza/Le Libéral malgré lui, L'Italiano maritato a Parigi/L'Italian marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Faf9f58e62/9b03d8b4fecb08372c73e34c7471223866dd22a2>.

486

ROMAGNESI, Jean-Antoine et RICCOBONI, François, *Les Amusements à la mode*, Paris, Briasson, 1732.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Pygmalion*, suivi de *Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne* de Charles-Jacob Guillemain, parodie, éd. Pauline Béauce, [Les Matelles], Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle », 2012.

SAURIN, Bernard-Joseph, *Béverlei*, Paris, Delalain, 1784.

SAUVÉ DE LA NOUE, Jean-Baptiste, *La Coquette corrigée*, Paris, P. G. Lemercier, 1756.

VERONESE, Carlo Antonio, *Théâtre*, éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F8b4210f2/1da73cfc666d7c16ef1c21e7a6fc714a49da4099>.

VIGÉE, Louis-Jean-Baptiste-Étienne, *La Fausse Coquette*, Paris, Prault, 1784.

VOISENON, Claude-Henri de Fusée de, *La Coquette fixée* [Paris, Jacques Clousier, 1746], dans *Ceuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon, de l'Académie française*, Paris, Moutard, 1781, 4 vol., t. I, p. 315-424

—, *La Coquette incorrigible*, dans *Ceuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon, de l'Académie française*, Paris, Moutard, 1781, 4 vol., t. II, p. 89-186.

## DOCUMENTS D'ARCHIVES

Archives Départementales (AD) Bouches-du-Rhône, 305 E 114, f<sup>o</sup> 84, acte notarié du 25 février 1717.

Archivio del Monte dei Paschi de Siena (AMPS), fonds Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Francesco Sansedoni, Florence, 19 avril 1746.

AMPS, fonds Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 11 juin 1746.

- AMPS, fondo Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 27 octobre 1746, et réponse, Basciano, 30 octobre 1746.
- AMPS, fondo Sansedoni, liasse 6, c. 18v., « Inventario dei beni del palazzo Sansedoni a Siena ».
- Archives municipales de Marseille (AM), GG 201, lettre des échevins au parlement de Provence, 1728.
- AM, lettre des échevins de Marseille, 18 juillet 1724, GG 191.
- AM, GG 202, lettre de l'ingénieur Vaubrun au lieutenant général de police de Marseille, 30 août 1738.
- AM, GG 202, lettre à l'échevinage du 21 septembre 1748.
- AM, GG 203, lettre à l'échevinage du 27 juin 1750.
- AM, GG 201, lettre de Louis Mirepoix à l'échevinage, 21 octobre 1751 ; lettre d'Hébrard à l'échevinage, 22 avril 1758 ; lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 juin 1758.
- AM, GG 203, lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 mai 1758.
- AM, GG 202, lettre de l'échevinage, 21 juillet 1779.
- AM, GG 191, lettre des entrepreneurs Beaussier et Court au Parlement de Provence, 9 juin 1779, et réponse de l'échevinage marseillais.
- AM, 1 I 550, lettre d'Armand Vertheuil à la municipalité, 24 juin 1790.
- AM, GG 201, lettres aux échevins des 28 juillet 1728 et 24 juin 1729 ; lettre de l'intendant Lebret aux échevins, 26 juin 1728.
- AM, GG 202, lettres à l'échevinage, 3 septembre 1745 et 17 mai 1747.
- AM, GG 201, lettres du 19 juin 1747 et du 11 mars 1748 à l'échevinage.
- AM, GG 202, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 23 février 1731, 7 mars 1762.
- AM, GG 204, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 13 mai 1753.
- AM, GG 202, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 26 mars 1755.
- AM, 1 D 23, registre des délibérations municipales, an VI, fasc. 129, 2 nivôse (22 décembre 1797).

## SOURCES IMPRIMÉES ANCIENNES/OUVRAGES ANCIENS (Y COMPRIS DANS DES ÉDITIONS CRITIQUES MODERNES)

- ANDREINI, Giovan Battista, *La ferza. Ragionamento secondo. Contra l'accuse date alla commedia*, Nicolao Callemont, 1625, dans Ferruccio Marotti et Giovanna Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 489–534.
- Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres*, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, Le Normant, 1808-1812.
- ARGENSON, René-Louis de Voyer, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre (ms. 3448-3455 de l'Arsenal)*, [BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3455], éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966.

- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*, Londres, John Adamson, 1777-1789, t. XVI, 1781.
- BAILLY, Jean-Sylvain, LAVOISIER, Antoine-Laurent de, FRANKLIN, Benjamin, MAJAULT, Michel-Joseph et ARCET, Jean d', *Rapport des commissaires chargés par le roi de l'examen du magnétisme animal*, Paris, Imprimerie royale, 1784, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6367286z>.
- BALLETTI, Elena, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, dans *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* [Venezia, Cristoforo Zane, t. XIII, 1736, p. 495-510], éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F98afcf/7541fd7833bc19435b718fbb97a85296e098479>.
- BARTOLI, Francesco, *Notizie storiche de' comici italiani* [Padova, Conzatti, 1781-1782], éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2010, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F2ada9566/0901c1203ef5f5ebbd4836a43aac5bc26236f983>.
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.
- BERNADAU, Pierre, *Annales politiques, littéraires et statistiques de Bordeaux*, Bordeaux, Moreau, 1803.
- BLANCHET, Jean, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, Lottin/Lambert/Duchesne, 1756.
- BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques à M. D\*\*\* sur la nouvelle Comédie-Italienne. Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718.
- , *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.
- CAHUSAC, Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La Haye, J. Neaulme, 1754, 3 vol.], éd. Jean-Noël Laurenti, Nathalie Lecomte et Laura Naudeix, Paris, Desjonquères/CND, 2004.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *De l'art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des Modernes. Le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs comiques de toutes les nations. Terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre, et des moyens de le faire reflourir*, Paris, Didot aîné, 1772, 4 vol., en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava\\_art-comedie-01\\_1772\\_orig](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-01_1772_orig).
- , « Mémoires historiques sur mes pièces », dans Jean-François Cailhava d'Estandoux, *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781, t. I, p. 10-98.
- , *De l'art de la comédie, nouvelle édition. Ouvrage dédié à Monsieur* [Paris, Ph. D. Pierres, 1786, 2 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- , *Essai sur la tradition théâtrale*, Paris, Charles Pougens, 1798.
- CECCHINI, Pier Maria, *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lyon, Iacomo Roussin, 1601.

- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Éloge de Molière. Discours qui a remporté le prix de l'Académie française en 1769. Par M. De Chamfort*, Paris, Veuve Regnard, 1769, en ligne : [https://obvill.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/chamfort\\_eloque-moliere\\_1769](https://obvill.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/chamfort_eloque-moliere_1769).
- CHEVRIER, François-Antoine, *Observations sur le théâtre*, Paris, Debure, 1755.
- COSTANTINI, Angelo, *Vie de Scaramouche*, Paris, Barbin, 1695.
- DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769* [Paris, Lacombe, 1769, 7 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- DIDEROT, Denis, *CŒuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], éd. Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- DUMAS D'AIGUEBERRE, Jean, *Seconde Lettre du souffleur de la comédie de Rouen au garçon de caffè*, Paris, Tabarie, 1730.
- DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard et TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Opéra*, Paris, Barbou, 1753.
- FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, éd. Antoine-Pierre-Charles Favart, Paris, Léopold Collin, 1808.
- GILDON, Charles, *The Life of Mr. Betterton*, London, Robert Gosling, 1710.
- GOLDONI, Carlo, *Il teatro comico. Memorie italiane*, éd. Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1983.
- , *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992.
- , *Correspondance 1762-1793*, trad. et éd. Évelyne Donnarel, Paris, L'Harmattan, 2018.
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique* [Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789], Paris, Imprimerie de la République, an V [1797].
- GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, t. III [1756], éd. Robert Grandroute, Ferney-Voltaire, Centre international des études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2007.
- GRIMM, Friedrich Melchior et DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. III (1761-1764), Paris, Furne et Ladrange, 1829.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette [Paris, Droz, 1938], Genève, Slatkine Reprints, 1976.
- IMBERT, M., nécrologie de Collé, *Mercure de France*, 7 février 1784, p. 19-20.
- LAENSBERGH, Mathieu, *Almanach supputé sur le méridien de Liège*, Liège, Duvivier-Sterpin, 1754, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k933500x.r=almanach%20laensberg?rk=21459;2>.
- LAMBRANZI, Gregorio, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / Neue und curieuse theatralische tanz-schul*, Nürnberg, Verlegts John Jacob Wolrab, 1716.



- LA PORTE, Joseph de et CLÉMENT, Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III.
- LE GALLOIS DE GRIMAREST, Jean-Léonor, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Lefèvre/Pierre Ribou, 1707.
- MAIGNIEN, Edmond, *Les Artistes grenoblois*, Grenoble, Drevet, 1887.
- MANFREDI, Gianvito, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Vérone, Dionigi Ramanzini, 1746.
- MARTINELLI, Tristano, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis novalesis, corrigidor de la bonna lingua francese et latina, conduitier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, s.l.n.d. [Lyon, 1600/1601], en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30027986h>).
- MÉNESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- 490 *Mercur de France* (paru sous le titre *Le Nouveau Mercure* de 1717 à 1721), en ligne : [https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collap sing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22Mercur%20de%20France%22%29%20 and%20arkPress%20all%20%22cb328143171\\_date%22&rk=429184](https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collap sing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22Mercur%20de%20France%22%29%20 and%20arkPress%20all%20%22cb328143171_date%22&rk=429184).
- MICHAUD, Louis-Gabriel (dir.), *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Desplaces, 1843-1865, 45 vol.
- ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour* [Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1970, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8341r/f1.vertical.r=d'origny>.
- PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.
- , *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753 (deuxième édition : Paris, Rozet, 1767).
- PARFAICT, Claude, PARFAICT, François et GODIN D'ABGUERBE, Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 6 vol. (deuxième édition : Paris, Rozet, 1767, 7 vol.).
- PERRUCCI, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699.
- POISSON, Jean, *Réflexions sur l'art de parler en public*, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 383-420.
- PRÉVOST, Abbé, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1755.
- RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Neaulme, 1741.
- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre, *Le Comédien*, Paris, Desaint & Saillant/Vincent Fils, 1749.

- RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, [Paris, C. F. Simon Fils/Giffart Fils, 1750], trad. it. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 7-147, en ligne : <https://www.activingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.
- RICCOBONI, Luigi, *Dissertation sur la tragédie moderne*, dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Imprimerie de Pierre Delormel, 1728, p. 247-319.
- , *Dell' arte rappresentativa* [Londra, s.n., 1728], éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dceo324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695>.
- , *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, [Paris, Pierre Delormel, 1728 et Paris, Cailleau, 1731, 2 vol., en ligne : <https://books.google.it/books?id=HTUaAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&cf=false>], Bologne, Forini, 1969.
- , *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, en ligne : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_observations](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_observations).
- , *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson/Delormel/Prault, 1738.
- , *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738, en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres).
- , *De la réformation du théâtre*, [Paris], s.n., 1743.
- , *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, éd. Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973.
- RIPA, Cesare, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes, et des passions humaines*, éd. Jean Baudoin, Paris, Guillemot, 1644.
- , *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, éd. Virginie Bar et Dominique Brême, Dijon, Faton, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.
- SALOMONE, Mario, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. L'ordinamento scolastico dei collegi dei gesuiti (1599)*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- SAMOSATE, Lucien de, *De saltatione*, dans Lucien, trad. et éd. Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, Augustin Courbé, 1654 (deuxième édition : Paris, Louis Billaine, 1664).
- Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001.
- TITON DU TILLET, Evrard, *Le Parnasse français*, Paris, Jean-Baptiste Coignard Fils, 1732.
- TOURNEUX, Maurice, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier, t. VIII, 1879.

TUCCARO, Archange, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstr'œil, 1599.

## TEXTES CRITIQUES

### MONOGRAPHIES

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

AIMO, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.

ALIVERTI, Maria Inès, *La Naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

492 AMAT, Adolphe, *Manuel du vaudevilliste. Manière de faire une pièce de théâtre, de la faire recevoir, jouer, réussir et prôner par les journaux*, éd. Henri Desbordes, Paris, Librairie théâtrale, 1861, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210032d.r=Adolphe%20Amat%2C%20Manuel%20du%20Vaudevilliste?rk=42918;4>.

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* [1950], Genève, Slatkine Reprints, 1993.

BALDASSARRI, Francesca, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002.

—, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.

BENOIT, Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BERESFORD, Richard, *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*, London, The Trustees of the Wallace Collection, 1995.

BERGAMO, Mino, *L'Anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, Grenoble, J. Millon, 1994.

BONNASSIES, Jules, *La Musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011.

BRAZIER, Nicolas, *Chronique des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour* [1837], Paris, Rouveyre et Leblond, 1883.

BRENNER, Clarence Dietz, *A bibliographical list of plays in the French language 1700-1789*, Berkeley, The Associated Students Store, 1947.

BRENNER, Clarence Dietz, *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley/Los Angeles, University of California press, 1961.

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theater in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

BUSNELLI, Manlio, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot. Avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Champion, 1925.

CAMBIAGHI, Mariagabriella, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008.

- CAMPARDON, Émile, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1867.
- , *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.
- , *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol., en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=42918;4>.
- CAPPELLETTI, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.
- CHARLTON, David, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.
- COTTICELLI, Francesco et MAIONE, Paolo Giovanni, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1999.
- COURVILLE, Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lélío*, Paris, Droz, t. I, *L'Expérience italienne (1676-1715)*, 1943, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, 1945.
- , *Lélío. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.
- , *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélío chef de troupe en Italie (1676-1715)* [Paris, 1945], Paris, L'Arche, 1967.
- DACIER, Émile, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756) d'après des documents inédits*, Paris, Plon/Nourrit, 1909.
- , *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin. Notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie nationale, 1914.
- , *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris/Bruxelles, Van Oest, 1929-1931.
- DE LUCA, Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d730obe2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.
- , « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.
- DE MIN, Silvia, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.
- DEGAUQUE, Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

- DÉMORIS, René, *Lectures de « Les Fausses Confidences » de Marivaux. L'être et le paraître*, Paris, Belin, 1987.
- DI BELLA, Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009.
- FABIANO, Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- , *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018.
- FERRONE, Siro, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle* [1981], Genève, Droz, 1996.
- FORSANS, Ola, *Le Théâtre de Lelio. Étude du répertoire du nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- FOURNIER, Stéphanie, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FRESE WITT, Mary Ann, *Metatheater and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- , *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- FUCHS, Max, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1944.
- , *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 2002.
- GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi*, t. II, *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GROUT, Donald Jay, *The Origins of the Opera-Comique*, thèse, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1939.
- GUARDENTI, Renzo, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol.
- , *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle fiere Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge, Cambridge UP, 2016.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

- JAL, Auguste, *Dictionnaire critique*, Paris, Plon, 1872.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, t. I, *Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988.
- JOUBE-GANVERT, Sophie, *Bérard et l'art du chant en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, université Paris IV, 1984.
- JULLIEN, Adolphe, *La Comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des Petits Cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- KLEES, Heike, *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662-1729). Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
- LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LAMAR WEAVER, Robert et WRIGHT WEAVER, Norma, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinator Inc., 1978.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- , *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745). Annexes*, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Ff5ad9bd4/2cb25830c948f7fac433c537fe0ebdff32ef35a7>.
- LEFEBVRE, Léon, *Histoire du théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, t. I, *Les Origines jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Impr. Lefebvre-Ducrocq, 1901.
- LEPEINTRE-DESROCHES, Pierre-Marie-Michel, « Précis historique et littéraire sur le vaudeville », dans Pierre-Marie-Michel Lepeintre-Desroches, *Suite du répertoire du théâtre français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, t. I, vol. 68, p. 1-17, en ligne : <https://archive.org/details/suitedurpertoiro7comgoog/page/n10/mode/2up?q=%22precis+historique%22>.
- LINTILHAC, Eugène François Léon, *Histoire générale du théâtre en France* [Paris, Flammarion, 1904-1911], t. IV, *La Comédie. Dix-huitième siècle* [s.d.], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- LOCATELLI, Stefano, « Dentro al testo », introduction à Scipione Maffei, *Merope*, éd. Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.
- LUCIANI, Paola, *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012.
- MAFFEI, Gian Luigi, *La casa fiorentina nella storia della città*, Venezia, Marsilio, 1990.
- MAMY, Sylvie, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011.
- MARCHETTI, Marta, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Roma, Rubettino, 2016.
- MAROT MERCIER, Guillemette, *Paradoxes d'un type fixe. Colombine à Paris, 1716-1729*, thèse sous la dir. de Françoise Rubelin, université de Nantes, 2008.
- MARTINUZZI, Paola, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.
- MASER, Edward A., *Gian Domenico Ferretti*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002.



- MELDOLESI, Claudio, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969.
- , *Pensare l'attore*, éd. Laura Mariani, Mirella Schino et Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.
- MÉLÈSE, Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Droz, 1934.
- MONTALBETTI, Michele, *La Déclamation théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de D. E. S. sous la dir. de Jacques Scherer, Institut d'études théâtrales, université Paris 3, 1965.
- MOUREAU, François, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Collin, 2016.
- NESTOLA, Barbara, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2021.
- PAGNINI, Caterina, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le Lettere, 2017.
- PAPPACENA, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2019.
- 496 POROT, Bertrand, « *Les Goûts réunis* ». *Les enjeux de la musique française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (poétique, écriture et réception)*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches sous la dir. de Raphaëlle Legrand, université Paris-Sorbonne, 2012.
- ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Paris, Champion, 1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- RUBELLIN, Françoise, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Champion, 1996.
- , *Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, PUR, 2009.
- RUFFIER-MERAY-COUCOURDE, Jahiel, *Les Institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et la Révolution (1669-1799)*, thèse sous la dir. de Norbert Rouland, université d'Aix-Marseille, 2009.
- SAKHOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2013, en ligne : <http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=afe38d3b-f90d-45cf-970a-5bd308574ba1>.
- SALFI, Francesco, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Paris, Baudry, 1829.
- SAND, Maurice, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. II, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m?rk=42918;4>.
- SCHMITZ, Stefanie, *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015.
- SEGREST BRAZILL, Colt, *Métamorphoses burlesques. La fabrique de la parodie dans l'ancien Théâtre italien de Paris (1668-1697)*, thèse sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2012.

- SELFRIDGE FIELD, Eleanor, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford UP, 2007.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013.
- SERVIEN, Michèle, *Madame Riccoboni. Vie et œuvre*, thèse de doctorat de troisième cycle sous la dir. de Paul Verniere, université Paris IV, 1973.
- SPANU, Silvia, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010.
- SPAZIANI, Marcello, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Rome, Edizione di storia e letteratura, 1978.
- , *Gli Italiani alla « Foire »*. *Quattro studi con due appendici*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1982.
- TAVIANI, Ferdinando et SCHINO, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982, (trad. Yves Liebert, Cazilhac, Bouffonneries, 1984).
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.
- , *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-IASPA, 1991.
- VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932.
- VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, préface de Georges Couton, Paris, Librairie théâtrale, 1985.
- VESCOVO, Piermario, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VICENTINI, Claudio, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- VINTI, Claudio, *Jean-Antoine Romagnesi al « Théâtre Italien »*. *Gli esordi drammatici*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- VIOLLIER, Renée, *Jean-Joseph Mouret. Le musicien des Grâces 1682-1738*, Paris, Floury, 1950.
- VOVELLE, Michel, *De la cave au grenier. Un itinéraire en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Fleury, 1980.
- WITZENETZ, Julia, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Institut français de l'université, 1932.

#### OUVRAGES COLLECTIFS ET ARTICLES

- ALFONZETTI, Beatrice, « Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova », dans Michel Baridon et Norbert Jonard (dir.), *Arlequin et ses masques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 93-106.
- BARATIER, Édouard (dir.), *Histoire de Marseille*, Toulouse, Privat, 1973.
- BARNETT, Dene, « La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 128, juillet-septembre 1980, p. 335-348.



- BEUCÉ, Pauline, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers du Gades*, n° 9, « Genres et querelles littéraires », dir. Pierre Servet et Marie-Hélène Servet, 2011, p. 281-305.
- BEURAIN, David, « Louis Vigée (1715-1767), maître-peintre de l'académie de Saint-Luc », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 130<sup>e</sup> année, 2003, p. 109-134.
- BOCCADOR, Jacqueline, « Les tapisseries à la Ténrière de la manufacture de Beauvais au XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Estampille*, n° 185, octobre 1985, p. 38-43.
- BOURDIN, Philippe, « Les curiosités à la criée, ou les petits spectacles marseillais sous l'Empire », dans Pauline Beucé, Sandrine Dubouilh, Cyril Triolaire (dir.), *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations hybridité (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2021, p. 67-88.
- BRUNI, Stefano, « Anton Francesco Gori, Carlo Goldoni e *La famiglia dell'antiquario*. Una precisazione », *Symbolae Antiquariae*, n° 1, 2008, p. 11-69.
- CHAOUCHE, Sabine, HERLIN, Denis, et SERRE, Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012.
- CHARLTON, David, « Minuet-scenes in early opéra-comique », dans *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 276-278 (d'abord publié dans Herbert Schneider [dir.], *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1999).
- , « Sodi's opera for Mme Favart: *Baiocco et Serpilla* », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 205-218.
- COMPARINI, Lucie, « "L'auteur se méfia lui-même de son entreprise" : Goldoni choisi et traduit, du *Théâtre d'un inconnu* au *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne* », *Revue des études italiennes*, n° 53-54, « Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité », dir. Andrea Fabiano, vol. 2, juillet-décembre 2007, p. 163-175.
- COMPARINI, Lucie (dir.), *Pamela européenne. Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques, « Le miroir de l'âme », dans Georges Vigarelo (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005, t. I, *De la Renaissance aux Lumières*, p. 303-309.
- DACIER, Émile, HÉROLD, Jacques et VUAFLART, Albert (dir.), *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rousseau, 1922, t. I.
- DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Le statut de la danseuse à l'ARM », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle », juin 2008, p. 7-20.
- DE LUCA, Emanuele, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254.
- , « Comédie-Italienne versus Comédie-Française : la dispute du tragique et du comique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène/Scene Focus*, n° 3, « Scènes de dispute », dir. Jeanne-

Marie Hostiou et Sophie Vasset, 2014, p. 63-78, en ligne : [https://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arrêt\\_scene/3\\_2014/asf3\\_2014\\_deluca.pdf](https://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arrêt_scene/3_2014/asf3_2014_deluca.pdf).

- , « Il *Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.
- , « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : Phaéton à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 87-103.
- , « Diderot face au jeu des Italiens : entre pratique et théorie », dans Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016, p. 151-171.
- , « Dalle *fourberies ai caquets*, processi di riscrittura riccoboniani alla Comédie-Italienne de Paris », dans Javier Gutiérrez Carou, Francesco Coticelli et Irina Freixeiro Ayo (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2019, p. 93-104.
- , « La Comédie-Italienne et sa réunion à l'Opéra-comique de la Foire : la Comédie-Italienne (1716-1762) », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2 vol., t. I, 2021, p. 529-532.
- , « *Lazzo* : enjeux poétiques et esthétiques d'un intraduisible italien au XVII<sup>e</sup> siècle français », dans Anne Cayuela et Marc Vuillermoz (dir.), *Les Mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 175-191.
- , « Luigi e François Riccoboni: Identità estetiche e articolazioni teoriche nel primo Settecento italo-francese », *Biblioteca Teatrale*, n.s. 127-128, « Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea », dir. Anna Barsotti, Erica Magris, Eva Marinai, juillet-décembre 2018, p. 81-98.
- , « La raison d'Ésope : théorie du jeu entre François Riccobini et Diderot », dans Renaud Bret-Vitot, Sophie Marchand et Michel Delon (dir.), *Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 167-173.
- DE LUCA, Emanuele et COMPARINI, Lucie, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.
- DE LUCA, Emanuele et NESTOLA Barbara, « Parcours transversaux pour une relecture du spectacle parisien sous l'Ancien Régime », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 5-14, en ligne : <https://sht.asso.fr/introduction-parcours-transversaux-pour-une-relecture-du-spectacle-parisien-sous-lancien-regime/>, p. 5-14.
- DEGAUQUE, Isabelle (dir.), *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Montpellier, Espaces 34, 2008.

- DI BELLA, Sarah, « Pragmaticamente verso il teatro. Le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori », *Teatro e Storia*, n° 24, 2002-2003, p. 427-459.
- DI PROFIO, Alessandro et COLAS, Damien (dir.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, t. I, *Les Pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009.
- DUBOIS-KERVAN, Geneviève, « L'acte de baptême de Silvia », *Dix-huitième siècle*, n° 35, « L'épicurisme des Lumières », dir. Anne Deneys-Tunney et Pierre-François Moreau, 2003, p. 537-542.
- EHRARD, Antoinette et EHRARD, Jean, « Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 31-53, en ligne : <http://journals.openedition.org/rde/5147>.
- FABIANO, Andrea, « Buone figliuole deviate, manipolate, tradotte: i libretti goldoniani a Parigi nel Settecento », *Problemi di critica goldoniana*, n° 14, juillet 2009, p. 207-220.
- , « La dramaturgie goldoniana alla Comédie-Italienne: spettacolarità e magia », dans Giulietta Bazoli et Maria Ghelfi (dir.), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 261-270.
- , « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 225-238.
- , « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prologomènes et annotations », dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitot, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre et al. (dir.), *Diderot : théâtre et musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- FISCHER, Gerhard et GREINER, Bernhard (dir.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- FRANCHIN, Matthieu et HAZEBROUCQ, Hubert, « Naissance d'une nouvelle forme de divertissement. Le finale à vaudeville à la Comédie-Française (1692-1697) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 77-89.
- FRIGAU MANNING, Céline (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FUMAROLI, Marc, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII<sup>e</sup> siècle. Les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 237-264.
- GABRIELLI, Fabio (dir.), *Palazzo Sansedoni*, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2004.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos (dir.), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, 2010, en ligne : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>.
- GALLE, Léon, « Un engagement d'artiste au théâtre de Lyon en 1710 », *La Revue du Lyonnais*, n° 28, 1899, p. 264-266.
- GEVREY, Françoise, « La Motte et les parodies », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Louvain, Peeters, 2010, p. 303-316.

- GIARI, Luisa, « Le pari du *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne* et le difficile rôle du répertoire italien à Paris », dans Camilla Cederna (dir.), *Le Théâtre italien en France à l'époque des Lumières. Entre attraction et dénégation*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2012, p. 53-69.
- GOODMAN, Jessica, « L'anonymat à la Comédie-Italienne : un enjeu ou un outil ? », *Littératures classiques*, n° 80, « L'anonymat de l'œuvre (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », dir. Bérengère Parmentier, mai 2013, p. 123-134.
- GOUVENAIN, Louis de, « Le théâtre à Dijon », *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888.
- GROS DE GASQUET, Julie, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 236, juillet-septembre 2007, p. 501-519.
- GROUT, Donald Jay, « Music of the Italian Theatre at Paris, 1682-97 », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170.
- GUARDENTI, Renzo, « Per le vie della provincia. I comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca Teatrale*, n° 25, 1992, p. 1-36.
- GUCCINI, Gerardo, « Dall'Innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo », *Teatro e Storia*, vol. 3, octobre 1987, p. 251-293.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015.
- HÉNIN, Emmanuelle (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2009.
- HERRY, Ginette, « Goldoni et le Théâtre-Italien de Paris. Extraits de lettres choisis », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 177, « Goldoni à Paris », 1<sup>er</sup> trimestre 1993.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, n° 81, « Le temps des querelles », dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, 2013, p. 107-118.
- , « "Le départ des Italiens" : circulation d'un motif en contexte de querelles (1694-1723) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 18-30.
- KLINGE, Margret et LÜDKE, Dietmar (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, cat. exp. : Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 5 novembre 2005-19 février 2006, Heidelberg, Kehrer, 2005.
- KOCH, Philip, « On Marivaux' Expression, "se donner la comédie" », *Romanic Review*, vol. 56, n° 1, 1965, p. 22-29.
- LA GORCE, Jérôme de, « *Le Collier de perles* et la musique de Pierre Beauchamps », dans Pierre Guillot et Louis Jambou (dir.), *Histoire, humanisme et hymnologie. Mélanges offerts au professeur Edith Weber*, Paris, PUPS, 1997, p. 99-107.
- LAGRAVE, Henri, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 408-430.

- LAGRAVE, Henri, MAZOUER, Charles et REGALDO, Marc (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. I, *Des origines à 1799*, Paris, CNRS éditions, 1985.
- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir.), *Faire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.
- LECOMTE, Nathalie, « L'exotisme dans le ballet : les chinoiseries au XVIII<sup>e</sup> siècle », *La Recherche en danse*, n° 3, 1984, p. 25-41.
- , « Jean-Baptiste-François Dehesse, chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, vol. 24, 1986, p. 142-191.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Justine Favart parodiste », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 235-253.
- LINDGREN, Lowell, « Parisian patronage of Performers from the Royal Academy of Musick (1719-28) », *Music & Letters*, vol. 58, n° 1, 1977, p. 4-28.
- LUCIANI, Gérard, « Le compagnie di teatro italiana in Francia nel XVIII secolo », *Quaderni di teatro*, n° 29, « Gli italiani a Parigi », dir. Mario Sperenzi, août 1985, p. 18-29.
- MAR CETTEAU-PAUL, Agnès, « *L'obstacle favorable* ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », *Littératures classiques*, n° 21, « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », dir. Charles Mazouer, printemps 1994, p. 265-275.
- MARTIN, Christophe, « "Voir la nature en elle-même". Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.
- , « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 53-71.
- MASER, Edward A., « The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti », *The Register of the Spencer Museum of Art, University of Kansas Lawrence*, n° 5, 1978, p. 16-35.
- MELDOLESI, Claudio, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans Gerardo Guccini (dir.), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 243-264.
- MICHEL, Artur, « Two great XVIII century ballet masters: Jean-Baptiste Dehesse and Franz Hilverding: "La Guinguette" and "Le Turc généreux" screen by G. de St. Aubin and Canaletto », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1945, p. 271-286.
- , « The ballet d'action before Noverre », *Dance Index*, vol. 6, n° 3, 1947, p. 50-71.
- MOUREAU, François, « Watteau dans son temps », dans Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg (dir.), *Watteau 1684-1721*, cat. exp. : Washington, National Gallery of Art, 17 juin-23 septembre 1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, p. 496-504.
- , « Lully en visite chez Arlequin : parodies italiennes avant 1697 », dans Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Baptiste Lully*, Laaber, Laaber Verlag, 1990, p. 235-250.
- , « Marivaux et le jeu italien », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 15-32.

- NICLAUSSE, Juliette, « De la tapisserie décor à la tapisserie peinture : la manufacture royale des Gobelins », dans Juliette Niclausse (dir.), *Le Musée des Gobelins*, Paris, Éditions des bibliothèques nationales de France, 1939, p. 17-43.
- , « Les Gobelins et la Savonnerie », dans Georges Fontaine, P. Perret et Juliette Niclausse (dir.), *Trois siècles de tapisseries de Gobelins. Des origines à nos jours 1662-1946*, cat. exp. : Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 15 mars-12 mai 1946, Lausanne, Musée cantonal, 1946.
- NICOLLE, Pierre et CUSENIER, Simone, « Le dernier des grands Arlequins de la Comédie-Italienne de Paris : Carlo Bertinazzi, dit Carlin », *Revue des études italiennes*, vol. 24, 1978, p. 408-425.
- NORDERA, Marina, « La réduction de la danse en art (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans Pascal Dubourg-Glatigny et Hélène Verin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 269-291.
- , « Scène théâtrale, scène mythologique, scène de genre : culture visuelle et jeux de miroirs dans la mise en représentation de la danse entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Martine Jullian (dir.), *Figures libres, figures imposées de la danse*, cat. exp. : Saint-Antoine-l'Abbaye, Musée départemental, 13 juin-19 septembre 2010, Grenoble, Conseil général de l'Isère, 2010, p. 52-69.
- ORSINO, Margherita, « Les errances d'Arlequin. Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127.
- PANI, Corrado, « Tra Commedia dell'Arte e danza: le fiere », dans Renzo Guardenti (dir.), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Rome, Bulzoni, 2005, p. 175-198.
- PAPPACENA, Flavia, « Le *Lettere sur la danse* di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 9, avril 2011, en ligne (en anglais) : <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettere-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html>.
- PAUL, Agnès, « Les auteurs du théâtre de la Foire à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 141, n° 2, juillet-décembre 1983, p. 307-335.
- PITARRESI, Gaetano (dir.), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et QUÉRO, Dominique (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2005.
- POROT, Bertrand, « Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelles perspectives et nouvelles découvertes (1743-1755) », *Musicorum*, n° 10, « Jean Georges Noverre (1727-1810). Un artiste européen au siècle des Lumières », 2011, p. 39-64.
- , « Watteau au spectacle : la danse sur les scènes parisiennes (1702-1721) », dans Valentine Toutain-Quittelier et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*, Rennes, PUR, 2014, p. 237-255.



- , « Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives », dans Sylvie Bouissou (dir.), *Rameau entre art et science*, Paris, École des chartes, 2016, p. 51-68.
- , « Lorsque les femmes inventent l'opéra-comique : les directions de Jeanne Godefroy et Catherine Baron au début du XVIII<sup>e</sup> siècle » Vanves, 20-22 novembre 2015, *Polymatheia. Les cahiers des Journées de musiques anciennes*, n° 3, « Elles, musiques, féminité », 2016.
- , « Les finales musicaux au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle : un partage artistique entre scènes officielles et scènes mineures », dans Marta Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 269-281.
- PRAT, Louis-Antoine et ROSENBERG, Pierre (dir.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp. : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 131-156.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques, « Les comédiens-italiens pendant l'exil (1697-1716) », introduction à Pierre-François Biancoletti, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, éd. Georges Couton, Michel Pruner et Jacques Rittaud-Hutinet, Lyon, Centre d'études et de recherches théâtrales, université Lyon 2, 1977, p. 7-22.
- RIZZONI, Nathalie, « Un représentant pittoresque de Terpsichore : le maître à danser dans le théâtre français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 207-222.
- , « Les spectacles de la Foire avant 1750 », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 150-195.
- ROMAGNOLI, Sergio et TURCHI, Roberta (dir.), *Goldoni in Toscana*, Firenze, Cadmo, 1993.
- ROUGEMONT, Martine de, « La déclamation tragique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 451-459.
- , « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 329-333.
- ROUSSET, Jean, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, vol. 41, n° 2, 1988.
- RUBELLIN, Françoise, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006.
- , « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle », juin 2008, p. 21-25.
- RUFFINI, Franco, « "Gens de lettres" e "gens de théâtre" : dell'attore nel Settecento », dans Massimo Colesanti, Luigi De Nardis, Ferruccio Marotti et Arnaldo Pizzorusso (dir.), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, t. II, p. 569-595.

- SADLER, Graham, « The Paris Opera dancers in Rameau's day: a little-known inventory of 1738 », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Philippe Rameau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 524-526.
- SGARD, Jean, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de La Tronche* (1711) », *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, en ligne : <http://recherchestravail.org/index284.html>.
- SISI, Carlo et SPINELLI, Riccardo (dir.), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, cat. exp. : Florence, Galleria degli Uffizi, 30 mai-30 septembre 2009, Firenze, Firenze Musei, 2009.
- SOTTILI, Fabio, « Le "Arlecchiniate" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni », *Paragone*, n° 81, septembre 2008, p. 32-54.
- SPANU, Silvia, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPME, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2007, p. 3, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639>.
- , « Un théâtre d'acteurs dans un théâtre du roy : institutionnalisation et conservation de la dramaturgie italienne à la Comédie-Italienne », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 43-45.
- Les Téniers. Tapisseries XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Scènes de la vie villageoise d'après David Téniers (1610-1690)*, cat. exp. : Angers, Abbatale du Ronceray, 27 juin-20 septembre 1987, Angers, Musées d'Angers, 1987.
- TERRIER, Agnès et DRATWICKI, Alexandre (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010.
- « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », numéro de la *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1<sup>er</sup> trimestre 2021.
- TOMASSINI, Stefano, « Sulla presenza della Commedia dell'Arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo) », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 10, 2015, p. 27-48, en ligne : <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/10/04.pdf>.
- , « Commedia dell'Arte di Dance », dans Christopher Balme, Piermario Vescovo et Daniele Vianello (dir.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, p. 186-194.
- VESCOVO, Piermario, « "J'avois grande envie d'aller à Naples". Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco », dans Antonia Lezza et Anna Scannapieco (dir.), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori, 2012, p. 63-82.
- , « Dei drammaturghi-concertatori : Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), *"Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura". La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano/Udine, Mimesis, 2015, p. 131-148.
- VICENTINI, Claudio, « L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del Seicento », *Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale*, Sezione romana, vol. 46, n° 2, 2004, p. 303-335.
- ZAMBON, Rita, « Pantomima e danza alla Comédie Italienne : i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 43, n° 1, 2009, p. 32-44.





## SOURCES ICONOGRAPHIQUES

### ŒUVRES ORIGINALES

Série de seize *Arlequinades* : huiles sur toile de Giovanni Domenico Ferretti ; quatorze pièces mesurent 96 × 78 cm et deux 96 × 123 cm, collections de la Cassa di Risparmio di Firenze.

Série de quinze *Arlequinades* : huiles sur toile de Giovanni Domenico Ferretti ; treize pièces mesurent 98 × 78 cm et deux 97 × 127 cm, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride.

*L'Apothéose d'Arlequin* : huile sur toile de Giovanni Domenico Ferretti [attribution], 310 × 155 cm, collection privée italienne.

*Portrait de M. Carlin, comédien italien, habillé en Arlequin*, pastel de Louis Vigée, 56,5 × 50 cm, Salon de l'academie de Saint-Luc, 1751, Vente Christie's, Londres, 2 juillet 1996, collection privée.

*Une danse de la vie humaine*, huile sur toile de Nicolas Poussin, 82,5 × 104 cm, Londres, The Wallace Collection.

### GRAVURES

*Ballet du prince de Salerne*, gravure d'Horéolly d'après Martin Marvie, 1746, Oxford, Ashmolean Museum, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409108h/fi.item.zoom>.

*Farewell! A long Farewell*, gravure de Robert Laurie, manière noire, 46,6 × 56,9 cm, d'après Thomas Parkinson, mars 1779. Une reproduction de l'exemplaire conservé au British Museum (Inv. Ee, 3.225) est visible en ligne : [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1902-1011-3027](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-3027).

*La Fête de village, Quatrième fête flamande, Les réjouissances flamandes, Retour de Guinguette*, gravures de Jacques-Philippe Le Bas d'après David Téniers le Jeune, recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (Paris), EST 1001.

*Habit d'Arlequin moderne*, de la suite de dix-sept planches des *Costumes du théâtre italien*, gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus (1692-1765), puis terminées au burin par François Joullain (1697-1778), d'après les dessins de Charles Coypel (1694-1752), dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728 ou Paris, André Cailleau, 1731 (voir l'« Explication des figures », dans l'édition de 1731, t. II, p. 307-320).

*Pascariële*, gravure de François Joullain, dans *Habillements et scènes comiques du théâtre italien. Soixante-douze planches*, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Rés. 926(4), fol. 46, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f53.item>.

*Petit lendemain de nocé flamande*, gravure de Surugue d'après David Téniers le Jeune, recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (Paris), EST 1001.

*Scaramouche entrant au théâtre*, gravure signée « Chez N. Bonnart à l'Aigle » (Nicolas Bonnart), XVII<sup>e</sup> siècle, dans *Habillements et scènes comiques du théâtre italien. Soixante-douze planches*, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Rés. 926(4), en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f14.item>.

## INDEX

### A

- Abbate (L)* 389-390.  
 Abington, Frances 430.  
*Acajou* 142.  
*Accordée de village ou Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre (L)* 12, 217, 277.  
*Acis, Polifemo e Galatea* 95, 96n.  
*Acis et Galatée* 262, 266-268, 277.  
*Acteurs de bonne foi (Les)* 125n, 126.  
 Adeline, Mlle 320.  
 Albani, Francesco 270.  
 Albini, M. 337.  
*Amants espagnols (Les)* 337.  
*Amants inquiets (Les)* 169, 265, 288-289.  
 Amat, Adolphe 327n.  
*Amori di Titus empereur romain (Gli)* 116.  
*Adieu des comédiens (Les)* 131.  
*Agnès de Chaillot* 149n, 162.  
 Alard, Charles 31.  
 Albergati Capacelli, Francesco 63n, 107n, 189n, 193n, 396, 397n.  
 Albergati, Luigi 104.  
 Alborghetti, Pietro 93n.  
 Albortini, Giovanna 95.  
*Alceste* 134, 136, 140, 172.  
 Allou, Gilles 39.  
*Alzire* 268.  
*Amadis* 261n.  
*Amadis de Grèce* 171.  
*Amadis le Cadet* 171.  
*Amant Prothée (L)* 116, 117n, 164, 288.  
*Amant statue (L)* 340.  
*Amfiparnaso (L)* 48n.  
*Amore paterno (L)* 192.  
*Amour au théâtre italien (L)* 35-36.  
*Amour censeur des théâtres (L)* 250, 261.  
*Amour et la jalousie (L)* 250.  
*Amour et la vérité (L)* 113.  
*Amour impromptu (L)* 172.  
*Amour piqué par une abeille (L)* 266.  
*Amour précepteur (L)* 288n.  
*Amours champêtres (Les)* 289.  
*Amours d'Acis et Galatée (Les)* 268.  
*Amours de Bastien et Bastienne (Les)* 171.  
*Amours de Camille et d'Arlequin (Les)* 204.  
*Amours de Titus empereur romain (Les)* 116.  
*Amours de Vincennes (Les)* 164.  
*Amours des dieux (Les)* 145n.  
*Amours subits (Les)* 329-330, 341.  
*Amusements à la mode (Les)* 285.  
*Amusements champêtres (Les)* 85, 265.  
 Anderlini, Pietro 414, 418, 422, 425n.  
 Andreini, Giovan Battista 49, 115, 209, 343, 354.  
*Annette et Lubin* 313n.  
*Annibal* 120n.  
 Anseaume, Louis 9, 12, 171, 297, 300-302, 305n, 308, 311, 338, 340.  
*Antioco* 94, 97.  
*Arcadie enchantée (L)* 177.  
*Arcagambis* 140.  
 Arcet, Jean d' 488  
 Argenson, René Louis de Voyer, marquis d' 69, 169, 255, 263, 270, 274, 276.  
*Ariane abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus* 261-264, 266.  
 Arioste, Ludovico Ariosto, *dit en fr.* l' 57, 107.  
 Aristophane 225.  
 Aristote 47, 105, 110-111.

*Arlequin afficheur* 327n.  
*Arlequin Amadis* 162-163.  
*Arlequin chevalier du soleil* 78.  
*Arlequin cocu imaginaire* 181.  
*Arlequin courtisan* 107.  
*Arlequin cru fou, sultane et Mahomet* 223-224,  
 226, 229-231, 233-234.  
*Arlequin déserteur* 65.  
*Arlequin empereur dans la Lune* 22.  
*Arlequin Énée ou la Prise de Troie* 81n.  
*Arlequin esprit follet* 179.  
*Arlequin et Scapin morts vivants* 177.  
*Arlequin fille malgré lui* 80.  
*Arlequin génie* 177, 180.  
*Arlequin gentilhomme par hasard* 24-25.  
*Arlequin invisible* 42.  
*Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant*  
 223-224, 226-227, 229, 234, 405.  
*Arlequin marchand de poupées* 329.  
*Arlequin Mercure galant* 41n.  
*Arlequin Persée* 162.  
*Arlequin Phaëton* 163.  
*Arlequin poli par l'amour* 8, 113, 117-121, 126.  
*Arlequin Protée* 116, 117n, 164  
*Arlequin roi de Serendib* 42.  
*Arlequin Roland* 163.  
*Arlequin sauvage* 181-182.  
*Arlequin statue, enfant, perroquet* 38.  
*Arlequin Thésée* 263.  
*Arlequin Thétis* 42.  
*Arlequin toujours Arlequin* 140.  
*Arlequinades (Les)* 16, 409-411, 413-414, 416-  
 417, 419-420, 425, 427.  
*Armide* 118, 138n, 157, 161, 173.  
 Arnauld, abbé 298.  
*Art du théâtre à Madame* \*\*\* 13-14, 83n, 259,  
 263, 347-348, 354, 355n, 363n, 368n, 370n, 371,  
 374-375, 376n, 378, 379n, 381.  
*Art poétique* 106.  
*Artaserse* 104.  
 Astori, Ursula 10, 87, 92-100, 246, 285-286, 289.  
 Austraui, Rosalie 262, 266n, 288-289.  
*Atys* 100, 118, 120.  
 Audibert, M. 341.

*Audience du Temps (L')* 138n, 144.  
 Augustin (saint) 353n, 359.  
 Aumont, Louis-Marie, duc d' 261n.  
 Autreau, Jacques 8, 63-64, 66-68n, 73, 128, 143,  
 240.  
*Avare (L')* 185n.  
*Aventures de Zelinda et Lindoro (Les)* 205n.

---

**B**

Baccelli, Rosa 208, 211, 213-214, 223.  
 Bachaumont, Louis Petit de 210n.  
*Bague magique (La)* 175, 181-183, 185, 189-190.  
*Baguette de Vulcain (La)* 57, 238.  
 Bailly, Jacques 138n.  
 Bailly, Jean-Sylvain 322, 324.  
*Baiocco et Serpilla* 294n.  
*Bajazet* 119.  
*Bal (Le)* 265.  
*Ballet turc et chinois* 277.  
 Balletti, Antoine-Étienne 197, 254.  
 Balletti, Elena Virginia 66, 70, 104, 107-108,  
 140, 163, 247, 251, 253-254, 379n.  
 Balletti, Giuseppe 66.  
 Balletti, Silvia *Voir* Benozzi, Giovanna Rosa.  
*Ballo della vita umana (Il)* 428.  
*Banqueroutier (Le)* 22, 66n, 116.  
*Banquet des sept sages (Le)* 156.  
*Baquet de santé (Le)* 314n, 319, 325, 326n.  
 Barante, Claude-Ignace Brugièrre de 91.  
*Barbier paralytique (Le)* 198.  
 Barbier, Nicolas 18n, 23, 80.  
 Barbieri, Niccolò 354.  
 Barois, M. 266n.  
 Baron (veuve) *Voir* Vondrebeck, Catherine.  
*Baron de Foeneste* 77.  
 Baron, Michel 378, 379n, 430.  
 Baron, René 263-264.  
 Barone, Domenico 14, 365n, 383-394, 396-397.  
 Barré, Pierre-Yves 13, 173, 314-315, 319, 324,  
 326-328, 338, 340.  
 Barthélemy, Jean-Jacques 410.  
 Bartoli, Francesco 424n.  
 Bartolozzi, Francesco 409.  
 Basan, Pierre-François 271-275, 277.

- Basselin, Olivier 313n.  
 Batteux, Charles 82, 268-270, 277.  
 Baune, dame de 129.  
 Baurans, Pierre 294-295.  
 Beaugard, Ferréol 337, 340.  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de  
 300-301, 329.  
 Beaussier, M. 336, 337n.  
 Beauvau-Craon, Charles-Juste de 336.  
 Belloni, Antoine 19-20, 23, 29-30.  
 Belsunce, Henri-François-Xavier de  
 (évêque) 331.  
 Benozzi, Giovanna Rosa 10, 22, 38, 66, 69-70,  
 120, 122n, 163, 246, 254, 283-285, 290, 373.  
 Bentivoglio, Luigi 104.  
 Bérard, Jean-Antoine 10, 289, 291.  
 Berger, François 168.  
*Bérénice* 53, 116, 164.  
 Bernadau, Pierre 31n.  
 Bernard, Pierre-Joseph 166.  
 Bernin, Gian Lorenzo Bernini, *dit en fr.* le  
 428.  
 Berterin, M. 266n.  
 Bertin de La Doué, Toussaint 164.  
 Bertinazzi, Carlo 12, 38-39, 84, 176-180, 188,  
 198, 203, 216, 218, 224n, 226-228, 254, 335n,  
 420.  
 Bertrand, Alexandre 19.  
 Bertrand, T. 38.  
 Bianchi, P. 425.  
 Biancolelli, Catherine 77, 284.  
 Biancolelli, Charles-Alexandre 23.  
 Biancolelli, Françoise 284.  
 Biancolelli, Giuseppe Domenico 77n, 78-79,  
 83, 131, 149n, 213, 420n.  
 Biancolelli, Louis 63-64, 73-74.  
 Biancolelli, Pierre-François 6, 9, 18n, 21-25,  
 28-30, 32, 39, 66, 77, 79-80, 121n, 131-132, 134,  
 136-137, 140n, 141, 143-145, 148-150, 157, 158n,  
 161-164, 166, 170, 172, 244, 288, 292.  
 Biancolelli, Thérèse 195n.  
 Bibiena, Jean Galli de 198n.  
 Bigottini, Francesco 178-180.  
 Bissoni, Giovanni 122n.  
 Blaise, Adolphe-Benoît 85, 163, 250, 261, 280,  
 287, 292.  
 Blanchet, Jean (abbé) 293.  
 Bognoli, Mme 198.  
 Boindin, Nicolas 93, 365-366, 377-378.  
 Boismortier, Joseph Bodin de 289.  
 Boissy, Louis de 7, 38, 58, 250n, 254, 259, 280,  
 283n, 287n.  
 Boizard de Ponteau, Claude-Florimond 83n,  
 166.  
*Bon Frère (Le)* 172.  
*Bon Ménage (Le)* 180n.  
 Bonaparte, Napoléon *Voir* Napoléon I<sup>er</sup>.  
 Bononcini, Giovanni 108.  
 Bonnart, Jean-Baptiste-Henri 40.  
 Bonnart, Nicolas 75, 508.  
 Bonnart, Robert 40.  
*Bonne Fille (La)* 223.  
 Bonnel Du Valguier, de 199.  
 Bonnet-Bonneville, M. 336.  
 Bornet, M. 10, 290-291.  
*Bottega del caffè (La)* 396.  
 Boucher, François 275.  
 Bouchet, M. 266n.  
 Boudet, Roger 82, 250.  
 Boufflers, Stanislas Jean de 336.  
 Bouret, Étienne-Michel 298.  
 Bourette, Charlotte 64.  
*Bourgeois gentilhomme (Le)* 284.  
*Bourru bienfaisant (Le)* 187, 204, 214, 400.  
 Braccioli, Grazio 94, 96.  
 Bréon, Jacques 19, 30.  
 Briasson 170.  
 Bridard de La Garde, Philippe 295.  
 Brillant, Mlle 282.  
 Brissart, Pierre 41.  
 Brisse 337.  
*Britannico* 104.  
*Britannicus* 119, 268.  
 Brizi, Arrigo 393.  
 Brosses, Charles de 365-366, 369, 377-378.  
*Bûcherons ou le Médecin de village (Les)* 259,  
 265, 267.  
 Buganzi, Anna 97.

*Buona figliuola (La)* 223.

*Buona moglie (La)* 199n.

Bussani, Giacomo Francesco 88, 94.

## C

*Cabriolet volant (Le)* 223, 224n, 226n, 234, 405.

Cadet 6, 17-19, 29-30.

Cadet, Pierre 19.

*Cadi dupé (Le)* 283.

Cahusac, Louis de 82n, 258, 266, 277-278.

Cailhava d'Estandoux, Jean-François 12, 15, 196n, 211, 213-217, 223-226, 229-232, 234, 383, 399-406.

Caillot, Joseph 197-200, 273, 289, 310.

*Cajo Marzio Coriolano* 104.

Calderón de la Barca, Pedro 225.

*California* 94, 96, 98.

Callot, Jacques 39, 44.

Camille *Voir* Veronese, Giacomina Antonia.

*Camille aubergiste* 203.

*Campielo (Il)* 396.

Campioni, Giuseppe 423-424.

Campioni, M. 243.

Campistron, Jean Galbert de 267.

Campra, André 161, 284.

Cappelli, Giuseppe 95.

*Caprices du cœur et de l'esprit (Les)* 261.

*Caquets (Les)* 12, 192-200, 202, 204-205.

Caracciolo, Domenico 385.

*Caravane du Caire (La)* 338.

Carlin *Voir* Bertinazzi, Carlo.

Carline, Mlle 320.

*Carnaval du Parnasse* 273.

*Carnaval et la Folie (Le)* 157n, 164, 286.

Carolet, Denis 40, 166, 172.

Cars, Laurent 254, 283n.

Casanova, Giacomo 334.

*Cassandra indovina* 94-96.

*Cassandre astrologue ou le Préjugé de sympathie* 13, 314-315, 318n.

Cassiodore 253n.

Castellane, dame 331.

*Castor le Cadet* 172.

*Castor et Pollux* 166, 172.

Catinon *Voir* Foulquier, Catherine-Antoinette.

*Catone* 104.

Cattoli, Francesco 424-425.

Cattoli, Giacinto 423-425.

*Cavaliere (Il)* 389.

Caylus, Anne Claude Philippe de 410n, 420n.

Cecchini, Pier Maria 354, 366n, 374.

*Cénie (La)* 199.

*Centaure (La)* 49.

*Cercle ou la Soirée à la mode (Le)* 401n.

*Chaconne d'Arlequin* 77.

Champain, Stanislas 338.

Charles III, roi d'Espagne 385, 389.

Charles VI, roi de France 313.

Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de 402.

Champville *Voir* Du Bos, Gabriel-Éléonor-Hervé.

Charnois, Jean-Charles Levacher de 176.

Charpentier, Marc-Antoine 139.

Chenu, Pierre 275.

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, Lord 353.

Chevrier, Mlle 266n.

Chevrier, François-Antoine 255, 266n.

Chiari, Pietro 209.

*Chinois (Les)* 7, 49-50, 53, 55, 58, 88.

Choiseul, Étienne-François, duc de 298.

Ciavarelli, Luigi 188.

Cicéron 346.

*Cid (Le)* 53, 111.

*Cinq âges d'Arlequin (Les)* 221.

Clairon, Hippolyte 263n.

Clairval, Jean-Baptiste Guignard 305-306, 310.

Clark, John 413.

Clément, Jean Marie Bernard 150n.

Cochois, Michel 32.

Colasse, Pascal 169.

Colbert, Jean-Baptiste 275.

Collalto *Voir* Mattiuzzi, Antonio Cristoforo.

Collé, Charles 174, 300.

*Collier de perles (Le)* 281.

*Colombine mannequin* 328n, 483.

*Colombine, avocat pour et contre* 66n.  
*Comédien (Le)* 14, 346.  
*Comédiens corsaires (Les)* 138n, 140, 145.  
*Comédiens esclaves (Les)* 140, 145.  
*Commedia in commedia (La)* 115.  
*Compliments (Les)* 292.  
*Compositions de rhétorique* 44.  
*Contessa (La)* 389.  
*Coquette corrigée (La)* 61n, 63.  
*Coquette de village ou le Lot supposé (La)* 63.  
*Coquette fixée (La)* 64, 73-74.  
*Coquette incorrigible (La)* 64, 73-74.  
*Coquette punie (La)* 64, 74.  
*Coquette sans le savoir (La)* 63.  
*Coquette trompée (La)* 64, 74.  
*Coquettes rivales (Les)* 64n.  
 Coraline Voir Veronese, Anna Maria.  
*Coraline Arlequin et Arlequin Coraline* 83-84.  
*Coraline esprit follet* 177-178.  
*Coraline fée* 177.  
*Coraline magicienne* 177, 274.  
 Coralli, Carlo 234.  
 Corbi, Julien 263-264.  
 Corneille, Pierre 50n, 111, 113, 121n, 124n, 157, 338, 341.  
 Corneille, Thomas 118.  
 Corradi, Giulio Cesare 94.  
 Costantini, Angelo 36, 57, 75.  
 Costantini, Anna 331n.  
 Costantini, Antonio 178.  
 Costantini, Giovan Battista 39, 77, 79, 149, 150n, 237n, 239n, 331n.  
 Costantino, Costantini 237n.  
 Coste de Champeron, Jean-Benoist 263.  
 Cotta, Pietro 104.  
 Courbon, Hector 28.  
 Courbon, Jean 28.  
*Couronnes (Les)* 288.  
 Court, M. 337.  
 Coppel, Charles-Antoine 44, 275, 420n.  
 Crébillon, Prosper Jolyot de 150n, 192, 268.  
 Crespi, Giuseppe Maria 409.  
 Creutz, Gustaf Philippe, comte de 298.  
*Curieuses (Les)* 205-206.

**D** \_\_\_\_\_  
 D'Alembert, Jean Le Rond 334.  
 Dalayrac, Nicolas 338, 340.  
 Dalezze II, Andrea 99n.  
*Danaé* 144.  
*Danaïus* 280.  
 Danchet, Antoine 284.  
 Dancourt, Florent Carton, dit 69, 238.  
 Daneret, Élisabeth 10, 87-90, 92, 99-100, 284.  
*Danse ancienne et moderne (La)* 82n, 258, 266n, 278n.  
*Danse de la vie humaine (La)* 428.  
*Danse paysanne* 273.  
*Daphnis et Alcimadure* 173.  
*Dardanus* 166.  
 Darmstadt, prince de 95, 96n.  
 Defaussier, Mlle 28.  
 De Cotte, Robert 275.  
*De l'art de la comédie* 15, 196n, 211, 213n, 214n, 399-401, 403, 406.  
 Dehesse, Jean-Baptiste-François 11, 84-88, 168-169, 197, 219, 235n, 244, 248, 250-251, 253-257, 259-268, 270, 273-274, 276-278, 286.  
 Delagrance, M. 247.  
 Delaplace, Antoine 23, 29.  
 Delisle de La Drevetière, Louis-François 181-185, 240, 261, 280.  
*Dell'arte rappresentativa* 13-14, 83n, 112, 344-346, 351-356, 360n, 361, 370n, 371, 374, 376, 381, 411n.  
*Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvvisa* 344n, 374, 411n.  
 Della Casa, Giovanni 344, 353n.  
 Della Pagana, Giovanni 97.  
*Della perfetta poesia italiana* 109, 354n.  
 Demarne, Michel 40.  
 Demartins, Mlle 266n.  
*Départ des comédiens italiens en* 1697 35, 131, 144.  
 Desbarres, Mathieu 331n.  
 Desboulmiers, Jean-Auguste Jullien, dit 69n, 83n, 84n, 131n, 132-134, 136n, 137, 172n, 194, 205n, 213, 216, 281n, 285n, 292n.  
 Desbrosses, Robert 85, 219.



- Descente de Mezzetin aux Enfers (La)* 65, 134n.
- Desfontaines, François-Georges 327, 328n, 338, 340.
- Desglan, Eulalie 197.
- Desgranges, François Cazeneuve, *dit* 22, 29, 32n.
- Desguerois, M. 149.
- Désolation des deux Comédies (La)* 117, 120n, 130-132, 134, 142-145.
- Desportes, Claude-François 64, 71-72n, 76.
- Destouches cadette, Mme 336.
- Destouches, André Cardinal, *dit* 138n, 144, 157n, 164, 172, 286.
- Deux Avides (Les)* 320.
- Deux Baziles ou le Roman* 261n.
- Deux Italiennes (Les)* 188.
- Deux Neuvaines (Les)* 337.
- Deux suites de menuets* 293.
- Devin du village (Le)* 171.
- Dictionnaire de musique* 379-383.
- Diderot, Denis 13-14, 81, 192-193, 199, 203n, 209n, 217-220, 224, 258-259, 298, 299n, 354, 365-369, 373, 377-378, 381, 383-390, 393-396, 404, 406.
- Di Domenico, Giovanni Paolo 95.
- Discorso della commedia all'improvviso* 108, 112
- Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* 151-152, 158, 169.
- Discours sur la poésie dramatique* 15, 258, 365-368n, 389, 396.
- Discours sur la tragédie à l'occasion d'Ines de Castro* 147, 151-152.
- Discours sur l'origine et le caractère des parodies* 151.
- Dispute (La)* 126.
- Dissertation sur la tragédie moderne* 106n, 345n, 351n, 371n.
- Divertissement chinois (Le)* 250.
- Divertissement de paysans hollandais* 272.
- Divorce (Le)* 116.
- Docteurs modernes (Les)* 13, 314, 319, 320n, 325-326.
- Dolet, Charles 19, 29, 31-32.
- Dominique *Voir* Biancolelli, Pierre-François.
- Don Giovanni* 213n, 400.
- Don Micco* 283, 285n.
- Don Quichotte chez la duchesse* 289.
- Donne curieuse (Le)* 205.
- Donneau de Visé, Jean 69.
- Donnet, François 335.
- Donzellini, Alessandro 48n.
- Dorat, Claude-Joseph 63n.
- Double Inconstance (La)* 8, 113n, 122n, 124.
- Douré, Raymond-Balthazar 81n.
- Dréwillon, M. 332.
- Droit du seigneur (Le)* 338.
- Drouin, M. 282n.
- Drouillon, M. 282n.
- Dubarcelle, M. 117.
- Du Bos, Charles 119-120n.
- Du Bos, Gabriel-Éléonor-Hervé (*dit* Champville) 197, 219.
- Du Fresny, Charles 7, 47-50, 52-49, 63, 78, 88, 91, 131, 143, 238, 337.
- Dubois, M. 262.
- Duchemin, Marie 65.
- Duchesne, Marie-Antoinette 340.
- Duguet, Jea 428.
- Due comédie in comedia (Le)* 115.
- Dufresne, Mlle 337.
- Dumalgé, Mlle 219.
- Dumas d'Aigueberre, Jean 346.
- Dumenil, M. 332.
- Dumény, Antoine 30.
- Duni, Egidio 163, 171, 256, 303n.
- Dupe de lui-même (La)* 205n.
- Dupe vengeance (La)* 203.
- Duplessis, veuve 336.
- Durand, Mlle 266n.
- Durey de Noinville, Jacques-Bernard 238n.
- Duronceray, Justine 10, 163, 168, 171, 197, 199, 254, 266n, 282, 284, 286, 294-295, 313n.
- Duval, M. 247-250.

---

**E**

*École des maris (L')* 405.

*Écossaise (L)* 400.  
*Édouard et Émilie* 340n.  
*Effets du hasard (Les)* 282.  
*Éloge de Molière* 402n.  
*Enfants vendangeurs (Les)* 262.  
*Entretiens sur le Fils naturel* 15, 258, 389, 394-395.  
*Épreuve (L)* 126.  
*Ercole sur Termodonte* 94, 97.  
*Éryphile* 285n.  
*Essai sur la tradition théâtrale* 15, 404-406.  
*Éventail (L)* 11, 215-216, 396.  
 Evrard, M. 292.

**F**

Fagan, Barthélemy-Christophe 282, 288.  
 Fagioli, Giovan Battista 410-411.  
 Fago, Nicolò 94-96n.  
*Fanchonnette Voir Jérôme et Fanchonnette.*  
*Fanfale* 288.  
*Farinette* 172.  
 Farnese, Antonio, prince de Parme 254n, 424n, 425-426.  
 Fatouville, Anne Mauduit de, *dit* Nolant de 17n, 22, 41n, 48n, 54, 62n, 65n, 66n, 78, 87n, 116, 117n, 162n, 164, 192n, 211n, 237n, 253n.  
*Faucon et les oies de Bocace (Le)* 182n.  
*Fausse Belle-mère (La)* 28.  
*Fausse Coquette (La)* 63-66, 73.  
*Fausse Foire (La)* 144.  
*Fausse Ridicule (La)* 282.  
*Fausse Suivante (La)* 116, 125.  
*Fausse Confidences (Les)* 126.  
 Favart, Charles-Simon 9, 63-64, 72, 74, 85, 142, 163, 166-169, 171-173, 180, 195n, 246, 256, 262-265, 267, 284, 288-289, 293n, 295n, 313, 393n.  
 Favart, Justine, Mme *Voir* Duronceray, Justine.  
*Fées ou les Contes de ma mère l'oie (Les)* 7, 54, 91.  
*Fées rivales (Les)* 177, 255, 264.  
*Feinte par amour (La)* 63n.  
 Fel, Marie 293.  
*Félix ou l'Enfant trouvé* 340.

*Femme jalouse (La)* 107.  
 Fénelon, François de Salignac de La Mothe-116, 359n.  
 Fenouillot de Falbaire, Charles-Georges 320.  
 Ferdinand III de Médicis, archiduc de Toscane 409.  
 Ferdinand IV de Bourbon, roi de Naples 385.  
 Ferrari, Giuseppe Ignazio 97.  
 Ferretti, Giovanni Domenico 16, 407-416, 418, 420, 422, 425, 427-428, 430.  
*Ferza (La)* 343.  
*Festin de pierre (Le)* 213-214, 310n.  
*Fête de village (La)* 272, 276n.  
*Fêtes basques villageoises (Les)* 197.  
*Fêtes de Thalie (Les)* 168, 171.  
*Fêtes grecques et romaines (Les)* 144.  
*Fêtes vénitienes (Les)* 284-285, 290.  
*Feu de la ville (Le)* 287.  
 Fielding, Henry 297.  
*Filets de Vulcain (Les)* 83, 259n.  
*Fille crue garçon (La)* 107.  
*Fille mal gardée (La)* 171.  
*Fille, la veuve et la femme (La)* 168-169.  
*Filosofo inglese (Il)* 388, 391, 392n, 396.  
*Fils d'Arlequin perdu et retrouvé (Le)* 177, 203, 221.  
*Fils naturel (Le)* 219, 385, 388-389, 393-395.  
 Fiorilli, Tiberio 5, 75.  
 Flaminia *Voir* Balletti Elena, Virginia.  
*Flavio Anicio Olibrio* 94.  
 Florian, Jean-Pierre Claris de 180n, 338.  
*Foire des fées (La)* 42, 43n.  
*Foire galante (La)* 170.  
*Foire renaissance (La)* 134, 136-137, 143.  
*Foire Saint-Germain (La)* 57.  
*Folies amoureuses (Les)* 280.  
*Folies de Coraline (Les)* 180-181.  
*Folle raisonnable (La)* 244, 288.  
 Fonpré, Mme 33.  
 Fontenelle, Bernard Le Bouyer de 169.  
*Force de l'amour (La)* 330.  
*Force du naturel (La)* 149.  
*Forza della virtù (La)* 91.

Foulquier, Catherine-Antoinette  
 (*dite* Catinon) 197, 262-263, 266n.  
 Foulquier, Françoise-Suzanne 198.  
 Fracanzani, Michelangelo 31.  
*Française italienne (La)* 100, 140n.  
 Francassani, Antoine 30.  
 Francisque *Voir* Molin, François.  
 Francœur, François 166, 263, 283.  
 François de Sales (saint) 359n.  
 Franklin, Benjamin 322.  
 Fréron, Élie-Catherine 193-194, 295.  
 Froment, Mme 335n.  
*Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* 374n.  
*Funérailles de la Foire (Les)* 117, 129-131, 133-134, 136-137, 143-144.  
 Furetière, Antoine 79n.  
 Fuzelier, Louis 9, 42, 43n, 65-66, 80, 81n, 121n, 132, 134, 137-140, 143-145, 147-148, 150-159, 161-162, 164, 166, 169-170, 273, 280n.

## G

*Galateo* 343.  
 Galiani, Ferdinando 385.  
 Gallerati, Caterina 95.  
 Galliari, Giuseppe 341.  
 Gandini, Dionisio 178.  
 Ganeau, Étienne 40.  
 Garelli, Giovan Battista 423-424.  
 Garnier, Louis 429n.  
 Garrick, David 387, 430.  
 Gaspari, Antonio 97.  
 Gaubier de Barrault, Sulpice Edme 63, 72.  
 Gautier, Pierre 68, 332.  
*Gémeaux (Les)* 172.  
*Geneviève de Brabant* 338.  
*Genio buono e il genio cattivo (Il)* 175, 185.  
 Geratoni, Giuseppe 17.  
 Géraut-Laperrière 340n.  
 Gesvres, duc de 167.  
 Gherardi, Evaristo 6-7, 10-11, 17, 41-42, 47-51, 53-54, 56, 58n, 59, 62, 64-66, 77-78, 87-88, 90, 91n, 122, 142, 162, 192n, 211, 237, 253, 284, 369-371, 376, 379.

Gigli, Girolamo 410.  
 Gildon, Charles 368n.  
 Gillier, Jean-Claude 129, 137, 143, 144.  
 Gillot, Claude 7, 37.  
*Giulio Cesare in Egitto* 88, 90.  
 Giuvo, Nicola 94.  
*Gloria trionfante d'Amore (La)* 94, 96-97.  
 Gluck, Christoph Willibald von 172n, 173, 338, 341.  
 Godefroy, Jeanne (*dite* veuve Maurice) 19-20, 23n, 25-26, 30, 65, 149, 238, 240n.  
 Godin d'Abgeruebe, Quentin 18n, 37n, 66n, 84n, 85n, 132, 144n, 158n, 244n, 246n, 247n, 249n, 262n, 263n, 266n, 267n, 286n, 288n, 290n, 291n, 294n.  
 Goldoni, Carlo 11-12, 15, 17n, 41n, 48n, 62n, 78n, 88n, 101n, 107n, 110n, 162n, 163n, 175-181, 183, 185-189, 191-196, 198-199, 201-205, 207, 208-216, 221, 223, 237n, 256n, 257, 311n, 314n, 370n, 383n, 386n, 387-389, 391-393, 396-397, 400, 406, 410-411, 423-425.  
*Gondoliers vénitiens (Les)* 259.  
 Gondot, M. 172.  
 Gonzague-Nevers, Ferdinand Charles, duc de Mantoue 424n.  
 Gori, Anton Francesco 410-411, 418n, 429.  
 Gori Pannilini, Porzia 418.  
 Gougis, M. 266n.  
 Gozzi, Carlo 63n, 209.  
 Graffigny, Françoise de 199.  
 Grenier, M. 338.  
 Grétry, André-Ernest-Modeste 12, 161, 173, 297-300, 302-306, 308, 311, 320n, 338, 340-341.  
 Greuze, Jean-Baptiste 12, 217-221, 277.  
 Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois, sieur de 343.  
 Grimm, Friedrich Melchior 61, 176, 203, 217, 283, 299n, 300, 302, 308.  
*Guerre (La)* 204-205.  
 Gueullette, Thomas-Simon 36, 68n, 69, 75, 92-93, 149n, 172, 266, 283n, 285, 288n, 289-290, 292, 301.  
 Guillaurnol, le père 40.  
 Guillemain, Charles Jacob 329, 330n, 341.

*Guinguette (La)* 260n, 268, 270-271, 273, 277.  
Guyot de Merville, Michel 64, 72, 74, 261n,  
288.

## H

---

Haendel, Georg Friedrich 88, 95-96.  
Hamoche, Jean-Baptiste 6, 32-33.  
Hamon, Marie-Madeleine 260.  
Harny de Guerville, Charles 171.  
Hébrard, François 332, 333n.  
Heinichen, Johann David 94, 96, 98.  
Henri IV, roi de France 81.  
*Hercule filant* 138n, 144, 147, 148, 157, 161.  
*Heureuse Erreur (L')* 338.  
Hilverding, Franz Anton 267-268.  
*Hippolyte et Aricie* 166.  
*Histoire de Miss Jenny (L')* 195.  
*Histoire du théâtre italien* 44-45, 92n, 93n,  
106, 107n, 345, 351n, 353-354, 360n, 370, 371n,  
379n, 420n.  
*Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*  
116.  
*Homme prudent (L')* 205n.  
Horace 106.  
Horéolly 262.  
*Horiphesme* 172.  
*Huit Mariannes (Les)* 147-150.  
Huquier, Jacques-Gabriel 40.  
*Huron (Le)* 298.  
Hus, François 332.  
Hus-Desforges, Barthélemy 332.  
Hyacinthe, Antoine 28n.

## I

---

*Idoménée* 268.  
*Ifigenia in Tauri* 104.  
*Île de la raison (L')* 125.  
*Île des esclaves (L')* 126.  
*Île des fous (L')* 197.  
*Île des talents (L')* 288.  
*Iliade* 116-119.  
Imbert, Barthélemy 174n.  
Imer, Giuseppe 424.

*Impromptu du Pont-Neuf (L')* 43.  
*Indes chantantes (Les)* 169.  
*Indes dansantes (Les)* 288-289.  
*Inès de Castro* 147, 149n, 151, 162.  
*Inganno fortunato (L')* 36.  
*Ingénu (L')* 298.  
*Institutio oratoria* 344.  
*Ion* 388n.  
*Iphigénie en Tauride* 340.  
*Iroquois (Les)* 197-198.  
*Isabelle Arlequin* 282.  
*Ismène* 289.  
*Issé* 164, 172.  
*Italien marié à Paris (L')* 106n, 107, 372n.  
*Italienne française (L')* 140.

## J

---

Jacob, Louis 35.  
*Jardinières fleuristes (Les)* 198.  
*Jardins chinois (Les)* 277.  
Jélyotte, Pierre 293.  
*Je ne sais quoi (Le)* 38, 58, 254, 280, 283n, 284,  
286, 290-291.  
*Jephté* 285n.  
*Jérôme et Fanchonnette* 173.  
*Jeu de l'amour et du hasard (Le)* 113n, 116,  
123n.  
*Jeune Vieillard (Le)* 137-139n, 141, 144.  
*Jeux olympiques (Les)* 286, 291.  
*Joie imprévue (La)* 261.  
*Joueur (Le)* 283, 285, 290, 294.  
Jollain, M. 40.  
*Jovien* 82.  
Joullain, François 44, 78n, 420n.  
*Jugement de Pâris (Le)* 164.  
*Jumeaux (Les)* 289.  
*Jumeaux de Bergame (Les)* 180n, 338.

## K

---

Kant, Emmanuel 385.

## L

---

*La* \*\*\* 251n.

- L'Abbé 145.  
 La Bruère, Charles-Antoine Le Clerc de 166.  
 Lactance 353n.  
 Laensbergh, Mathieu 315, 318n.  
 L'Affichard, Thomas 261, 282.  
 La Font, Joseph de 117, 129n, 143, 168, 171.  
 La Fontaine, Jean de 298.  
 La Grange-Chancel, François-Joseph de 286, 291.  
 La Harpe, Jean-François de 173.  
 Lalauze, Marc-Antoine 32.  
 Lagrange 172.  
 Lalande, Marie-Thérèse de 39.  
 La Marre, abbé de 171.  
 Lambert, Darchis 297.  
 Lambert, Mme 19.  
 Lambert, M. 19.  
 Lambranzi, Gregorio 76, 79.  
 La Montagne 77.  
 La Motte, Antoine Houdar de 138n, 144, 147, 149n, 150-152, 157n, 161-162, 164, 171-172.  
 Lancret, Nicolas 254, 283n.  
 Lantier, Étienne-François de 64n.  
 La Porte, Joseph de 150n.  
 Larivière, M. 266n.  
 La Rochefoucauld, Louise-Élisabeth-Nicole de 298.  
 Laruelle, Mme 306n.  
 Laruelle, Jean-Louis 306n.  
 La Serre, Jean-Louis-Ignace de 154n, 166.  
 La Tour, Mgr de 335n.  
 La Tour, Maurice-Quentin de 38.  
 Laujon, Pierre 168-169, 173, 293n.  
 La Vallière, Louis-César de La Baume  
   Le Blanc, duc de 271.  
 Laurenti, Antonia Maria 97.  
 Lavaux, Nicolas 293.  
 Lavoisier, Antoine-Laurent de 322.  
*Léandre Hongre* 301.  
*Léandre marchand d'Agnes* 301.  
 Le Bas, Jacques-Philippe 273n, 275-276.  
 Lebron, dame 28.  
 Le Brun, Charles 275.  
 Le Chapelier, Isaac 164.  
 Léger, François-Pierre-Auguste 37n, 327n, 328n.  
 Lejeune, Jean-François 197.  
 Legrand, Jean 331n.  
 Legrand, Mlle 282.  
 Legrand, Marc-Antoine 65, 100, 140, 144, 149n, 162, 246.  
*Lélio et Arlequin ravisseurs malheureux* 107.  
 Le Maire 163.  
 Le Marquis, Étienne-Marie-Périne 300.  
 Lempereur, Louis-Simon 275.  
 Le Normant d'Étioles, Charles-Guillaume 64n, 300.  
 Lepi, M. 266n.  
 Lesage, Alain-René 7, 40-43, 80, 117, 129, 132, 134n, 137-141, 143-145, 167, 259, 330.  
*Lettre sur les sourds et les muets* 81.  
 Levesque de Bellegarde, Jean 149.  
*Libéral malgré lui (Le)* 8, 103, 106n, 110, 372n.  
 Liston, Robert 195n.  
 Locatelli, Domenico 76n.  
 Lodi, Silvia Maria 95, 96n.  
 Longepierre, Hilaire-Bernard de 85.  
 Lorraine, François-Étienne de 414.  
 Lorraine, Louis Camille de 335  
 Louis de France, comte de Provence *Voir*  
   Louis XVIII.  
 Louis XIV, roi de France 5, 7, 92, 239n, 275-276, 331n, 369, 429n.  
 Louis XV, roi de France 276.  
 Louis XVIII, roi de France 315.  
 Lourdet de Santerre, Jean-Baptiste 171, 313n  
 Lucien de Samosate 82n.  
*Lucile* 298, 305.  
 Lully, Jean-Baptiste 118-120, 137, 138n, 140-141, 157, 161-162, 168, 238, 267, 332, 338.
- M** \_\_\_\_\_  
 Maffei, Scipione 104-105, 373.  
 Maganox 19n, 23.  
*Mai (Le)* 265, 280n.  
 Maignien, Edmond 22n.  
 Maine, Louise-Bénédicte de Bourbon,  
   duchesse du 99, 260n, 289n.

- Maître en droit (Le)* 283.  
 Majastre, Sieur 331.  
*Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur (Les)*  
     143.  
*Malade imaginaire (Le)* 139.  
*Malade par amour (Le)* 205n.  
*Malades du Parnasse (Les)* 150, 156.  
 Malter, François-Antoine 248.  
 Malter, François-Duval 248.  
 Malter, François-Louis 248.  
 Mancina, Luigi 98.  
 Mancini, Francesco 94.  
 Manelli, Pietro 295.  
 Manfredi, Gianvito 413n.  
 Manni, Antonio 95, 96n.  
 Marcadet, M. 266n.  
 Marcel, François Robert 248, 251, 254.  
 Marchesini, Santa 95, 96n.  
*Mariage de Jocrisse (Le)* 330.  
*Marianne* 162.  
 Marignan, Jean Denabre, *dit* 335.  
 Marinette *Voir* Toscano, Angelica.  
*Mario fuggitivo* 94-95.  
 Marivaux, Pierre de 7-8, 113-114, 116-122, 123n,  
     125-126, 261, 374, 386.  
 Marmontel, Jean-François 217-218, 298, 313n,  
     336, 401.  
*Marmotte (La)* 284.  
 Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph 338.  
 Martello, Pier Jacopo 105.  
 Martinelli, Tristano 44.  
 Martini, Johann Paul Aegidius 338.  
 Marvie, Martin 262.  
 Mascara, Clara 21.  
*Mascarade (La)* 265.  
*Matelots hollandais (Les)* 265.  
*Matinée et la veillée villageoise (La)* 338.  
*Matrimonio per concorso (Il)* 188  
 Mattiuzzi, Antonio Cristoforo (*dit* Collalto)  
     12, 188, 208-211, 216-221, 276-277.  
 Maurepas, Jean-Frédéric Phélypeaux,  
     comte de 258.  
 Maurice (veuve) *Voir* Jeanne  
     Godefroy, Jeanne.  
 Medebach, Girolamo 210-211.  
*Médée et Jason* 158n, 172.  
 Ménestrier, Claude-François 82n.  
*Mélomanie (La)* 338.  
*Mélusine (La)* 121n.  
*Menteur (Le)* 205n.  
*Menuisier de Bagdad (Le)* 329.  
*Méridienne (La)* 280n.  
*Mérope* 104.  
 Merulla, Thomas 23.  
 Meslé, M. 204-205.  
 Mesmer, Franz-Anton 13, 321-322, 326.  
*Métamorphose d'Arlequin (Les)* 178.  
*Métamorphoses de Melpomène et de Thalie*  
     (*Les*) 38.  
*Metaphysik der Sitten (Die)* 385.  
*Meuniers (Les)* 256, 265-266, 268.  
 Michon, M. 28.  
 Michu de Rochefort, Pierre 19-20, 29.  
*Mille et une nuits (Les)* 226.  
 Mirepoix, Louis 333n.  
 Miti, Vittoria 424.  
 Miti, Pompilio 423.  
 Mocenigo III, Alvise 99n.  
*Mode (La)* 280n.  
 Moët, Jean-Pierre 263.  
*Molière* 205n.  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *dit* 31, 41,  
     108-109, 139, 159, 182, 184n, 310n, 338, 341,  
     400-401, 403, 405-406.  
*Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de*  
     *Thalie* 173.  
 Molin (*ou* Moylin), François 30, 32, 139, 144-  
     145, 259.  
 Molin (*ou* Moylin), Marguerite 32.  
 Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de 171,  
     173, 273.  
 Monnet, Jean 168, 263.  
 Monsigny, Pierre-Alexandre 297, 306, 338, 340.  
 Montéclair, Michel Pignolet de 285n.  
 Morambert 172.  
 Morel de Chédeville, Étienne 338.  
 Morlaque, Nicolas Maroli, *dit* 331.  
*Mort d'Annibal (La)* 113.

Moulin, M. 332.  
 Moulinghen, Mme 10, 282.  
 Moulinghen, Jean-Baptiste 163, 172.  
 Mouret, Jean-Joseph 10, 67, 69, 99, 128, 132-133, 143-145, 154n, 163, 168, 171, 235, 240, 249-250, 259, 261, 280-281, 283-287, 291.  
 Mozzi, Pietro 95.  
 Muratori, Lodovico Antonio 104, 107, 109, 353n, 354n, 373.  
 Mutio, Luigi 95, 374n, 411.  
*Muses rivales (Les)* 259.

## N

Napoléon I<sup>er</sup>, empereur des Français 341.  
 Napoli Signorelli, Pietro 391.  
 Nattier, Jean-Marc 38.  
*Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées (Le)* 8, 67n, 128, 143, 240.  
*Nègre aubergiste (Le)* 330.  
*Négresse ou le Pouvoir de la reconnaissance (La)* 340.  
 Nelli, Jacopo Angelo 410.  
 Nicolet, Jean-Baptiste 165.  
 Nicollet, Simon-Mathurin 65.  
*Nina ou la Folle par amour* 338.  
 Niveaux (ou Nivault) 243.  
 Nivelon, Louis 25, 32n.  
 Nivernais, Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de 308.  
*Noblesse et Bourgeoisie* 205n.  
*Noce de village (La)* 273n, 276.  
*Noces chinoises (Les)* 265.  
*Noces d'Arlequin (Les)* 12, 216, 277.  
 Nougaret, Jean-Baptiste 172, 297n.  
*Nouveau Marié ou les Importuns (Le)* 223.  
*Nouveau Théâtre Italien, Le* 67n, 69n, 103, 106n, 132n, 143-145, 192n, 372n, 400n, 402n, 403n.  
*Nouveau Théâtre Italien* (Biancolelli) 25n.  
*Nouvelle École des maris (La)* 197-200.  
*Nouvelle Italie (La)* 198n.  
*Nouvelle Troupe (La)* 197  
*Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin (Les)* 178, 180.

Noverre, Jean Georges 168, 251, 257n, 258-259, 268.

## O

*Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* 15, 151, 161, 162n, 351n, 399, 400n, 402n.  
*Occasion (L')* 140, 147  
 Octave *Voir* Costantini, Giovan Battista.  
*Œdipe* 149n, 152, 162.  
*Œdipe travesti* 149n, 162, 164.  
*Œuvres de Monsieur de Molière* 41n.  
*Ombre de la Foire (L')* 144.  
*Omphale* 138n, 144, 161.  
*Oncle et le neveu (L')* 337.  
*Opéra de campagne (L')* 47, 78.  
*Opéra de province (L')* 173.  
*Opérateur chinois (L')* 265, 277.  
*Oracles (Les)* 172.  
 Orefice, A. 94.  
 Origny, Antoine d' 66, 69, 136-137, 143n, 150n, 181, 234n, 268n, 274, 279, 280n, 282n, 283n, 291, 292n.  
 Orléans, Louis-Philippe 300.  
 Orléans, Philippe d' 5, 7, 92.  
 Orneval, Jacques-Philippe d' 7, 40-43, 117, 129, 132, 134n, 137-139, 140n, 143-145, 330.  
*Orphée* 244n, 259n, 268.  
 Orsi, Giovan Gioseffo 104.  
 Oudry, Jean-Baptiste 275.

## P

*Padre per amore (Il)* 199.  
 Paghetti, Pierre 6, 23, 25-26, 28n, 29, 32-33, 66, 150, 245n, 331n.  
 Pallavicini, Nicolò Maria 104.  
*Pamela nubile* 199.  
 Panard, Charles-François 176, 269-270, 276, 282.  
*Panurge à marier ou la Coquetterie universelle* 63-64, 67, 68n, 73.  
 Papillon de La Ferté, Denis Pierre Jean 207-208, 210, 212, 257.

- Paradisi, Agostino 188n, 189n.  
*Paradoxe sur le comédien* 14, 383n, 384, 388-389.  
*Parenté d'Arlequin (La)* 75, 84-85, 259.  
 Parfait, Claude et François, *dit les frères* 18n, 19, 25, 30, 36-37, 56, 66, 69n, 75-76, 77n, 79n, 84n, 85n, 88n, 129, 132n, 144n, 150n, 158n, 176, 213, 235n, 237n, 239n, 243-244, 246n, 247, 249n, 250, 259n, 262n, 263n, 266n, 267, 282n, 286, 288n, 290-291, 294n.  
 Pariati, Pietro 94.  
*Parodie (La)* 147-148, 150-157.  
*Parodies du nouveau Théâtre italien (Les)* 9, 132-133, 138, 147-148, 151, 155, 158, 161n, 169-171, 192n.  
 Parvi, M. 168, 293n.  
*Partenio* 384, 389, 393, 394n.  
 Pasquariel *Voir* Tortoriti, Giuseppe.  
*Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* 54-56.  
*Pastorella al soglio (La)* 94.  
 Patrat, Joseph 338.  
*Pêcheurs (Les)* 265.  
 Pecorari, Giovan Battista 97.  
*Pédant (Le)* 265-266, 277.  
 Pellegrin, Simon-Joseph 136, 158n, 164, 166.  
*Pensées sur la déclamation (Les)* 15-16, 351n.  
*Père de famille (Le)* 192, 199, 205n, 384-385, 389.  
*Père prudent et équitable (Le)* 113.  
 Pergolèse, Giovanni Battista Pergolesi, *dit en fr.* 292, 295, 340.  
 Perrot d'Ablancourt, Nicolas 82n.  
 Perrucci, Andrea 344, 374, 381, 411.  
 Petit, Mlle 335.  
*Petit lendemain de nocé flamande (Le)* 273.  
*Petit-Maitre amoureux (Le)* 248, 260.  
*Pétrine* 172.  
*Pettegolezzi delle donne (I)* 12, 192-193, 195-196, 199, 201-202, 205.  
*Phèdre* 53, 119n, 129, 131.  
 Philidor, François-André 297, 303, 306, 338.  
 Philippe VII, roi d'Espagne 385.  
 Picart, Bernard 40, 428.  
 Piccinelli, Maria Anna 101n, 219, 295-296.  
 Piccinni, Niccolò 338, 340-341.  
 Pico della Mirandola, Francesco Maria 104.  
 Pidansat de Mairobert, Mathieu-François 210.  
 Piis, Augustin de 13, 173, 314-315, 327, 338.  
*Pirithoüs* 154.  
 Piron, Alexis 100, 147-148.  
 Pitrot, Antoine-Bonaventure 88, 248, 251.  
*Plaisirs de La Tronche (Les)* 18n, 25n, 148n.  
 Platon 388n.  
 Plaute 225.  
*Poétique* 110.  
*Poétique française* 401.  
 Poilly, François de 40.  
 Poinset, Antoine 297, 303, 401.  
 Poisson, Jean 344-345.  
 Poitiers, Michel 249, 251.  
 Pollarolo, Carlo Francesco 91.  
*Polyphème* 246.  
 Pompadour, Jeanne-Antoinette, marquise de 82n, 235n, 254n, 262, 273, 276, 289, 301.  
 Pontau, Claude-Florimond Boizard de 166.  
 Porpora, Nicola 94.  
 Poussin, Nicolas 407, 428.  
*Précaution inutile (La)* 17n, 41n, 48n, 62n, 65, 78n, 87n, 162n, 192n, 211n, 237n, 253n.  
 Prévile, Pierre-Louis Dubus, *dit* 387, 404.  
 Prévost, Antoine François 299n.  
*Prince de Charizme (Le)* 259.  
*Prince de Salerne (Le)* 177-178, 263, 280.  
*Prince généreux (Le)* 25.  
*Prince malade (Le)* 291.  
*Prince travesti (Le)* 125.  
*Printemps (Le)* 338.  
*Procès des comédiens français et italiens (Le)* 29.  
*Procès des théâtres (Le)* 49, 132, 134, 142-143.  
 Procope-Couteaux, Michel 261n.  
*Promenade de Rennes ou la Motte à Madame (La)* 24n.  
*Promenade des Terreaux de Lyon (La)* 21n, 25.  
*Psyché* 118.  
*Putta onorata* 199n.



Puvignée, Mlle 282.  
*Pygmalion* 248-249, 259.  
*Pyrame et Thisbé* 166, 172, 283.

## Q

---

*Quand parlera-t-elle ?* 198.  
*Quatre Âges en récréation (Les)* 265.  
*Quatre Arlequins (Les)* 79.  
*Quatrième fête flamande* 273.  
*Querelle des théâtres (La)* 117, 128-129, 131, 136, 143.  
Quinault, Philippe 69, 118-119, 137, 138n, 140-141, 162, 168, 173, 338.  
Quinson, M. 245.  
Quintilien 344, 346.

## R

---

Racine, Jean 48n, 104, 111, 119n, 132n, 157, 164, 268, 338, 341.  
Radet, Jean-Baptiste 13, 314, 319, 324, 326n, 327n, 328n, 340.  
Raguenet, Jean-Baptiste 32-33.  
Rameau, Jean-Philippe 166, 244n, 341.  
Rampini, Giacomo 94, 97-100.  
Rangoni, Lodovico 104.  
Rapaccioli, Giovanni 95, 96n.  
*Rappel de la Foire à la vie (Le)* 132, 134, 136-137, 144.  
*Raton et Rosette* 171, 288-289.  
Raymond, Mlle 266n.  
Rebel, François 166, 263, 283.  
*Recueil des comédies et ballets* 260.  
*Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien* 99n, 235n, 281n, 283-287, 291n.  
*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* 119-120n.  
*Réflexion sur l'art de parler en public* 344.  
*Réflexions critiques et historiques sur les différents théâtres de l'Europe* 351n.  
*Réflexions sur l'Opéra* 258.  
*Réformation du théâtre (La)* 352, 429.  
*Régal des dames (Le)* 79.

*Régiment de la Calotte (Le)* 139, 144.  
Regnard, Jean-François 49, 54, 57, 65, 88, 116, 134n, 238, 280, 338.  
*Réjouissances flamandes (Les)* 272, 276n.  
Rémond de Saint-Mard, Toussaint 258.  
Rémond de Sainte-Albine, Pierre 13-14, 346-347, 354, 381, 383, 404.  
Renaud, M. 30.  
*Rencontre des Opéras (La)* 150.  
*Rendez-vous nocturnes (Les)* 259n.  
*Retour de guinguette (Le)* 272n.  
*Retour de la tragédie française (Le)* 140n.  
*Revue des théâtres (La)* 145.  
*Rhadamiste et Zénobie* 150n.  
Riccoboni, François-Antoine-Valentin 9-10, 13-14, 82-83, 145, 149n, 150n, 166, 172, 192-197, 197-199, 201, 202n, 205, 244, 248-251, 254, 259-261, 268, 278, 285n, 287, 292, 347-349, 354n, 355n, 363n, 366n, 368n, 371, 374-383, 383.  
Riccoboni, Luigi Andrea 7-11, 13-15, 36, 44, 56, 59, 64-66, 80, 83, 87, 92-93, 99, 103-112, 117, 121n, 128, 131-132, 134, 136-137, 141, 143-145, 147, 149, 151, 158, 161-162, 164, 166, 169-170, 209-210, 235, 246-247, 253-254, 285, 338, 344-347, 351-361, 366n, 369-374, 376, 378-379, 381, 383, 399-400, 402n, 403, 405-406, 420n, 429.  
Riccoboni, Marie-Jeanne 12, 192n, 194-195, 197, 201, 202n, 205.  
Richardson, Samuel 199, 297.  
Richelet, Pierre 153.  
Richelieu, Louis-François-Armand de Vignerot Du Plessis, duc de 207, 213, 264.  
Ripa, Cesare 419.  
Rivarol, Antoine de 337.  
Robinet, Charles 79.  
Rochard de Bouillac, Charles-Raymond 10, 270, 284, 288, 292-296.  
*Rodogune* 152.  
*Roland* 141.  
Roland, Catherine 249, 254, 259.  
Rolando, Mme 340.  
Romagnesi de Belmont, Charles-Virgile 19, 331n.

Romagnesi, Jean-Antoine 17, 39, 140n, 145, 149n, 150, 158n, 162, 163n, 166, 169, 172, 243, 248, 250, 260-261, 281n, 285n, 288, 292, 331n, 338.  
 Romagnesi, Marco Antonio 17, 85n.  
 Ronconi, Luca 215.  
 Rosalie, Mlle 294.  
*Rosaure impératrice de Constantinople* 76.  
*Rose et Colas* 305.  
 Rospigliosi, Giulio 428-429.  
 Rozier, Mlle 28.  
 Rousseau, M. 266n.  
 Rousseau, Jean-Jacques 171, 295, 379-381.  
 Rousseau, Pierre 63.  
 Rubini, Francesco 424.  
 Ruggieri, Ferdinando 418.  
*Rupture du carnaval et de la folie (La)* 157n, 164.  
 Rusca, Margherita 260.

## S

Sablier, Charles 192.  
 Sacco, Antonio 386n, 387.  
 Sainctyon, M. de 144.  
 Saint-Aubin, Gabriel de 260n, 271-274.  
 Saint-Edme, Louis Gauthier de 25, 65-66, 129, 149, 239, 240n.  
 Saint-Lambert, Jean-François de 336.  
 Salfi, Francesco 383n.  
 Salieri, Antonio 329.  
*Salinières ou la Promenade des fossés (Les)* 18n, 28, 149n.  
 Sallé, Étienne 31.  
 Sallé, Marie 31n, 82, 245n, 249-250, 258-259.  
 Saller, Alessandro 414, 418.  
 Sallier, abbé 151.  
 Salomon, Joseph-François 158n.  
 Salomone, Mario 352.  
*Samson* 172, 197, 281n, 338.  
*Samsonnet et Tonton* 172.  
 Sansedoni, Francesco 422.  
 Sansedoni, Giovanni 414n, 418, 422, 427.  
 Sansedoni, Orazio 414, 416, 418, 422, 425, 427-428.

Sansedoni, Ottavio 425, 427-428.  
 Sanseverino, Aurora, duchesse de Laurenzano 94-96.  
 Saracini, Tomaso 95.  
 Sartorio, Antonio 88, 90.  
 Saurin, Bernard-Joseph 228.  
 Sauvé de La Noue, Jean-Baptiste 61n, 63.  
 Savi, Elena 219.  
*Savoyards (Les)* 265.  
 Scala, Flaminio 209, 354.  
 Scarron, Paul 225.  
*Scène de la comédie italienne : Arlequin et Riccoboni* 36.  
*Scolastica (La)* 107.  
 Scotin, Jean-Baptiste 40.  
*Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouen* 346.  
*Seconde Surprise de l'amour (La)* 123n.  
 Sedaine, Michel-Jean 161, 173, 297, 338, 340.  
 Selles, Christophe 19.  
*Serdeau des théâtres (Le)* 147-148, 150, 152-156, 158.  
*Serva amorosa (La)* 192.  
*Serva padrona (La)* 292, 294-295.  
*Servante affectionnée (La)* 205n.  
*Servante maîtresse (La)* 197, 282-283, 294-296, 340.  
*Sesostri* 104.  
*Sganarelle ou le Cocu imaginaire* 182.  
 Shakespeare, William 225, 298.  
 Silvia Voir Benozzi, Giovanna Rosa.  
 Sodi, Carlo 294.  
 Sodi, Pietro 84, 86, 262.  
*Sofonisba* 104.  
*Soirée des boulevards (La)* 180.  
 Soragna, Melli Lupi, prince de 97.  
*Sorcier (Le)* 303, 306, 310.  
*Souhais (Les)* 164.  
*Sourd guéri (Le)* 328n.  
 Stampiglia, Silvio 95, 98, 99n.  
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 387.  
 Sticotti Orsola Voir Astori, Ursola.  
 Sticotti, Antonio Giovanni 166, 172, 254, 269.  
 Sticotti, Fabio 10, 92-93, 98-99, 289-290.

*Storia critica de' teatri antichi e moderni* 391.  
*Superstitieux (Les)* 292.  
*Surugue*, Louis 273n, 275.  
*Suite des Comédiens esclaves (La)* 145.  
*Suivante généreuse (La)* 192.  
*Supplément aux parodies du nouveau Théâtre italien* 9, 170-171.  
*Surprise de l'amour (La)* 113n, 117, 122-123, 124n, 150n.

## T

---

*Tableau parlant (Le)* 12, 297-311, 340.  
*Tableaux (Les)* 269, 276.  
*Talents à la mode (Les)* 259, 280, 285, 287, 292.  
*Talents déplacés (Les)* 288.  
Tanara, Nicolò 104.  
*Tancrède* 152.  
*Tarare* 329.  
*Tarare régnant ou l'Île d'Ormus heureuse* 329.  
*Tartuffe* 159.  
*Télémaque* 116.  
*Télémaque travesti* 116.  
*Tempête amorosa* 48n.  
Tempesti, Domenico 95, 96n.  
*Temple du goût (Le)* 243.  
Téniers, dit le Jeune, David 11, 266, 270-278.  
Térence 225.  
Terodak, M. 282.  
Tertullien 353n.  
*Tête à perruque (La)* 300.  
*Thalie au nouveau théâtre* 161, 173.  
*Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique (Le)* 7, 40-43, 129n, 132n, 134n, 137n, 139n, 140n, 143-145.  
*Théâtre italien de Gherardi (Le)* 6-7, 9-11, 17, 40-41, 47n, 48n, 50n, 54n, 58n, 62, 64n, 65, 78n, 87, 88n, 91n, 162, 211, 237n, 284n, 369n.  
Théocrite 85.  
*Thésée* 119, 168, 293.  
*Thétis et Pelée* 169.  
Théveneau, Pierre 10, 158, 285n, 286n, 287n, 290-292, 294.  
Thomas d'Aquin (saint) 353n.

Thomassin Voir Vicentini,  
Tommaso Antonio.  
*Timon le misanthrope* 240.  
*Tircis et Doristée* 172, 267, 289.  
*Tirolais (Les)* 265.  
*Tito Manlio* 104.  
Titon Du Tillet, Evrard 429.  
*Titon et l'Aurore* 171.  
*Titus* 53.  
*Tombeau de Nostradamus (Le)* 43.  
Tonelli, Anna 295.  
Torelli, Giacomo 76.  
Tortoriti, Anne 21, 29, 331n.  
Tortoriti, Bartolo 23.  
Tortoriti, Giuseppe 6, 17, 18n, 19, 21-24, 29-30, 77, 80, 88.  
Tortoriti, Jeanne-Jacquette 21-23, 25, 29.  
Toscano, Angelica 19, 21-22, 88, 100.  
Toscano, Gregorio 19.  
Touvenelle, M. 88, 92, 99.  
*Traité du récitatif* 343.  
*Trattato sopra l'arte comica* 366n, 374.  
Travenol, Louis 238n.  
Trial, Antoine 306n.  
Trial, Marie-Jeanne Milon 306n.  
Tricarico, Nicola 97.  
*Trilogie d'Arlequin et de Camille (La)* 185, 203, 205.  
*Trilogie de Zélinde et Lindor (La)* 205.  
*Triomphe de l'amour (Le)* 116, 126.  
*Triomphe de l'intérêt (Le)* 280, 284, 286.  
*Triomphe de la Foire (Le)* 134, 143n.  
*Trionfo di Partenope (Il)* 98, 99n.  
*Troisième fête flamande* 273.  
Trudaine, Marie-Louise Micault de Courbeton de 298.  
Tuccaro, Arcangelo 81.  
*Turc généreux (Le)* 260n.

## V

---

Vacca, Angelo 409.  
Vadé, Jean-Joseph 171, 173, 303n.  
*Vallée de Montmorency ou les Amours villageoises (La)* 85.

- Vallet, Jean 28.  
 Valois d'Orville, Adrien-Joseph 293.  
 Vecchi, Orazio 48.  
 Vega, Lope de 225.  
*Vendanges (Les)* 85.  
*Vendanges de Tempé (Les)* 85.  
*Vendanges troublées (Les)* 265.  
*Vendangeurs (Les)* 265.  
 Vendramin, Alvise 104.  
 Vendramin, Antonio 423n, 424n.  
 Vendramin, Francesco 104, 210, 423.  
*Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc (La)* 18n, 23, 80n.  
*Ventaglio (Il)* 396.  
*Véritable Ami (Le)* 192.  
*Vero amico (Il)* 393.  
 Veronese, Anna Maria (*dite* Coraline) 84, 176, 254, 270.  
 Veronese, Carlo Antonio 11, 84, 175-178, 180, 181n, 186, 209, 254-255, 263, 265.  
 Veronese, Giacomina Antonia (*dite* Camille) 176-177, 197-198, 200, 203, 218, 254, 262, 266n, 270.  
 Vertheuil, Armand 340-341.  
*Veuve coquette (La)* 64, 69, 70n, 74, 303n.  
*Veuve indécise (La)* 171, 303n.  
 Vicentini, Caterina Antonietta 10, 260, 262, 283-284, 286-288.  
 Vicentini, Françoise-Sidonie 243, 244n, 288.  
 Vicentini, Guillaume 262-263, 266n.  
 Vicentini, Louise-Élisabeth-Charlotte 246, 288.  
 Vicentini, Tommaso Antonio 36-38, 149, 244n, 254, 260, 263, 373.  
 Vicentini, Vincent-Jean 261, 263n.  
 Vigée, Louis 420-421.  
 Vigée, Louis-Jean-Baptiste-Étienne 63n.  
 Villars, Claude-Louis Hector de 331n.  
 Villars, Honoré-Armand, duc de 331, 333n, 334-335.  
 Villette, Marie-Thérèse 198, 296.  
 Villot-Dufey 65.  
 Vitalba, Antonio 424.  
 Vivaldi, Antonio 96.  
 Viviani, Croci 97.  
 Voisenon, Claude-Henri de Fusée de 64, 72-74, 171.  
 Voisin, Louis 11, 245, 246n, 247-248, 251, 254.  
 Vondrebeck, Catherine (*dite* veuve Baron) 28, 65-66, 149, 239-240n.  
 Voltaire, François-Marie Arouet, *dit* 149n, 152, 162, 171, 268, 285n, 297-298, 300, 334, 341, 400.  
 W \_\_\_\_\_  
 Watteau, Jean-Antoine 7, 35-38, 45, 236n, 242n, 266, 270, 274, 277.  
 Wilkinson, Robert 414.  
 Whirsker 38.  
 X \_\_\_\_\_  
 Xavery, Gerardus Josephus 413, 414n, 418n.  
 Y \_\_\_\_\_  
 Yates, Mary Ann 430.  
 Z \_\_\_\_\_  
 Zanuzzi, Francesco Antonio 188, 208, 219.  
 Zeno, Apostolo 94, 104.  
*Zéphire et Fleurette* 289.



## TABLE DES MATIÈRES

introduction. La Comédie-italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique Emanuele De Luca & Andrea Fabiano.....	5
De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle : une parenthèse provinciale et foraine Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva .....	17
Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire Renzo Guardenti .....	35
Le théâtre de Du Fresny dans le recueil d'Evaristo Gherardi : la satire métathéâtrale et ses échos au XVIII <sup>e</sup> siècle Stéphane Miglierina .....	47
Les scènes de coquettes, entre tradition et innovation (1708-1721) Camilla Maria Cederna.....	61
<i>La Parenté d'Arlequin</i> et les récits par signes. Danse et pantomime à la Comédie-Italienne et à la Foire Paola Martinuzzi.....	75
D'Élisabeth Daneret à Ursula Astori : la cantatrice dans la pratique musicale de l'ancienne et de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne (1690-1730) Barbara Nestola .....	87
Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France Beatrice Alfonzetti .....	103
Théâtre et métathéâtre dans les premières comédies pour la Comédie-Italienne de Marivaux Christophe Martin .....	113
Italiens <i>contre</i> Forains : promiscuités et rivalités Judith le Blanc .....	127

Écrire, jouer et voir des parodies dans les débuts de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne : ce que les parodies des années 1720 nous révèlent Isabelle Ligier-Degauque .....	147
Chronique d'un compagnonnage singulier : la parodie dramatique d'opéra à la Comédie-Italienne au XVIII <sup>e</sup> siècle Pauline Beaucé.....	161
Les canevas de magie à la Comédie-Italienne : métamorphoses et autres mutations magiques de Veronese à Goldoni Giovanna Sparacello.....	175
Goldoni italien et français. L'impact des adaptations françaises sur les projets goldoniens Lucie Comparini.....	187
<b>528</b> Carlo Goldoni et les comédiens-auteurs à la Comédie-Italienne de Paris : rebuts d'un répertoire désuet ou fragments d'un trésor caché ? Andrea Fabiano.....	207
Les comédies italiennes de Cailhava : un projet dramatique expérimental Silvia Spanu Fremder.....	223
Musique et danse chez les Italiens dans la première moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle Bertrand Porot .....	235
Terpsichore à la Comédie-Italienne de Paris et les ballets de Jean-Baptiste-François Dehesse, entre références poétiques et iconographiques Emanuele De Luca .....	253
Les chanteurs solistes de la Comédie-Italienne (1716-1752) David Charlton .....	279
<i>Le Tableau parlant</i> d'Anseume et Grétry (1769) : « la meilleure réponse que je pusse faire au public » Patrick Taïeb.....	297
Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement Stéphanie Fournier .....	313
Le théâtre italien à Marseille au XVIII <sup>e</sup> siècle Philippe Bourdin .....	329

La théorisation du jeu de l'acteur entre l'Italie et la France	
Claudio Vicentini .....	343
Luigi Riccoboni et une pédagogie de l'évitement. Notes sur <i>Dell'arte rappresentativa</i>	
Sarah Di Bella.....	351
L'ensemble. Des arts oratoires aux arts musicaux : enjeux pratiques et théoriques du jeu italien dans la France du XVIII <sup>e</sup> siècle	
Emanuele De Luca .....	363
Domenico Barone, <i>un fait décisif</i>	
Piermario Vescovo.....	383
Cailhava et le jeu d'acteur	
Paola Luciani .....	399
Le dernier défi d'Arlequin	
Maria Ines Aliverti .....	407
Annexes	
Silvia Spanu Fremder.....	431
Bibliographie.....	483
Sources iconographiques .....	507
Index.....	509
Table des matières .....	527





## E-THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Julie Vatain-Corffdir & Sophie Marchand

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 Sorbonne Université (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.

### DÉJÀ PARUS

*Federal Theatre Project (1935-1939). Contexte & enjeux / context & issues*  
Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

*American Dramaturgies for the 21st Century*  
Julie Vatain-Corffdir (ed.)

*Une œuvre en dialogue. Le théâtre de Michel-Jean Sedaine*  
Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbely (dir.)

*American Musicals*  
*Stage and screen/L'écran et la scène*  
Anne Martina & Julie Vatain-Corffdir (dir.)

*La Haine de Shakespeare*  
Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

*La Scène en version originale*  
Julie Vatain-Corffdir (dir.)

