



La Scène  
en Version  
Originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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

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

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

# La scène en version originale



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015  
isbn : 979-10-231-0238-3

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

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

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

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

## AVANT-PROPOS

*Julie Vatain-Corfdir*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## GESTE ET PAROLE CHEZ LES ACTEURS ITALIENS EN FRANCE (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> SIÈCLES)

*Charles Mazouer*

On sait que la circulation des troupes italiennes de la *commedia dell'arte* en France a commencé dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle ; leur passage – car il s'agissait uniquement de séjours – est bien documenté à partir de Charles IX, dans les années 1570. Des *Gelosi* aux *Confidenti* et aux *Fedeli*, de Flaminio Scala au couple Andreini et à l'Arlequin Martinelli, troupes et acteurs célèbres divertirent nos rois et le peuple. On sait aussi que, bien que tributaires des aléas de l'histoire, les séjours se firent plus longs et que Louis XIV installa durablement à Paris, en la pensionnant royalement, sa troupe de comédiens italiens qui, après avoir partagé le théâtre de Molière, jouera à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au moment de son renvoi, en 1697<sup>1</sup>. Jusqu'à cette date, selon leur esthétique et dans leur langue, des spectacles de *commedia dell'arte* furent donnés au public français. Mais, à partir de 1681, la troupe italienne commença d'introduire des scènes françaises dans les canevas italiens et finit par créer des pièces presque complètement en français, toujours destinées aux *tipi fissi* italiens. De ce nouveau théâtre italo-français, l'Arlequin Gherardi nous a laissé une très précieuse anthologie dans son fameux *Théâtre italien* publié en 1700<sup>2</sup>.

On imagine aussitôt l'intérêt de ces productions italiennes pendant un siècle et demi de présence en France : compte tenu du jeu avec les langues et de la place capitale du corps dans cette tradition théâtrale, que peut-on saisir de la réception par le public français de spectacles italiens ou bilingues ?

- 1 Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002, et la bibliographie. Mise à jour récente de l'exposé et de la bibliographie dans Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'Âge classique*, III, *L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014, chapitre VI.
- 2 Une édition du premier des six volumes de Gherardi est à paraître en 2015, aux éditions Classiques Garnier ; les autres volumes suivront. Voir, pour le moment, deux volumes d'anthologie : Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien, I*, éd. Charles Mazouer, et *Le Théâtre italien, II, Les comédies italiennes de J.-F. Regnard*, éd. Roger Guichemerre, publiés par la STFM, en 1994 et 1996.

Une des marques distinctives de la *commedia dell'arte* originelle<sup>3</sup> concerne le langage différent employé par les différents types – du bergamasque d'Arlequin au vénitien de Pantalon, en passant par le bolonais du *Dottore*, le toscan des amoureux et amoureuses et le napolitain de *Pulcinella*. Ce jeu dialectal, perceptible à une oreille italienne de l'époque, ne l'était pas à des oreilles françaises : la langue pourtant, à l'égal du masque et du costume, et à l'égal du jeu, caractérisait les personnages de cette comédie. Les acteurs italiens supprimèrent donc la polyglossie des dialectes pour le public parisien.

Mais l'italien persistait à poser des problèmes de compréhension, et le grand Arlequin Domenico Biancolelli obtint du roi, au grand dam des comédiens français, la permission d'utiliser le français – « pour se conformer au goût et à l'intelligence de la plupart des auditeurs », précise Gherardi, dans son « Avertissement qu'il faut lire ».

10 Dès lors, des auteurs français se mirent à collaborer à des spectacles qu'ils appelaient « comédies françaises accommodées au théâtre italien »<sup>4</sup>.

Précisons le rapport entre scènes italiennes et scènes françaises, en distinguant deux aspects : le spectacle dans sa globalité et les textes des auteurs français.

Quant aux spectacles, la première période (jusqu'en 1688) des comédies franco-italiennes est celle de la *commedia dell'arte* ornée de quelques scènes françaises, le quart du spectacle, probablement. Le rapport entre les deux langues s'inverse entre 1688 et 1691 et nous avons des comédies françaises ornées de quelques scènes italiennes ; à partir de 1692, toutes les pièces que publie Gherardi sont des comédies françaises (des comédies de mœurs d'ailleurs, et non plus de sujets à l'italienne), ornées de rares scènes italiennes. Toujours un bilinguisme déséquilibré.

Quant aux seuls textes écrits par les dramaturges français (scènes françaises, puis comédies entièrement en français), on y repère la présence régulière de la langue italienne, signalée d'ordinaire par l'italique, mais très minoritaire. Assez vite chez Fatouville, le premier fournisseur français du théâtre italien, l'italien disparaît de ses scènes et de ses comédies. Et malgré des retours périodiques à cette habitude, la bigarrure du bilinguisme est négligée par les successeurs de Fatouville comme Regnard et Dufresny. La francisation du spectacle joué par les *tipi fissi* italiens, devenu satire des mœurs françaises, est réalisée.

Ce n'est pas le lieu d'analyser le fonctionnement de ce jeu linguistique entre l'italien et le français, qui est le fait d'acteurs devenus bilingues, tout en gardant sans doute la

3 Voir Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Sedes, 1999 ; 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2011.

4 Cité dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 125 et 130.

nostalgie de leur langue, dont ils ont probablement plaisir à orner les comédies qu'on les oblige à apprendre par cœur désormais en français. Cette jonglerie est pourtant fort amusante, qui fait par exemple alterner une phrase ou une réplique en italien avec une phrase ou une réplique en français. Plus savoureux encore : le bilinguisme pratiqué à l'intérieur d'une phrase, d'ailleurs favorisé par la proximité des deux langues, assez facilement ajustables. Un seul exemple, qu'on trouve dans la bouche d'Arlequin – les *zanni* ou valets s'amuse volontiers avec leur langue originelle, en particulier en usant du procédé burlesque de la création de mots : « *Partito di Roma* à coups de pieds au cul, *son venuto trenando* la savate d'hôtellerie en hôtellerie<sup>5</sup> ».

Il faudra apprécier les effets sur le public français de ce bilinguisme des textes écrits et appris (qui émoustille le déchiffrement et aide déjà à la compréhension), comme de celui de ces scènes italiennes dont Gherardi ne dit rien ou dont il ne donne que le canevas – en quoi perdure la technique d'improvisation de la *commedia dell'arte*. Le Recueil de Gherardi parle alors de scènes « toutes italiennes », de « scènes italiennes toutes de jeu » ; et il définit ainsi ce type de scènes : « scène jouée sur le champ, sans rien apprendre par cœur et qui dépend entièrement du génie et de l'esprit de l'acteur »<sup>6</sup>. Examinons donc ce jeu italien, qui frappa beaucoup le public français.

## LA PLACE DU GESTE

De toutes les manières, la *commedia dell'arte* exaltait l'art de l'acteur et de l'actrice – car c'est la *commedia dell'arte* qui imposa des actrices dans les rôles féminins au xvi<sup>e</sup> siècle.

À commencer par la fameuse improvisation, le jeu *all'improvviso* à partir d'un canevas ou *soggetto* qui se contentait d'esquisser sommairement, pour chaque scène des trois actes, le thème sur lequel les acteurs devaient improviser. L'improvisation ne se faisait pas à partir de rien ; les acteurs avaient à combiner et à composer. Ils y étaient aidés par un travail préalable, qui était d'abord de mémoire, à partir de quelque répertoire (*repertorio* ou *zibaldone*) qui donnait des listes de *concetti*, de répliques, de monologues, de dialogues, de *lazzi*. Restait l'essentiel : ajuster cela exactement dans le déroulement du jeu et inventer les liaisons. *Improvvisé* signifie surtout « non écrit » ; mais si l'improvisation mettait au second plan l'élaboration littéraire des spectacles, elle se souciait probablement de l'agencement des faits. Elle donnait lieu surtout à la

5 Dufresny et Brugière de Barante, *Pasquin et Marforio*, I, 1.

6 Dufresny, *L'Opéra de campagne*, I, 4.

variété du jeu et mettait en relief les talents de l'acteur, homme d'imagination et de connaissances, dont le jeu se trouvait comme libéré par l'improvisation.

L'autre grande caractéristique de la *commedia dell'arte* – un théâtre fondé sur un certain nombre de types fondamentaux, *parti* ou *tipi fissi* – accrut sans doute aussi l'importance du jeu et du geste. Chaque type conservait et développait son style de jeu. Tous ne portaient pas le masque, ou le demi-masque, qui, on le sait, interdisaient l'expressivité du visage, mais la reportaient sur le reste du corps. Inversement d'ailleurs, les postures diverses du corps amenaient l'imagination du spectateur à penser que le masque (en cuir, parfois en carton) n'était pas fixe. Certes, selon les types, la matière et l'expression du jeu physique connaissaient des variations. Chez les *innamorati*, la déclamation était primordiale, accompagnée d'une gestique plus retenue. En revanche, les *zanni* comiques poussaient le jeu physique au grotesque et à la bouffonnerie. D'où l'importance des fameux *lazzi*, ces développements adventices, voire étrangers à l'action, qui pouvaient consister en une plaisanterie verbale, mais surtout en un jeu de scène comique.

12

Bref, tous ces acteurs, gens de métier et de culture, jouaient avec leur corps – souple, mobile, acrobatique parfois. Et chacun devait s'ajuster à son ou à ses partenaires sur la scène du théâtre improvisé. On comprend aussi que, jouant partout en Europe devant des publics qui ignoraient leur langue, les troupes aient naturellement insisté sur le geste plus que sur la parole.

Comment saisir le jeu physique des acteurs de l'*arte* en France ? Par définition, ni texte ni didascalie pour témoigner de la mise en spectacle des canevas de la *commedia dell'arte*. Il existe cependant un document inestimable, qui mériterait d'être systématiquement exploité : ce qu'on appelle le *Scenario* du grand Arlequin Domenico Biancollelli. De quoi s'agit-il ? Vedette de la troupe installée à demeure à Paris et pensionnée par Louis XIV, le célèbre Biancolelli – « Il fait tout ce qu'il veut de son corps », notait le *Mercure galant* de juin 1679 – inscrivit sur un cahier personnel, à partir de 1667, les actions scéniques les plus remarquables relatives à son personnage dans les différents spectacles *all'improvviso*. On devine le prodigieux intérêt de ces notes dont le manuscrit est perdu mais dont il nous reste par chance une transcription française du XVIII<sup>e</sup> siècle, remarquablement éditée par Delia Gambelli<sup>7</sup>.

Voici une illustration minuscule, prise au hasard entre cent autres beaucoup plus développées – le début du seul paragraphe consacré par Biancolelli à son jeu dans

7 *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, éd. Delia Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 vol.

le *scenario* intitulé *Il marito (Le Mari)*, qui met en scène, outre Arlequin, le Docteur et Scaramouche :

Lorsque le Docteur nous appelle, Scaramouche et moi, nous répondons tous deux à la fois ; après plusieurs contestations entre nous, nous nous empressons de le servir et nous le faisons tomber ; je reproche à Scaramouche que les souliers du Docteur ne sont pas bien nettoyés, nous voulons les rendre plus propres, nous le prenons chacun par une jambe et lui faisons faire la culbute ; il se relève<sup>8</sup>...

Après quelques jeux verbaux, la scène s'achève par un coup de batte d'Arlequin sur le malheureux Scaramouche. Toutes les notes de Biancolelli témoignent de l'exploitation du corps comique de l'acteur.

Un aspect important du jeu physique concerne le jeu avec les objets – le terme d'*objet* ayant d'ordinaire remplacé chez les théoriciens du théâtre celui d'*accessoire*. Les mains prennent des objets, les manipulent, les poussent, les tirent, les lancent, les entassent, les brisent ; le geste se prolonge et s'achève en jeu avec les objets. Des indications ont été proposées sur cet aspect<sup>9</sup>.

En fait d'objets, le vêtement est le premier accessoire de l'acteur comique, habillé, déshabillé, déguisé et métamorphosé. Arlequin et ses compères les *zanni* en font un grand usage. Doit retenir ensuite l'attention la place de l'objet dans le jeu. Au départ utilitaire dans la représentation mimétique, l'objet quitte sa fonction pour devenir ludique. Je donne une scène (toujours tirée du *Scenario*) qui représente un sommet, scène au cours de laquelle Trivelin invite Arlequin à enlever tous les meubles de la maison, en particulier tous les ustensiles de fer et de cuivre qui sont dans la cuisine :

[...] j'en apporte un paquet sur mes épaules, ensuite un gril et une pelle que je tiens comme si je jouais du violon, puis je reviens avec une chaudière en teste, une seringue d'une main et un fusil de l'autre, ensuite avec une broche autour de laquelle sont des bottes de rave et de choux ; je reparois avec une cage et un chat dedans, puis avec un chien emmailloté, puis avec un panier rempli de poterie que je laisse tomber et qui se casse en morceaux, puis avec une chaise percée dans laquelle j'ai la teste, je tiens le bassin d'une main, et de l'autre je le couvre avec mon chapeau ; puis avec un berceau où il y a des enfants dedans, puis un chaudron en teste, une platine d'une main, et un pilon de mortier de l'autre<sup>10</sup>.

8 *Ibid.*, t. II, p. 569.

9 Voir Charles Mazouer, « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans Eva Erdmann et Konrad Schoell (dir.), *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 85-99.

10 *Arlechino a Parigi*, op. cit. t. I, p. 287.

On se croirait chez les Deschiens de Macha Makeïeff et de Jérôme Deschamps, qui évacuent pratiquement la parole ! Qu'il s'agisse du jeu avec les objets ou du jeu physique en général, on ne peut pas être insensible au comique de liberté et de fantaisie qui en découle.

Mais que devint le jeu quand la troupe italienne dut apprendre par cœur des scènes et des comédies entières écrites en français, ainsi obligée d'abandonner l'improvisation ? Certains, comme Biancolleli, supportèrent mal cet abandon de la technique traditionnelle. Il en reste pourtant plus d'une trace dans les six volumes du Recueil de Gherardi, jusque dans les comédies les plus tardives. Tout à coup, Gherardi ne donne pas le texte d'une scène et se contente d'indiquer qu'on jouait là une scène toute italienne, c'est-à-dire toute de jeu et d'action. Car, explique Gherardi au début de l'« Avertissement qu'il faut lire », la plus grande beauté de scènes italiennes de la *commedia dell'arte* était « inséparable de l'action, le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs<sup>11</sup> ». Et d'opposer l'acteur français – simple perroquet qui joue de mémoire – à l'acteur italien :

14

Qui dit *bon comédien italien* dit un homme qui a du fonds, 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>12</sup>.

Apologie, publiée en 1700, de la technique traditionnelle de la *commedia dell'arte*.

La lecture du Recueil de Gherardi, avec les jeux *ad libitum* simplement signalés ou succinctement mentionnés sans description, avec évidemment des didascalies plus explicites adjointes au texte écrit, assure que ce sont bien des acteurs italiens formés à leur jeu traditionnel qui jouent le nouveau répertoire des textes français. L'utilisation des corps reste capitale.

Toujours dans son « Avertissement qu'il faut lire », Gherardi – j'ai déjà cité ce passage – explique que c'est « pour se conformer au goût et à l'intelligence de la plupart des auditeurs » que la troupe fit appel à des dramaturges français. Quelques mots donc, pour finir, sur les réactions du public français vis-à-vis des différents spectacles que proposèrent les troupes italiennes pendant un siècle et demi.

11 Cité dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 125.

12 *Ibid.*, p. 125-126.

Si la langue de la *commedia dell'arte* ne posait pas de problème à une cour de France pour longtemps italianisée (de Catherine de Médicis à Mazarin, en passant par Marie de Médicis), elle était un obstacle pour le peuple qui affluait aux « comédies et plaisants jeux » des troupes italiennes de passage à l'Hôtel de Bourgogne ou, plus tard, de la troupe stable de l'Ancien Théâtre italien. Mais qu'attendait-on des troupes italiennes, dans quel horizon d'attente apparaissaient-elles ? Dans un climat de liberté, les Italiens offraient le plaisir de la gaîté, du rire, poussé à la bouffonnerie. Des amateurs de théâtre comme Saint-Évremond ou Chappuzeau reflètent bien, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'opinion commune, qui mêle de la fascination et un certain dédain pour le théâtre venu d'outre-monts. Qu'ils improvisent ou apprennent par cœur, les Italiens restent les maîtres de la facétie, du rire et des tours d'adresse. Saint-Évremond admire l'action de ces mimes et pantomimes remarquables, inimitables, mais qui restent des bouffons. Chappuzeau voit en leur théâtre un pur divertissement et un divertissement fait uniquement pour les sens – pas pour l'esprit.

Dès leur arrivée en France, les Italiens furent considérés comme très « gestueux » – et pour cause : leur art le voulait. Mais puisque le public ne comprenait pas ou comprenait mal leur langue, le jeu physique devint naturellement un complément indispensable ou un substitut du dialogue. Presque impossible en tragédie, la substitution du geste à la parole ou l'articulation du geste à la parole pour donner à comprendre le spectacle furent aisés en comédie. Pour le public français, le corps des acteurs italiens ne parlait pas une langue étrangère.

Mais que penser de ce jeu du bilinguisme dans les vingt dernières années de la troupe ? L'impatience et peut-être l'agacement du public parisien avaient réclamé du français ; ils obtinrent finalement du français farci d'italien. Aux fins de comique et de ridicule ? Je ne le pense pas : pas plus que le français, l'italien n'est déformé ni objet de raillerie. Je pense plutôt à une véritable connivence du public à l'égard de l'utilisation ludique du bilinguisme, nouvel agrément verbal. « Les curieux de la langue italienne » – précise Gherardi dans son « Avertissement qu'il faut lire » – « [...] trouveront par-ci par-là des scènes purement en italien et d'autres mêlées de français et d'italien, ainsi qu'on les jouait sur notre théâtre<sup>13</sup> ». En sus de la fondamentale complémentarité du geste et de la parole, le bilinguisme proposait ainsi une autre bigarrure.

Si la langue italienne laisse des traces écrites dans le Recueil de Gherardi et si des didascalies permettent d'imaginer un peu le jeu des acteurs, rien de tel pour les

13 *Ibid.* p. 129-130.

spectacles de *commedia dell'arte*, dont le texte comme le jeu sont abolis. Impossible donc de mener une étude sémiologique véritable sur les spectacles italiens. La simple mise au point qui précède permet cependant de cerner les problèmes d'un théâtre en langue étrangère. Pour les Italiens de cette époque, leur art du geste, qui fascina Molière, vint à la rescousse de la compréhension d'une langue dont ils continuaient à tirer des effets dans son heurt et dans son mariage avec le français. Lelio et son Nouveau Théâtre italien ne suivront plus cette voie, au profit d'un répertoire uniquement français, bientôt illustré par Marivaux.

## BIBLIOGRAPHIE

*Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, éd. Delia Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 vol.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Sedes, 1999.

DUFRESNY, Charles et Brugiere de Barante, Prosper, *L'Opéra de campagne*, dans Évariste Gherardi, *Théâtre italien, IV*, Paris, Briasson, 1741.

—, *Pasquin et Marforio*, dans Évariste Gherardi, *Théâtre italien, VI*, Paris, Briasson, 1741.

GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre italien, I*, éd. Charles Mazouer, et *Le Théâtre italien, II: les comédies italiennes de J.-F. Regnard*, éd. Roger Guichemerre, Paris, STFM, 1994 et 1996.

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

—, « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans Eva Erdmann, et Konrad Schoell, *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 85-99.

—, *Le Théâtre français de l'Âge classique, III, L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014.

## CHARLES MAZOUER

Charles Mazouer est professeur émérite de littérature française. Il est spécialiste de l'ancien théâtre français, du Moyen Âge à l'aube des Lumières. Il a édité un certain nombre de textes de théâtre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Il dirige actuellement une grande histoire du théâtre français en 12 volumes, en cours de publication chez Champion. Il dirige également la collection « Bibliothèque du Théâtre français » aux nouvelles éditions Classiques Garnier. Quelques publications : *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002. *Molière et ses*

*comédies-ballets*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Champion, 2006. *Le Théâtre français de l'Âge classique*, I, *Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006. *Farces du Grand Siècle : de Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII<sup>e</sup> siècle*, 3<sup>e</sup> éd., Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. *Le Théâtre français de l'âge classique*, II, *L'apogée du classicisme*, Paris, Champion, 2010. *Le Théâtre français de l'Âge classique*, III, *L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014. *Théâtre et christianisme*, Paris, Champion, 2015.

**Résumé :** Pendant un siècle et demi, les spectateurs français ont pu admirer les productions de la *commedia dell'arte* grâce aux troupes italiennes, d'abord de manière sporadique depuis les années 1570, puis de manière permanente, du début du règne de Louis XIV à leur renvoi en 1697. Ces productions sont examinées à un triple point de vue. Quant au jeu avec les langues, d'abord : de manière variée au fil du temps a fonctionné un bilinguisme franco-italien, savoureux. Ensuite et surtout, est analysée la place du geste, du corps de manière générale, dans un théâtre largement improvisé et donc fondé sur le physique de l'acteur (*lazzi* ; jeux avec les objets). Enfin, comment réagit le public français à ces spectacles ? Point trop gêné par le bilinguisme, mais fasciné par les acteurs comiques, le public français eut tendance à cantonner les Italiens de la *commedia dell'arte* dans le grotesque et le bouffon. En tout état de cause il se régala de la fantaisie et de la gaîté de ce théâtre.

**Mots-clés :** *Commedia dell'arte* en France ; XVI<sup>e</sup> siècle ; XVII<sup>e</sup> siècle ; bilinguisme ; acteurs ; jeu physique ; réception.

**Abstract :** For a century and a half, the French audience was able to attend the *commedia dell'arte* productions of visiting Italian companies – at first, sporadically, from the 1570s onwards, and then on a more permanent basis, from the beginning of the reign of Louis XIV to 1697. This article explores such productions from three points of view. First, I look at the interplay of languages, to show that, over time, a form of Franco-Italian bilingualism was successfully – and deliciously – implemented. Then, and most importantly, I analyse the role of gestures, and of the body in general, in a form of theatre which is based on improvisation and therefore on the actor's physicality (through *lazzi*, the use of objects, etc.). And thirdly, how did the French audience react to those shows? Not particularly rebuffed by the language, and fascinated by the comedy, French spectators tended to limit the powers of the Italian actors to the realms of the grotesque and the farcical. At any rate, they delighted in the fanciful and cheerful quality of the productions.

**Keywords :** *Commedia dell'arte* in France ; 16<sup>th</sup> century ; 17<sup>th</sup> century ; bilingualism ; actors ; physicality ; reception.



# L'ACTIVITÉ PARISIENNE DES COMÉDIENS ITALIENS ENTRE 1600 ET 1622

*Sandrine Blondet*

Lorsqu'ils abordent la vie théâtrale parisienne des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, les historiens mentionnent tous la présence à Paris de nombreuses troupes italiennes<sup>1</sup>, avant de rappeler la faveur dont jouissent les *Gelosi*, *Accesi*, *Confidenti* et autres *Fedeli* auprès des souverains français depuis Catherine de Médicis<sup>2</sup>. Parallèlement, la veine critique consacrée à ces comédiens fait constamment état de l'obstacle que pouvait constituer la langue italienne auprès du public parisien, obstacle heureusement surmonté par cette « dramaturgie de l'effet<sup>3</sup> » qui caractérise leur pratique. Plusieurs éléments, pourtant, étonnent. En premier lieu, cette prédilection que les comédiens italiens sont réputés éprouver pour le geste et la voix s'accorde difficilement avec leur activité éditoriale, intense. Ils font en effet imprimer de multiples pièces, canevas développés et traités dramatiques, dont le texte figé entre en contradiction avec un art que l'improvisation et cette recherche de l'effet ancrent dans l'instant, en revendiquant la nature éphémère. Simultanément, en signalant la distance qu'ils prennent par rapport à leur théâtre, ces publications révèlent aussi la dimension verbale non négligeable que les comédiens ultra-montains lui réservent. En outre, une grande part en est éditée à Paris, précisément, signe que ces comédiens-auteurs comptent sur un lectorat français important. Sur le plan administratif ensuite, les actes notariés recensés par Alan Howe<sup>4</sup> ne mentionnent que rarement les membres de ces troupes, étoiles déjà internationales ; l'illustre compagnie d'Arlequin investit certes la salle de l'Hôtel de Bourgogne à chacun de ses séjours, mais les baux consentis à ses compatriotes restent le plus souvent signés d'obscures personnalités, quasiment toutes absentes des documents liés à leurs prestigieux confrères. Enfin, si l'étude de ces

1 Voir ainsi Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886 ; S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, t. I, 1968, p. 46 ; Henry C. Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1929-1942, t. I, p. 13 et 15 ; ou, plus récemment Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd. 2011, p. 154-158.

2 Faveur mise en lumière par Armand Baschet (*Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882).

3 Nous empruntons l'expression à Claude Bourqui (*La Commedia dell'arte*, op. cit., p. 42).

4 Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

mêmes baux fait apparaître que l'occupation de l'unique salle de la capitale est alors en grande majorité française<sup>5</sup>, la présence à Paris des comédiens italiens est suffisamment récurrente pour témoigner d'un succès qui justifie ces séjours répétés, toujours longs de plusieurs mois. Il s'ensuit, d'une part, que les conditions de leur succès parisien entre 1600 et 1620 sont peut-être à reconsidérer, de l'autre, que la barrière linguistique pourrait avoir été moins infranchissable qu'on ne le croit, ce qui invite à envisager tous les aspects qui ont pu permettre, voire encourager les spectacles en langue italienne. C'est ce double mouvement que nous nous proposons de suivre ici, entreprise qui demandera d'abord de retracer l'histoire des troupes italiennes de passage à Paris dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, d'établir leur composition et les conditions matérielles de leur activité. Une seconde section reviendra sur la réception dont elles purent bénéficier, en interrogeant leur pratique et leur public.

L'histoire française des compagnies qui nous intéressent ici remonte à 1573. De retour de Pologne, Henri III assiste à Venise à des représentations des *Gelosi*, qu'il n'a de cesse, ensuite, de faire venir à sa cour – ce sera chose faite en 1577<sup>6</sup>. À la même époque, la troupe des frères Martinelli – Drusiano, l'aîné, mène la bande; le cadet Tristano parcourt déjà l'Europe sous le costume d'Arlequin, qu'il a créé et imposé – effectuerait elle aussi un séjour parisien, dont les traces sont toutefois peu sûres. Cette compagnie d'Arlequin compte alors parmi les plus prestigieuses d'Italie, toutes florentines, ferraraises ou mantouanes. À l'instigation de Vincent de Gonzague, elle opère diverses fusions avec deux autres troupes<sup>7</sup>, avant d'accomplir, sous l'appellation des *Accesi*, quatre tournées françaises: en 1600-1601; en 1608; en 1613-1614; et en 1620-1622.

La première s'inscrit dans le cadre des festivités entourant les noces d'Henri IV et de Marie de Médicis, célébrées à Lyon le 17 décembre 1600. La troupe gagne Lyon au cours de l'été, puis suit la cour en janvier 1601 à Paris, où elle reste jusqu'à l'automne. Si la date de son départ reste incertaine, le témoignage de Pierre de L'Estoile certifie sa présence à l'Hôtel de Bourgogne en juin 1601<sup>8</sup>. La deuxième expédition des *Accesi*

5 Les lacunes des documents rendent vaine l'entreprise d'évaluer la durée totale de location de l'Hôtel de Bourgogne par les uns et par les autres, mais l'on peut au moins recenser les actes qui concernent Français et Italiens. À s'en tenir à ceux qui signalent la présence de comédiens sur les planches entre 1600 et l'été 1622, on en dénombre 28 pour les comédiens français, 12 pour leurs homologues italiens.

6 Siro Ferrone précise que la première représentation eut lieu le 25 janvier 1577 (*Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2008, p. 40).

7 Les *Accesi* et les *Confidenti* (voir Siro Ferrone, *ibid.*, p. 130-139).

8 « En ce mois de juin, se voyait à Paris, à l'Hôtel de Bourgogne, où jouait Arlequin, une chose autant rare et merveilleuse qui se puisse voir. » (*Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, t. II :

les ramène à Paris de février à novembre 1608 ; divers actes établissent avec certitude qu'ils occupent à nouveau l'Hôtel en mai 1608. Leur troisième séjour se déroule en 1613-1614. Devenue la compagnie des *Fedeli* à la suite de nouvelles recombinaisons entre les comédiens, la troupe donne sa première représentation le 10 septembre 1613, suit la cour à Fontainebleau pour trente-neuf représentations entre le 21 septembre et le 21 novembre, et reste en France jusqu'à l'été 1614. Les comédiens sont à nouveau locataires de la rue Mauconseil pour la saison hivernale (bail du 17 octobre 1613, loyer à compter du 1<sup>er</sup> novembre). En parallèle, ils profitent des largesses de Marie de Médicis et de Louis XIII, qui, outre de multiples cadeaux et gratifications, leur allouent 600 livres par mois, de janvier à mars 1614, pour leurs représentations privées. Les *Fedeli* reviennent enfin à Paris, pour leur dernier séjour du vivant d'Arlequin (mort le 1<sup>er</sup> mars 1630), à l'automne 1620. Louis XIII n'est présent à leurs spectacles qu'à compter du 12 janvier 1621, mais assiste ensuite à vingt-trois représentations jusqu'à la fin du mois de février. En avril, la troupe suit la cour à Fontainebleau, puis revient à Paris où elle loue l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à la fin juillet, avant de signer le 16 octobre 1621 un second bail, renouvelable jusqu'au Carême 1625. Les comédiens donnent encore seize représentations devant Louis XIII entre janvier et mars 1622, avant de retourner en Italie.

En marge de ces quatre séjours des compagnons d'Arlequin, Henri IV et Marie de Médicis appellent également auprès d'eux les *Gelosi*. Une lettre d'Isabella Andreini mentionne ainsi les trente-six jours que la compagnie passe à Fontainebleau en décembre 1603<sup>9</sup>, avant de gagner Paris où un témoin rapporte leur présence<sup>10</sup>. Au total, ce sont donc cinq séjours parisiens qu'effectuent tour à tour les *Gelosi*, les *Accesi* et les *Fedeli*.

Un rapide parcours des documents qui nous sont parvenus à leur sujet laisse aisément percevoir l'éclatante renommée dont bénéficient ces artistes italiens. À tout seigneur, tout honneur : ce sont sans conteste les *Gelosi*, célèbres et célébrés par toute l'Europe, qui jouissent alors de l'aura la plus prestigieuse. Pourvus d'une

1601-1609, éd. André Martin, Paris, Gallimard, 1958, p. 29.)

- 9 « J'étais avec la troupe à Fontainebleau où j'ai passé trente-six jours, le Roi et la Reine trouvant bon mon service, et nous traitant à deux cents écus par mois » (lettre au secrétaire d'État du grand-duc de Toscane, 7 décembre 1603, citée par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 137).
- 10 « Le 4 de janvier 1604 [...] j'ai vu représenter à l'Hôtel de Bourgogne par la compagnie d'Isabelle et Pedrolin, la tragédie du *Calife d'Égypte* tué en sa tente par Numantia, femme d'Acrisis, citoyen de Numance, assiégé par ledit Calife. » (Octave de Genêtay, cité par Raymond Lebègue, « Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne », *RHLF*, 1933, p. 77 ; je modernise.)

histoire déjà ancienne, ils sont fédérés autour de Francesco Andreini et, surtout, de son épouse Isabella. D'abord titulaire d'un rôle d'amoureux, Francesco imagine celui du capitain Spavento da Vall'Inferno, dont il publiera *Le Bravure (Les Bravacheries du capitain Spavento da Vall'Inferno)* en 1608. Isabella peut quant à elle s'enorgueillir des sonnets qu'elle a inspirés au Tasse et à l'Arioste, comme des recueils poétiques et de la pastorale (*La Mirilla*, 1588) qu'elle a fait paraître. Sa mort, survenue à Lyon le 11 juin 1604 durant leur retour en Italie, lui vaut d'être reconnue comme « une des plus rares femmes du monde tant pour être docte que bien disante en plusieurs sortes de langues<sup>11</sup> ». À leurs noms est également associé celui de Flaminio Scala, auteur du *Postumio* (publié à Lyon en 1601), du *Teatro delle favole rappresentative (Théâtre des fables dramatiques)*, préfacé par Francesco Andreini et publié à Venise en 1610) et d'*Il Finto Marito (Le Feint Mari)*, publié en 1618 puis en 1619).

22 En 1600, Scala rejoint Arlequin. La nouvelle compagnie compte trois couples, dont les rivalités internes ne vont pas manquer de se faire sentir. On trouve en premier lieu les Ferrarais Diana Ponti et Marc'Antonio Romagnesi. Connue à la scène sous le nom de Lavinia, Diana s'est acquis une heureuse réputation depuis 1585-1590 à la tête de diverses compagnies (les *Desiosi*, les *Accesi*, les *Confidenti*), tandis que Marc'Antonio interprète avec succès Pantalon, Magnifique ou le Docteur. Viennent ensuite Pier Maria Cecchini – également ferrarais, qui seconde bientôt efficacement Arlequin et se fait connaître en tant que Fritellino – et son épouse Orsola Posmoni, l'amoureuse Flaminia, dédicataire de *La Flaminia schiava (Flaminia esclave)* publiée par Cecchini à Venise en 1610. Cecchini introduit encore auprès d'Arlequin Giovan Battista Austoni, dont l'épouse Salomé Antonazzi interprète elle aussi une amoureuxse, Valeria. En 1600, la compagnie accueille enfin Giovanni Pellesini – autre Ferrarais, célèbre sous le nom de Pedrolino, qui fait autorité comme second *zanni*<sup>12</sup> – et Silvio Fiorillo, titulaire du rôle de Matamoros et inventeur possible de Polichinelle<sup>13</sup>. En 1608, la troupe se voit privée d'Arlequin qui, endeuillé par les décès récents de son frère et de son épouse, reste en Italie. Vincent de Gonzague confie alors la direction de la compagnie à Cecchini / Fritellino, tandis qu'il remplace Arlequin par un autre *zanni*, Aniello di Mauro, dit Cola<sup>14</sup>.

11 Registre de la Procure de Sainte-Croix de Lyon, cité par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 146. Voir aussi l'éloge d'Isabella dressé par Pierre Mathieu (*ibid.*, p. 148).

12 Voir *supra*, n. 10.

13 Père de Giovan Battista (premier Scaramuccia, puis Trappollino) et de Tiberio (Scaramouche).

14 Voir Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 163, et Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 155.

En septembre 1611, le projet des doubles fiançailles royales franco-espagnoles conduit Marie de Médicis à convier Arlequin une troisième fois à Paris. L'expédition se voit toutefois reportée à maintes reprises, pour des raisons officielles (Vincent de Gonzague meurt le 12 février 1612), mais aussi et surtout théâtrales, liées à la concurrence que se livrent à Mantoue les *Accesi* de Cecchini et les *Fedeli* de Giovan Battista Andreini. Fils de Francesco et Isabella, celui-ci ajoute au prestige de ses parents le sien propre, qu'il recueille en tant qu'interprète de Lelio. Son épouse Virginia Ramponi – Florinda – ne démerite pas et jouit de toutes les faveurs mantouanes<sup>15</sup>. C'est donc autour d'eux, et sous leur appellation des *Fedeli*, qu'Arlequin rassemble sa troupe, composée en outre de Federigo et Benedetto Ricci, de Pellesini / Pedrolino, de Bartolomeo Bongiovanni / Graziano, de Girolamo Garavini (le capitaine Rinoceronte) et de Lorenzo Nettuni / Fichetto. En 1621, ce sont peu ou prou les mêmes noms que l'on retrouve : Arlequin, Lelio, Florinda, F. Ricci / Pantalone et Nettuni / Fichetto, entre autres.

Les actes recensés par Alan Howe présentent occasionnellement quelques-uns de ces noms, ce qui le plus souvent soulève de nouvelles questions. Ainsi, Lorenzo Nettuni (« Lorenzo detto Fichetto », francisé en Laurens Neptune) appose sa signature sur le bail du 2 juin 1603. Il se trouve donc à Paris, indépendamment des *Accesi* ou des *Fedeli* qu'il rejoindra plus tard, sans que rien ne permette d'affirmer qu'il a joué avec eux lors de leur premier séjour de 1600-1601, ni *a fortiori* qu'Arlequin l'a rencontré puis engagé à Paris<sup>16</sup>. Ces mêmes documents contiennent toutefois une majorité de noms inconnus, qu'il leur revient de transmettre à la postérité. Le plus souvent cité est celui de Jules Rize, francisation probable du nom de Giulio Ricci ou Rizzi<sup>17</sup>. Viennent ensuite, par ordre d'apparition, Saullo Donati (Solve Donate, 25 février 1600) ; l'épouse de Rize Inotiancia (Innocente) Gargante et leur fille Marie (29 avril 1600) ; Flaminio Cortese (10 mai 1600) ; Battista Buscha (Jehan-Baptiste Busque, 26 juillet 1600) ; Formicha Provai (2 avril 1602) ; Jules César, dit Formigno et Gabriel Rousseville, dit Breton (associés à Rize du 2 mai au 9 juillet 1602) ; Angela Maloni, dite Virginia, native de Venise, veuve de François Maloni, marchand de Venise, et son fils Andrea (André) Maloni, Steffano Castiglione (Étienne Castillon), dit Foulvyo et Blanche Gazette (2 juin 1603) ; Savio Rappel (11 mai 1605) ; Jean-Paul Alfieri (14 février 1612) ; Pietro-Paolo-Lione (28 mai 1612). La récurrence de leur

15 En mai 1608, elle remplace, au pied levé semble-t-il, la cantatrice prévue pour créer l'*Arianna* de Monteverdi, décédée (voir Leo Schrade, *Monteverdi*, Paris, J. C. Lattès, 1981).

16 De même, « Silvio » (11 mai 1605) désigne peut-être Silvio Fiorillo.

17 Ailleurs appelé Jules Ris Véronique, ce Giulio Ricci peut à son tour être apparenté à Federigo et Benedetto Ricci, précédemment cités.

mention et de leur association permet de supposer que la plupart de ces comédiens s'étaient rassemblés autour de Jules Rize<sup>18</sup>.

Les comédiens italiens présents à Paris se répartissent ainsi en deux catégories, selon qu'ils appartiennent à l'une des compagnies ducales de Mantoue, ou agissent de façon indépendante, suivant un mode de fonctionnement « à la française » qui les soumet au monopole des Confrères de la Passion et les fait s'associer, se séparer, se rassembler au gré des saisons, voire des jours. C'est à ces figures méconnues, précisément, que Valleran Le Conte se lie : avec Jules Rize et Saullo Donatti, le 25 février 1600 ; avec ce « Jean-Paul Alfieri, chevalier de l'Empereur, [...] agissant en son nom et pour sa compagnie de comédiens italiens », le 14 février 1612. S'ajoutent à ces contrats franco-italiens l'association conclue le 2 avril 1602 entre Tabarin et Formicha Provai d'une part, de l'autre les baux que s'échangent les *Fedeli* et la troupe des Farceurs au cours de l'été 1621<sup>19</sup>. Mais s'ils signalent une certaine harmonie entre les uns et les autres, ces actes de juillet 1621 ne sauraient s'apparenter à une collaboration, laquelle reste en définitive quasi nulle<sup>20</sup>. Comédiens français et italiens sont en revanche unis par un quotidien commun, qui les voit par exemple se prêter à des transactions financières, ou convoler en justes noces – ce, à deux reprises : Tabarin, signale Antoine Adam, avait épousé Vittoria Bianqua, dite Francisquine, dont Hugues Quéru – Gaultier-Garguille – épouse le 5 septembre 1620 la fille, Aléonor Salomon, née d'un premier mariage avec le distillateur Pompée Salomon, lui-même cité sur l'acte du 25 mai 1600<sup>21</sup>.

24

Au bout du compte, le comédien italien est désormais « un personnage familier du paysage parisien<sup>22</sup> », dont la séduction relève de considérations sociologiques et dramatiques mêlées. Les premières tiennent au fastueux apparat des cours ultramontaines dont les artistes mantouans ou florentins constituent un élément incontournable. Les secondes sont liées à leur pratique même, qui mêle obscénité, suggestion féminine (les comédiennes italiennes sont les premières à monter sur les planches), simplicité et universalité des intrigues, à une agilité que soulignent tous

18 Voir tous ces actes et leur analyse dans Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, op. cit., p. 207-261 et p. 26-36.

19 *Ibid.*, p. 261-262.

20 Quand bien même d'autres associations franco-italiennes auraient été conclues dont nous aurions perdu la trace, il paraît peu probable que tous les actes disparus aient précisément entériné ces contrats : on peut gager que ce type de collaboration demeura sporadique.

21 Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle* [1948], Paris, Albin Michel, 1997, t. I, p. 180.

22 Jean-François Dubost, *La France italienne – XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1997, p. 101.

les commentateurs, même les plus hostiles. L'austère Pierre de L'Estoile relate ainsi ces « sauts périlleux et autres traits si épouvantables [...] que beaucoup de dames, même des hommes, tournaient le dos, de peur qu'ils avaient de leur voir rompre le col. [...] Ils faisaient plusieurs autres choses effroyables et incompréhensibles à ceux qui les ont vues<sup>23</sup> ». Sans entrer dans le détail d'un art acrobatique bien connu, on se contentera de renvoyer au recueil Fossard<sup>24</sup> ou aux gravures des *Balli di Sfessania* de Callot<sup>25</sup>. Pour nombre d'historiens, cette dramaturgie gestuelle compense la déperdition de sens qu'entraîne l'usage de la langue italienne, quand elle ne rend pas inutile toute dimension verbale. Au mieux, la parole constituerait une forme de pis-aller : les lettres d'un Arlequin vieillissant « portent témoignage de substituts verbaux à des gestes défaillants », le comédien ayant « probablement appauvri son répertoire de gestes auxquels il a substitué des paroles, pas toujours compréhensibles pour les spectateurs français »<sup>26</sup>.

On objectera cependant qu'Arlequin et Pedrolino ne sont pas seuls en scène, et peuvent compter en cette année 1613 sur le concours de Lelio, pour ne citer que lui. Plus largement, le versant amoureux des intrigues paraît nécessairement s'accompagner du discours correspondant. En témoigne le même recueil Fossard, dont la gravure « Pantalone soupirant et Zanni »<sup>27</sup> dédouble ce discours entre les deux personnages – présentés en précurseurs de Christian et de Cyrano, Zanni soufflant au vieux barbon son « protocole amoureux ». La tirade que Siro Ferrone cite en exemple fait par ailleurs état d'une virtuosité mnémotechnique et élocutoire comparable, dans l'ordre de la parole, à l'acrobatie dont Arlequin avait pu faire preuve par le passé ; et parce que le brio du passage repose sur le ressassement du même terme, l'emploi de la langue italienne n'en ruine en rien l'effet étourdissant, d'autant que l'italien *grazia* est très

23 Pierre de L'Estoile, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, op. cit., p. 30.

24 Ce recueil présente des gravures de la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle rassemblées sous Louis XIV par ce Fossard qui lui donne son nom. Voir l'édition qu'en a établie Agne Beijer (Paris, Librairie théâtrale, 1981).

25 Voir les reproductions qu'en procure Pierre Duchartre (*La Commedia dell'arte*, s.l., Librairie théâtrale, 1955) et l'analyse qu'il en propose (fig. 3 et 4, p. 23). Voir également la synthèse récente de Claude Bourqui (*La Commedia dell'arte*, op. cit.).

26 Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 188 et 189. À l'appui de cette évolution, le témoignage de Malherbe : « Je fus samedi soir [15 septembre 1613] à la comédie[.] Arlequin est certainement bien différent de ce qu'il a été, et aussi est Petrolin [sic] : le premier a cinquante-six ans et le dernier quatre-vingt et sept ; ce ne sont plus âges propres au théâtre : il y faut des humeurs gaies et des esprits délibérés, ce qui ne se trouve guère en de si vieux corps comme les leurs. » (Lettre à Peiresc du 17 septembre 1613, dans *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 582.)

27 Reproduite dans Irène Mamczarz, « La *Commedia dell'arte* et le théâtre européen », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe – <sup>xvi</sup><sup>e</sup>-<sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 9.

proche du français *grâce*<sup>28</sup>. Il est donc tentant d'y entendre, précisément, le témoignage de la part orale que les comédiens italiens réserveraient aussi à leur théâtre.

Faut-il alors supposer qu'ils interprètent leurs spectacles intégralement en italien ? À première vue, le recueil Fossard semble à nouveau l'établir, *a contrario*, puisque les gravures et les quatrains français qui les commentent en auraient été « imprimés comme programmes de salle ou avis publicitaire, pour un public qui ne comprenait pas l'italien<sup>29</sup> ». Si rien, certes, ne confirme cette interprétation<sup>30</sup>, il reste que la sobriété des vers paraît répondre à la simplicité des scènes, voire des intrigues. Dès lors, non seulement c'est bien la langue italienne qui aurait été utilisée sur scène, mais son emploi n'aurait pas posé de difficulté majeure pour le public<sup>31</sup>. Réciproquement, plusieurs éléments invitent à supposer que les comédiens d'outre-monts étaient en mesure d'user de la langue française. La régularité de leur présence à Paris permet de leur en prêter à tous une certaine maîtrise ; et si l'histoire l'atteste au sujet des frères Martinelli<sup>32</sup> ou des Andreini, tous gens lettrés et dotés d'une solide culture, on peut le déduire pour leurs confrères méconnus du fait qu'aucun document ne mentionne d'interprète, quand les Anglais rassemblés autour de Jean Thays ont le leur, George Coupe<sup>33</sup>. Par ailleurs, Paris compte alors une importante communauté italienne<sup>34</sup> ce qui, outre la parenté latine des deux idiomes, devait faciliter l'adaptation de tous à la ville et à sa langue. Il y a donc fort à parier que les comédiens italiens n'eurent aucune peine à truffer leurs spectacles de bribes de français, intégrant ainsi la langue de l'assistance au plurilinguisme naturel à leur théâtre<sup>35</sup>.

26

28 « Nous prions Sa Majesté de nous tenir en grâce, parce que Votre grâce est une grâce entre toutes les autres grâces, et jamais de grâce comme Sa sérénissime grâce ne se retrouvera, et ce n'est pas peu de grâce qu'obtenir par grâce Sa gentille grâce et avec belle grâce. Elle nous fera grâce, comme l'on vient de dire, de nous tenir en grâce, ce que nous recevrons par grâce singulière ; et pour ne pas perdre Sa grâce, elle comprendra comment se sont passées nos bêtises en France. » (Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 190.)

29 *Ibid.*, p. 83.

30 Voir à ce sujet les réserves de Philiep Bossier (« Les organisations concurrentes des spectacles dell'arte », dans I. 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, op. cit.*, p. 38).

31 Charles Sorel fait même de l'italien un élément supplémentaire du plaisir théâtral, précisant que l'expressivité gestuelle des comédiens pallie l'incompréhension des spectateurs, « outre qu'ils ne manquent point de gens qui leur expliquent assez souvent quelque mot » (*La Maison des jeux*, Paris, Sercy, 1642, cité par Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte, op. cit.*, p. 155). Précisons toutefois que la vie théâtrale parisienne de 1642 est très différente de celle des premières décennies du siècle : le témoignage de Sorel ne peut être convoqué ici qu'avec réserve.

32 Voir Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 139.

33 Voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op. cit.*, t. I, p. 41.

34 Communauté dont les actes notariés enregistrent également les membres non comédiens, tels le distillateur Pompée Salomon, le parfumeur Maurice, le passementier Salvio Mangrella, dit Le Sergent, ou l'écuyer Geronimo Chiossa.

35 Voir Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 78.

Au risque de mettre à mal la pertinence de ce qui précède, il faut pourtant se demander si ces accommodements répondaient à d'éventuelles exigences du public, ce qui implique d'esquisser le portrait sociologique de ce public. Comme on l'a vu, les *Accesi*, *Gelosi* et *Fedeli* sont des compagnies de princes, mandées par des princes. Leurs séjours parisiens ont tous lieu à l'invitation des grands du royaume, qui les honorent de leur estime : Isabella Andreini bénéficie de la protection que Marie de Médicis recommande pour elle à sa sœur duchesse de Mantoue<sup>36</sup>, tandis qu'Arlequin entretient avec les souverains français des relations personnelles, voire amicales, qui l'autorisent même à décliner l'invitation de la reine de France<sup>37</sup>. Dans ce milieu ample, et depuis longtemps, italianisé, la langue italienne ne devait soulever aucun des problèmes qu'elle pouvait poser au public de la rue Mauconseil. Or, comme on l'a également signalé, les comédiens transalpins se font tous, quel que soit leur statut, locataires de la salle des Confrères de la Passion. Qu'ils assistent à des spectacles français ou italiens, l'absence de documents empêche malheureusement d'estimer l'effectif des spectateurs, leur qualité et, partant, leur possible maîtrise de l'italien. Tout au plus peut-on reprendre l'argument précédent pour en déduire que cette importante communauté italienne facilitait en retour l'assimilation, par les Parisiens, des rudiments de la langue italienne. Son emploi sur scène aurait ainsi bénéficié de cette acclimatation réciproque, laquelle aurait à son tour favorisé les comédiens les plus glorieux comme les moins réputés. Arlequin se félicite d'ailleurs, au seuil de la tournée de 1613-1614, de ce qu'« à Paris nous jouerons en public », ce qu'il considère comme le « meilleur des gains »<sup>38</sup>. Le 13 février 1608, l'ambassadeur du duc en France rapportait déjà à son souverain que les *Fedeli* « ont été très bien vus de Leurs Majestés qui prennent grand plaisir à leurs comédies et ne les laissent pas encore donner des représentations au public. C'est du reste ce dont ils se plaignent, voyant ainsi leur échapper les gros bénéfices qu'ils feraient en cette saison »<sup>39</sup>. En 1622 cependant, Arlequin déclare ne gagner « honnêtement sa vie qu'au palais »<sup>40</sup>. Réactions ambivalentes, qui montrent surtout que, pour Arlequin et

36 Voir Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 144-145.

37 Voir à ce sujet l'anecdote de Tallemant dans l'historiette qu'il consacre à Henri IV (*Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 12), et les lettres de Marie de Médicis, d'Henri IV et d'Arlequin lui-même, citées par Siro Ferrone (*Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 139, 166, 174 et 176) et par Armand Baschet (*Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 155-164).

38 Cité par Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, p. 182.

39 Cité par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 166 ; je souligne.

40 Cité par Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 189.

vraisemblablement tous ses confrères florentins ou mantouans, l'Hôtel de Bourgogne n'intervient qu'en seconde position, que ce soit en termes financiers ou sous l'aspect matériel de leurs représentations, avant tout destinées à l'élite de la cour.

28 C'est à ce dernier facteur que tient la distance irréductible qui les sépare de leurs obscurs homologues, dont les seules traces, lacunaires, tiennent précisément à leur occupation sporadique de l'Hôtel de Bourgogne et à leurs démêlés avec ses tout-puissants propriétaires. L'activité théâtrale de la capitale révèle ainsi trois catégories de comédiens : les vedettes des compagnies duciales italiennes ; leurs compatriotes méconnus ; les comédiens français, principalement fédérés autour de Valleran Le Conte. Si le quotidien met les uns et les autres en présence, la question de leur collaboration ne saurait se poser aux illustres artistes des duchés italiens : seuls les comédiens indépendants, français et italiens, tentent de s'associer, aussi vainement que brièvement, dans l'espoir de monter une entreprise théâtrale durable. Dans ces conditions, la question linguistique des spectacles italiens se voit intégrée à un faisceau complexe de considérations historiques, sociologiques et dramatiques, qui interrogent l'ensemble de la vie théâtrale parisienne et font apparaître avec quelle facilité la langue italienne pouvait être utilisée sur scène. L'ensemble de ces éléments conduisent en dernière analyse à distinguer non pas les comédiens italiens de leurs confrères français, mais les membres des compagnies duciales des comédiens, français et italiens mêlés, dépourvus de tout patronage princier. Il semble toutefois que ce clivage des artistes ultramontains se résorbe dans la pratique identique d'une langue à laquelle tous reconnaissent « la grâce d'un langage étranger<sup>41</sup> ».

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle* [1948], Paris, Albin Michel, 1997, t. I.
- BASCHET, Armand, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.
- BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd., 2011.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, t. I, 1968.
- DESPOIS, Eugène, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886.
- DUBOST, Jean-François, *La France italienne – XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1997.

41 Charles Sorel, *La Maison des jeux*, op. cit., cité par Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, op. cit., p. 155.

- DUCHARTRE, Pierre, *La Commedia dell'arte*, s.l., Librairie théâtrale, 1955.
- FERRONE, Siro, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.
- HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, t. II, 1601-1609, éd. André Martin, Paris, Gallimard, 1958.
- LANCASTER, Henry C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1929-1942, t. I.
- LEBÈGUE, Raymond, « Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne », *RHLF*, 1933, p. 77-79.
- MALHERBE, *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- MAMCZARZ, Irène (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.
- SCHRADE, Leo, *Monterverdi*, Paris, J. C. Lattès, 1981.
- TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960.

#### SANDRINE BLONDET

Après des études de lettres et de musicologie menées à la Sorbonne et au CNSM de Paris, Sandrine Blondet a consacré sa thèse à la concurrence que se livrèrent l'Hôtel de Bourgogne, le Théâtre du Marais et l'illustre Théâtre entre 1630 et 1650, et aux pièces qui soutinrent cette rivalité. Ses travaux portent sur l'activité des compagnies, sur la production théâtrale antérieure à la fondation de la Comédie-Française, et sur les répertoires italien, espagnol et anglais contemporains. Au terme d'un post-doctorat mené dans le cadre du projet ANR « Les Idées du Théâtre », elle enseigne actuellement à Moûtiers (73) ainsi qu'à l'université de Chambéry et participe en parallèle à l'édition du théâtre d'Alexandre Hardy et de Pierre Du Ryer.

**Résumé :** Entre 1600 et 1622, les prestigieuses compagnies théâtrales affiliées au duc de Mantoue effectuent quatre tournées parisiennes, qui les conduisent des lieux de séjour de la cour à la scène de l'Hôtel de Bourgogne. En parallèle, d'autres comédiens italiens, qui semblent durablement établis en France, mènent une activité dont la précarité les rapproche de leurs confrères français. Alors que la langue italienne pouvait constituer un obstacle pour le public parisien, l'étude dramaturgique, historique et sociologique de leur présence à Paris montre qu'il n'en est rien. La confrontation de

tous ces comédiens finit par rétablir la frontière, de manière inattendue, non pas entre Français et Italiens, mais entre les membres internationalement connus des compagnies ducales, forts de l'estime des Grands, et leurs obscurs homologues, Français et Italiens réunis, dépourvus de tout patronage, dont l'entreprise théâtrale se heurte aux aléas du quotidien.

**Mots-clés:** compagnies ducales ; *Gelosi* ; *Accesi* ; Arlequin ; Andreini ; comédiens italiens indépendants ; comédiens français indépendants ; geste ; langue italienne ; public

**30 Abstract:** Between 1600 and 1622, the prestigious theatre companies sponsored by the Duke of Mantua toured in Paris on four occasions, performing both at court and on the stage of the Hôtel de Bourgogne. Their financial ease contrasted with the precarious conditions of other actors in France, both Italian and French. One might think that the use of Italian could have represented an obstacle for the Parisian audience. But the historical, dramaturgical and sociological study of the Italian actors' activity in Paris shows that their professional practice depended much more on whether they had a patron or not. In the end, average Italian actors established in Paris had more in common with their local fellow actors than with members of the Dukes' companies who enjoyed international fame and the esteem of the great.

**Keywords:** Duke of Mantua companies; *Gelosi*; *Accesi*; Harlequin; Andreini; independent Italian actors; independent French actors; gesture; Italian language; audience

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

*Alessia Gennari*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 *Ibid.*, p. 5.

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

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

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

34

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

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

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

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

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

*Mercurio galant*, avril 1716-février 1717.

## ALESSIA GENNARI

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

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

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

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

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

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

THÉÂTRE ET OCCITAN À LA COUR DE FRANCE  
(XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES) : DE MONSIEUR DE POURCEAUGNAC  
À DAPHNIS ET ALCIMADURE

*Bénédicte Louvat-Molozay*

Le 29 octobre 1754 était donné à Fontainebleau, devant Louis XV et la cour, un opéra dont la musique et le livret avaient été composés par Mondonville et qui portait le titre de *Daphnis et Alcimadure*. C'était là un spectacle parmi la quinzaine de tragédies, comédies, tragédies en musique et fragments de ballets, pour l'essentiel des reprises, donnés par les acteurs, chanteurs et danseurs des institutions théâtrales parisiennes pendant ce séjour. La singularité de l'œuvre de Mondonville, une pastorale en musique, tenait à la langue dans laquelle elle était chantée, à savoir l'occitan. Dans sa correspondance, le baron de Grimm souligne l'originalité du phénomène : « L'opéra languedocien qu'on a joué à Fontainebleau devant le Roi est, dans les Arts, un de ces phénomènes singuliers qu'il ne faut pas laisser échapper. Il a pour titre : *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne<sup>1</sup>. »

L'opéra connut un succès considérable : donné une seconde fois à Fontainebleau le 6 novembre, il fut ensuite représenté à l'Académie royale de musique à partir du mois de janvier 1755 et la dizaine d'éditions<sup>2</sup> dont il fit l'objet atteste de sa popularité. Auteur du livret et de la musique, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville avait, semble-t-il, emprunté ce sujet à La Fontaine<sup>3</sup> ; l'intrigue, extrêmement simple chez le fabuliste (le berger Daphnis aime en vain la bergère Alcimadure ; désespéré, il se suicide après avoir légué à la jeune fille son héritage, ses troupeaux et ses chiens), n'est guère plus compliquée chez Mondonville. Le compositeur se contenta de modifier le dénouement

- 1 Lettre datée du 15 novembre 1754 (Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne et Ladrangé, t. I [1753-1756], 1824, p. 218).
- 2 Elles sont répertoriées et analysées par Jean Eygun (*Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, Bordeaux, Association d'estudis dels tèxtes occitans, 2003, p. 103-106, et « De la chanson à l'opéra : usages de l'occitan dans les œuvres musicales du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève Hasenohr [dir.], *Les Langues du sud entre érosion et émergence*, Paris, Éditions du CTHS, 2004, p. 161-162). Jean-Christophe Maillard a recensé pour sa part sept exemplaires de la partition dans les bibliothèques toulousaines, « fait absolument unique pour les œuvres lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle » (« La musique à Toulouse au XVIII<sup>e</sup> siècle : un art officiel et ses déviations », dans Jacques Gourc, et François Pic [dir.], *Toulouse à la croisée des cultures*, Pau, Association internationale d'études occitanes, 1998, t. II, p. 783).
- 3 Il s'agit de la fable 24 du livre XII (1685), intitulée « Daphnis et Alcimadure. Imitation de Théocrite ».

(la mort effective de Daphnis est transformée en fausse mort et Alcimadure finit par céder aux instances du berger) et d'ajouter un troisième personnage : Jeanet, frère d'Alcimadure, qui joue essentiellement le rôle d'adjuvant de Daphnis et prend en charge sinon véritablement le comique, du moins les développements non galants<sup>4</sup>.

Rien dans l'agencement des faits et le traitement des personnages, non plus que dans la structure de l'opéra (trois actes précédés par un prologue et ponctués chacun par un divertissement mêlant chants du chœur et danses), que les spectateurs n'aient lu, vu et entendu un grand nombre de fois. En revanche, c'était là le premier opéra en occitan qui fût jamais donné à Paris ou, en l'occurrence, à la cour. Non qu'il n'existât pas d'opéra occitan, ni que les spectateurs parisiens n'aient jamais eu l'occasion d'entendre, chantés ou parlés, des vers ou de la prose en langue d'oc. Mais c'était la première fois qu'il leur était donné d'entendre une œuvre entière dans cette langue.

40

Si l'on s'en tient à la période moderne, il faut rappeler qu'il y eut, en terre occitanophone, et notamment autour des foyers provençaux et bas-languedociens (Aix et Marseille d'un côté, Béziers et Montpellier de l'autre), un théâtre exclusivement composé en langue d'oc ou mêlant à l'occasion français et occitan. Le corpus le plus important est constitué par ce que l'on nomme le « Théâtre de Béziers », soit un ensemble de 24 pièces publiées à Béziers par l'imprimeur Jean Martel entre 1628 et 1657 et représentées entre le début des années 1610 et le début des années 1650 lors des fêtes de l'Ascension<sup>5</sup>. Extérieures à ce corpus, deux pièces portent en outre le titre générique d'« opéra » : l'*Opera de Frontignan* de Nicolas Fizes, daté de 1679, et une œuvre rigoureusement contemporaine de *Daphnis et Alcimadure*, à savoir l'*Opera d'Aubais* (1755) de l'abbé Jean-Baptiste Fabre, l'un des principaux auteurs d'expression occitane du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Faute de lecteurs (les locuteurs natifs sont rarement lecteurs),

4 Notamment l'organisation d'une battue pour capturer un loup (II, 1) finalement pris par Daphnis (II, 4) et l'évocation des combats militaires (II, 3), où Jeanet chante « *Rés n'és tan bé, ni tan grand qu'un armado / Quand per Louis és coumandado* » (« Rien n'est si beau, ni si grand qu'une armée / Quand par Louis elle est commandée ») ; Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, Pastorale languedocienne, Représentée devant le Roi à Fontainebleau, le [blanc] Octobre 1754, dans *Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le Séjour de leurs MAJESTÉS en l'Année 1754*, Paris, Ballard, s.d., p. 22).

5 Sur ce corpus, voir Philippe Gardy, « Le "Théâtre de Béziers" ou "Teatre de Caritats" : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », dans Carmen Alèn Garabato (dir.), *Béziers ville occitane ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 69-90. Il existe également une importante tradition théâtrale en provençal, comme en témoignent les œuvres de Zerbin et de Brueys (voir Étienne Fuzelier, « Le Théâtre en Langue d'Oc au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Yves Giraud [dir.], *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Jean-Michel Place, 1980, p. 106-113).

6 Il est entre autres l'auteur de *Jean l'ont-pris*, texte narratif auquel Emmanuel Le Roy Ladurie a consacré *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc* (Paris, Le Seuil, 1980).

faute d'ailleurs d'avoir accédé à l'imprimé dans un certain nombre de cas (les deux *Opera* sont des œuvres manuscrites), et parce qu'il est composé pour des circonstances particulières (carnaval à Aix, fêtes des Caritats à Béziers), le théâtre occitan demeure confiné dans son territoire linguistique. Ce qui ne signifie pas qu'il n'a pas eu de lecteurs et plus encore de spectateurs non occitanophones : il est notamment possible que Molière ait assisté à des représentations en langue du pays, à Béziers (on venait de tout le Languedoc pour assister aux Caritats) ou ailleurs<sup>7</sup>.

Rien ne permet pourtant d'affirmer que ce théâtre, pour autant qu'il y ait eu accès, ait influencé les créations moliéresques, pas même pour le rôle occitan de Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac*<sup>8</sup>. En l'état actuel de nos connaissances, on peut considérer que cette comédie-ballet représentée à Chambord en 1669 est, pour la période moderne encore une fois, la première œuvre dramatique composée pour des spectateurs parisiens qui fasse place à un occitan fonctionnant comme une vraie langue et non à une simple gasconnisation du français<sup>9</sup>. Avant *Monsieur de Pourceaugnac*, on trouve en effet, sur la scène parisienne, un certain nombre de Gascons, notamment sous l'espèce du capitain ou plus justement du matamore gascon. C'est à ce type qu'appartient le Matamore de *L'Illusion comique* (1636) de Corneille, que la liste des personnages présente comme « capitain gascon », quoique sa qualité linguistique de gascon ne transparaisse que dans l'utilisation du juron « Cadediou » (équivalent du français « tètebleu »). À partir des années 1660, le personnage du Gascon se caractérise également par sa langue, comme on le voit dans plusieurs pièces de Poisson représentées à la ville ou à la cour, notamment *L'Après-Souper des Auberges* (1665) ou, à sa suite, chez Molière lui-même, dans le « Dialogue des gens qui en musique demandent des livrets » qui forme la première entrée du « Ballet des Nations » du *Bourgeois gentilhomme* (1670) et dans la célèbre scène du sac (III, 2) des *Fourberies de Scapin* (1671). La couleur gasconne de ces différents rôles tient moins à des particularités lexicales (à l'exception de quelques jurons) qu'à des traits de prononciation : substitution systématique de *b* à *v* et parfois de *v* à *b*, *j* prononcé *i*, ouverture des *o* (prononcé *ou*), comme il apparaît dans ce passage

- 7 Sur cette question, voir notamment Jacqueline Marty, « Quelques emprunts de Molière au Théâtre de Béziers : le canevas de *Monsieur de Pourceaugnac* », *Revue des langues romanes*, 1975, 1<sup>er</sup> fascicule, p. 50-61.
- 8 Pour une synthèse sur le sujet, voir Philippe Gardy et Jean-François Courouau, « Molière et le "Théâtre de Béziers" : état de la question », *Littératures classiques*, 2015, n°87 (« Français et langues de France dans le théâtre du xvii<sup>e</sup> siècle »), p. 175-189.
- 9 Voir Patrick Sauzet, « Les scènes occitanes de *Monsieur de Pourceaugnac* », dans Claude Alranq (dir.), *Molière et les pays d'oc*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 147-150 et « La Lucette de *Monsieur de Pourceaugnac* : "Feinte gasconne", vrai occitan », *Littératures classiques*, 2015, n°87, *op. cit.*, p. 107-134.

extrait de *L'Après-Souper des Auberges* de Poisson : « Cadedis ye bois vien que bou ne l'estes pas / Yentillhoume, & de bous ye fais fort peu de cas<sup>10</sup> ».

La signification politique de ce traitement linguistique des rôles de Gascon est la suivante : les Gascons, et plus généralement les provinciaux, déforment la langue française. Et c'est ce qui permet à Poisson, qui introduit aux côtés d'un Gascon et d'un Normand, un Flamand et une vicomtesse grasseyante, de placer sur le même plan des provinciaux, des étrangers et des personnages souffrant d'un défaut physiologique de prononciation. Pour les spectateurs en tout cas, tous ces personnages parlent français, les uns correctement, les autres non, sans que l'intelligibilité globale du texte soit menacée. Qu'en est-il lorsque les dramaturges insèrent d'authentiques fragments de langues dite régionales et, en l'occurrence, d'occitan ?

42 Dans *Monsieur de Pourceaugnac* en effet, Molière compose, fait composer ou emprunte deux scènes en occitan, ou plus exactement, un dialogue entre un personnage s'exprimant en occitan et des personnages s'exprimant en français (II, 7), avant que n'entre en scène (II, 8) un nouveau personnage s'exprimant pour sa part en picard. Précisons ici que, à l'échelle de la pièce, ces deux scènes n'ont rien de particulièrement étonnant : *Monsieur de Pourceaugnac* est une comédie des langues, dans laquelle on entend, dans l'ordre, des fragments de latin et de grec, de l'italien, du français prononcé à la flamande, de l'occitan et du picard, puis une imitation de l'accent suisse allemand. C'est-à-dire tout à la fois des langues étrangères ou des imitations de langue étrangère et des langues de France.

À partir des années 1670 et dans le sillage de Molière, le théâtre parisien fait ensuite ponctuellement place à des scènes en occitan<sup>11</sup>. C'est le cas en 1676 dans une séquence du *Volontaire* de Rosimond, comédien-poète qui, à la mort de Molière, suivit ses anciens compagnons pour former avec les acteurs du Marais la troupe du Guénégaud, pour laquelle *Le Volontaire* fut composé. C'est le cas encore à la Comédie-Italienne, pour deux pièces au moins, *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville et *Arlequin misanthrope* de Biancolelli – respectivement créées en 1685 et 1696.

Que comprenaient les spectateurs parisiens de ces répliques en langue d'oc ? En l'absence de témoignages ou de développements consacrés à la question linguistique dans les comptes rendus de spectacles contemporains, on s'appuiera sur deux

10 Raymond Poisson, *L'Après-Souper des Auberges*, Paris, Guillaume Quinet, 1665, p. 24. Voir Bénédicte Louvat-Molozay, « La représentation des langues de France dans la comédie parisienne des années 1660-1670 », *Littératures classiques*, 2015, n° 87, *op. cit.*, p. 81-92.

11 Voir les recensements effectués par Jacqueline Marty (« Conflits linguistiques et ethnotypes occitans dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle », *Lengas*, n° 1, 1977, p. 41-60) et Jean Eygun (*Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, *op. cit.*, p. 183-198).

types de documents : les rares témoignages relatifs à la perception de l'occitan par un auditeur parisien ou à tout le moins né au nord de la Loire ; les phénomènes d'intercompréhension ou, à l'inverse, de mécompréhension que les pièces mettent elles-mêmes en scène. Au sein de la première catégorie, on retiendra le témoignage de Racine qui, arrivé à Uzès, écrit à La Fontaine en 1661 :

J'avais commencé dès Lyon à ne plus guère entendre le langage du pays, et à n'être plus intelligible moi-même. [...] Néanmoins je commence à m'apercevoir que c'est un langage mêlé d'espagnol et d'italien ; et comme j'entends assez bien ces deux langues, j'y ai quelquefois recours pour entendre les autres, et pour me faire entendre<sup>12</sup>.

Au moment où Molière compose *Monsieur de Pourceaugnac*, l'occitan n'est apparemment guère intelligible comme tel au nord de la Loire ; plus encore, il est perçu comme une langue étrangère et c'est, paradoxalement, parce qu'il est perçu comme tel qu'il peut être en partie compris par des auditeurs familiers des deux autres grandes langues méditerranéennes que sont, avec le français, l'italien et l'espagnol. Le fait n'est pas sans importance, on va le voir, pour comprendre le succès de *Daphnis et Alcimadure* quelque quatre-vingt cinq ans après la création de *Monsieur de Pourceaugnac*.

Si, dans les faits, l'occitan que parlent les locuteurs natifs n'est plus immédiatement intelligible aux locuteurs du Nord, les dramaturges qui le font parler à certains de leurs personnages ne soulignent que rarement ce caractère. Mieux : chez Molière, Rosimond et Fatouville, les personnages francophones comprennent sans difficulté les propos des personnages occitanophones, à preuve la réplique d'Oronte, parisien, après avoir entendu la tirade de la feinte gasconne reprochant à Pourceaugnac de l'avoir abandonnée après l'avoir épousée à Pézenas :

LUCETTE. — ... *yeu nou serio pas reduito à fayré lou tristé persounatgé qu'yeu fave presentomen ; à beyre un Marit cruel mespresa touto l'ardou qu'yeu ay per el, et me lascia sensse cap de pietat abandonado à las mourtièles doulous que yeu resseny de sas perfidos acciús.*

ORONTE. — Je ne saurais m'empêcher de pleurer<sup>13</sup>.

12 Racine, Lettre à La Fontaine datée du 11 novembre 1661 (Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 401-402). Il n'est pas exclu qu'il y ait dans ce récit une part de mise en scène et que l'influence du modèle tout littéraire des *Tristes* d'Ovide, que Racine cite dans une lettre du mois de décembre 1661 ait joué un rôle important (« Je suis en danger d'oublier bientôt le peu de français que je sais : je le désapprends tous les jours, et je ne parle tantôt plus que le langage de ce pays [...]. *Ipse mihi videor jam didicisse latine ; / Nam didicti getique sarmaticeque loqui* [Ovide, *Tristes*, V, 12 : Il me semble que j'ai déjà désappris à parler latin, car j'ai appris à parler gète et sarmate] » [*ibid.*, p. 410-411]).

13 « [...] je ne serais pas réduite à faire le triste personnage que je fais présentement, à voir un mari cruel mépriser toute l'ardeur que j'ai pour lui et me laisser sans une once de pitié abandonnée

Il est vrai que dans la séquence moliéresque, le jeu des acteurs devait contribuer à l'intelligibilité du propos, mais il ne saurait l'expliquer seul et ne saurait non plus expliquer le fait que Molière n'ait pas voulu souligner l'altérité linguistique par des procédés de malentendus, ce qu'il ne fait que lorsque les locutrices picarde et occitane dialoguent seule à seule :

LUCETTE. – *Aquo es faus, aquos yeu que soun sa Fenno; et se deù estre pendut, aquo sera yeu que lou faray penda.*

NÉRINE. – *Je n'entains mie che baragoin-là*<sup>14</sup>.

Ce n'est que dans *Arlequin misanthrope* que l'utilisation de l'occitan brouille la communication entre les personnages, ce dont l'auteur tire une série d'effets comiques, comme dans cet échange :

44

2[°] GASCONNE. – *Ab peccaire, que bous rasounats pla* [que vous raisonnez bien].

ARLEQUIN. – Oh oüi fort bien, je raisonne au plat.

2[°] GASCONNE. – *Ab, Mossu, nou disi pas accor* [je ne dis pas cela].

ARLEQUIN. – Je ne paye pas mon écot, qui vous a dit cela ?

2[°] GASCONNE. – *Cousino cresi que se truffo* [je crois qu'il se moque].

ARLEQUIN. – Comment des truffes, est-ce que vous m'en apporterez<sup>15</sup> ?

Au regard de ces différents exemples, le cas de *Daphnis et Alcimadure* présente trois singularités : il relève tout d'abord du genre et du style sérieux, alors que tous nos exemples précédents provenaient du théâtre comique ; sauf dans le prologue, l'occitan y est la seule langue utilisée, ce qui élimine *de facto* les problèmes d'intercompréhension à l'intérieur de la fiction ; la langue n'y est pas parlée mais chantée. Ce n'était pas tout à fait la première fois, puisque la première entrée des *Fêtes de Thalie*, opéra-ballet de Jean-Joseph Mouret créé en 1714 était intitulée « **La Provençale** » et comprenait, au milieu d'un ensemble en français, un air en occitan chanté par « une provençale et le chœur » dont le livret proposait une traduction :

*Vonte que la Beauta s'esconde,  
L'Amour saou ben leou la trouva,  
Son la gau l'ame dou monde*

---

aux mortelles douleurs que j'ai ressenties de ses perfides actions.» (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac* [1670], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 235.)

14 « LUCETTE. – C'est faux, c'est moi qui suis sa femme ; et s'il doit être pendu, ce sera moi qui le ferai pendre. / NÉRINE. – Je ne comprends pas ce baragouin-là. » (*Ibid.*, p. 236.)

15 *Arlequin misanthrope*, Paris, Henry Lambin, 1697, II, 7, p. 41. Je traduis.

*Per s'uni toutei dous son fa.*

SENS DES PAROLES.

Quelque part que la Beauté se cache,

L'amour sait bientôt la trouver :

Ils sont la joye & l'âme du monde,

Ils sont faits pour s'unir tous deux<sup>16</sup>.

La première question que pose la représentation à la cour de France de *Daphnis et Alcimadure. Pastorale languedocienne* est celle de sa raison d'être. Quels sont les éléments qui peuvent expliquer qu'un compositeur certes d'origine languedocienne (puisqu'il est né à Narbonne) mais parfaitement intégré dans les institutions musicales parisiennes fasse le choix de l'occitan pour le livret d'un opéra ? Quels sont ceux, par ailleurs, qui peuvent expliquer le succès, notable, que rencontra l'œuvre à Fontainebleau puis à Paris ? Il semble en réalité que le milieu des années 1750 soit favorable à l'usage de l'occitan comme possible langue d'une œuvre lyrique pour deux raisons. Tout d'abord, deux des chanteurs les plus en vue de l'Académie royale de musique sont, comme Mondonville lui-même, méridionaux. Il s'agit de M. Jéliotte, né dans les environs de Pau, et de Mlle Fel, originaire de Toulouse, auxquels il faut ajouter M. Latour, également toulousain<sup>17</sup>. L'origine méridionale des chanteurs de l'Académie royale de musique n'était d'ailleurs pas une nouveauté : on sait que pour former la toute première Académie d'opéras, Sourdéac et Champeron puisèrent dans plusieurs chapitres languedociens et que certains de ces musiciens poursuivirent leur carrière sous Lully<sup>18</sup>. Mais avant Mondonville, personne n'avait eu l'idée de solliciter leurs compétences linguistiques. Le *Mercur de France* en fait l'un des atouts de l'opéra :

Alcimadure et [...] Daphnis ont été rendus par Mlle Fel et Mr Jeliote. Ils sont si supérieurs l'un et l'autre, lorsqu'ils chantent le François, qu'il est aisé de juger du charme

16 Jean-Joseph Mouret, « La Provençale », nouvelle entrée ajoutée aux *Festes de Thalie*, Paris, Jean-Christophe Ballard, 1722, p. 13 et 14 (l'air comporte une deuxième strophe).

17 C'est à M. Jéliotte et à M<sup>lle</sup> Fel que sont confiés les rôles principaux de deux des opéras repris ou créés en même temps que *Daphnis et Alcimadure* (*Thésée* de Lully et Quinault et *Anacréon* de Rameau et Cahuzac).

18 Voir Charles Nuitter et Ernest Thoinan, *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1886 ainsi que Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay, « Chanter sur la scène professionnelle parisienne dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle : de l'identité sociale à l'identité vocale », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre. Angleterre et France (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 291, 297 et 300.

de leur voix, de la finesse de leur expression, de la perfection de leurs traits, en rendant le langage du pays riant auquel nous devons leur naissance<sup>19</sup>...

Par ailleurs, et peut-être surtout, la création de *Daphnis et Alcimadure* s'inscrit dans le contexte de la Querelle des Bouffons dont l'enjeu majeur est, on le sait, la question de la langue la plus apte à être mise en musique. Mondonville avait été choisi pour être le champion de la musique française et l'on avait opposé en 1752 son opéra de *Titon et l'Aurore* à *La Serva padrona* (1733) de Pergolèse. En faisant, deux ans plus tard, le choix de l'occitan, il s'inscrit dans un entre-deux linguistique : sans aller jusqu'à l'italien, il choisit d'écrire dans une des plus anciennes langues de France, qui est aussi réputée, comme l'italien, pour sa musicalité intrinsèque, ce que lui reconnaissent même les défenseurs de la musique italienne, à l'instar de Grimm et de l'auteur anonyme du

46 *Manuscrit de Munich* que cite Roberte Machard :

[...] le Poème Gascon dont les paroles et la musique sont de Mr de Mondonville [...] est une pastorale composée des débris de quelques chansons du pays de l'auteur, et de quelques petits airs de l'ancienne Musique Italienne, relevés d'accompagnements et de symphonies dans le goût moderne. C'est à quoi se réduit le mérite de cet opéra qu'on a pompeusement annoncé dans les *mercures* du mois de décembre pour être d'un genre tout à fait nouveau. On a ratifié ici les applaudissemens qu'il a reçus à Fontainebleau ; ce qui n'arrive pas toujours... Les partisans de la musique françoise qui ne défendent plus le terrain qu'en se battant en retraite, s'applaudissent fort de l'opéra gascon, et les admirateurs de la musique italienne s'en réjouissent à leur tour. Les premiers parce que l'ouvrage est d'un Patriote, et les autres parce qu'il se rapproche du goût italien, et qu'un jargon moins connu ici que la langue toscanne [*sic*], n'a pas nui autant qu'on l'avoit cru à une musique qu'on a jugée bonne de part et d'autre par des raisons bien différentes<sup>20</sup>.

19 *Mercur de France*, décembre 1754, cité par Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers, CIDO, 1980, p. 88-89. À propos de la reprise de 1768, Grimm écrit encore : « L'Académie royale de musique a donné, le 10 de ce mois, *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, qui fut jouée en 1754 pour la première fois et en patois languedocien. Jéliote et mademoiselle Fel, qui étaient alors au théâtre, étaient tous les deux de Gascogne, et pouvaient l'exécuter dans leur patois qui est joli ; aujourd'hui on a été obligé de la mettre en français, parce que M. Legros et madame Larrivée n'auraient pu la chanter en patois. » (Grimm, *Correspondance littéraire*, op. cit., t. V [1766-1768], 1829, p. 445.)

20 *Manuscrit de Munich*, janvier 1755, fol. 18-20, cité par Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*, op. cit., p. 90. Pour Jean-Christophe Maillard, Mondonville « apportait une solution inédite à la polémique en proposant une œuvre tout à la fois française et écrite dans une langue qui, sans être italienne, répondait aux besoins de musicalité soulignés entre autres par Jean-Jacques Rousseau » (« La musique à Toulouse au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 783).

C'est surtout ce que Mondonville souligne dans l'Avvertissement qu'il place en tête du livret. Il y rappelle l'ancienneté et la primauté de la langue occitane en évoquant les Troubadours et en reprenant, comme le font au même moment plusieurs grammairiens ou lexicographes languedociens ou provençaux, les arguments formulés pour la première fois par Caseneuve<sup>21</sup> au milieu du siècle précédent et identifiant, comme lui, langue toulousaine (ou languedocien) et provençal :

On sait en général quelle fut l'origine et quels ont été les progrès de l'ancienne Langue Provençale. Formée dans nos Provinces Méridionales, des débris de la Langue Romaine, elle y fleurit en peu de temps, et c'est de là que dès le neuvième et le dixième siècle, elle s'était répandue dans plusieurs Cours de l'Europe. Cette célébrité la fit accueillir partout où l'on se piquait alors de politesse, elle la dut à ses Poètes et surtout à l'usage qu'ils firent de la Rime dont ils ont été les Inventeurs. Notre Langue Toulousaine est à quelques changements près la même que cet ancien Provençal. On y trouve avec le même génie et les mêmes tours, cette douceur et cette naïveté tendre qui se prête si bien à l'expression du sentiment. Je l'ai crue par ces raisons favorable à la Musique, et c'est dans cette vue que j'ose en offrir un essai [...] <sup>22</sup>.

De fait, *Daphnis et Alcimadure* est conçu comme un hommage non seulement à la langue mais aussi à la culture et à la littérature du pays : en témoignent notamment plusieurs emprunts lexicaux au poète Père Godolin<sup>23</sup> dont les premières œuvres, datées de 1617 pour les plus anciennes d'entre elles, furent constamment rééditées aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles (et au-delà) et constituèrent une référence majeure pour la littérature d'expression occitane. En témoigne surtout l'insertion d'un « air du pays » dans le divertissement du premier acte, lequel fait également place aux instruments traditionnels que sont le tambourin et le flûtet. Conformément aux principes définis par Mondonville à la fin de son Avvertissement et sur lesquels je reviens à la fin du présent article, le texte de l'air est accompagné d'une traduction des mots jugés les plus difficiles :

21 Pierre de Caseneuve, *Le Franc-Alléu de la province de Languedoc établi et défendu*, Toulouse, J. Boude, 1645. Voir Jean Stéfanini, *Un provençaliste marseillais. L'abbé Féraud (1725-1807)*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1969, p. 250-258.

22 Mondonville, *Daphnis et Alcimadure*, *op. cit.*, n.p.

23 On trouvera une liste de ces emprunts dans la préface de l'édition de *Daphnis et Alcimadure* par Jean Larzac (*Mondovila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, Montpellier, Institut d'Études occitanes, 1981, p. 18). Dans l'édition de 1716 des *Œuvres* de Godolin, on pouvait trouver ces éléments de généalogie linguistique : « L'ancienne langue provençale se forma du debris de la Romaine premierement dans la Gaule Narbonnaise, d'où elle se répandit dans les Provinces voisines et se rendit si florissante qu'au neuvième et dixième siècle elle fut le langage des cours de plusieurs Princes de l'Europe » (cité par Jean Stéfanini, *Un provençaliste marseillais*, *op. cit.*, p. 250).

Jolie Bergere  
*Poulido Pastourélo,*  
 Perle des amours  
*Perléto das amours;*  
*De la Roso noubélo,*  
*Esfaçats las coulours;*  
 pourquoi êtes si  
*Perqué séets bous tan bélo?*  
 moi si  
*E'yéu tan amourous!*  
 Jolie Bergere  
*Poulido Pastourélo,*  
 Perle des amours  
*Perléto das amours;*  
 quoi que vous me soyez  
*Ben que me sias cruélo,*  
 Je n'aimerai  
*Yéu n'yamaréy que bous*<sup>24</sup>.

En réalité, *Daphnis et Alcimadure* apparaît comme une œuvre à la croisée des traditions et des aires culturelles et linguistiques : l'ancrage languedocien est en effet fortement contrebalancé par l'allégeance marquée aux pratiques musicales parisiennes et surtout italiennes, une telle conformité aux usages de la musique savante constituant assurément une condition pour toucher un public parisien étranger à la langue et à la culture languedociennes. C'est ce qui apparaît dans un air très virtuose d'Alcimadure<sup>25</sup> qui multiplie les vocalises et ornements, quelques scènes avant le pittoresque « air du pays ».

Il reste à aborder un dernier point, déjà évoqué à propos des comédies françaises mêlées d'occitan : celui de la compréhension des paroles chantées en occitan par un public non occitanophone. La langue de *Daphnis et Alcimadure* est une langue généralement simple, tant par son lexique que par ses structures syntaxiques. Elle est assez aisément compréhensible par un auditeur ou, on va y revenir, par un lecteur non

<sup>24</sup> I, 5 (Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, *op. cit.*, p. 15). L'œuvre dans sa présentation d'origine est disponible en ligne : [texte](#) et [partition](#).

<sup>25</sup> Voir le [texte](#) et la [partition](#).

occitanophone parce qu'elle est émaillée de nombreux gallicismes : outre des mots empruntés tels quels au français, on trouve en effet de nombreuses formes issues de la simple occitanisation du français en lieu et place de leur forme languedocienne ou provençale authentique – *comben* au lieu de *cossí* (combien), *ajota* pour *ajusta* (ajoute), *cachat* pour *escondut*, *esclòre* pour *espelir* (éclore)<sup>26</sup>... C'est également le cas de l'occitan de Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac*, ce qui s'explique à la fois par le souci de produire un texte intelligible, par la maîtrise peut-être relative de la langue par Mondonville, devenu un musicien parisien, et surtout par Molière, mais aussi et surtout par le fait que l'occitan de l'époque moderne, parce qu'il est en train de perdre son statut de langue et d'être ravalé au rang de dialecte, voire de « patois », connaît un phénomène de diglossie interne : le registre élevé est très marqué par les gallicismes, sa syntaxe calquée sur celle du français, quand le registre moyen et surtout bas est le plus pur linguistiquement.

À la couleur au fond très française du languedocien de *Daphnis et Alcimadure*, il faut ajouter l'usage de procédés musicaux susceptibles, localement, d'en éclairer le sens, telles que les onomatopées et l'harmonie imitative qui accompagnent la description des combats guerriers à laquelle se livre Jeanet<sup>27</sup>. Peut-être plus encore que par ces caractéristiques linguistiques et musicales, l'intelligibilité de la pastorale de Mondonville est assurée sans doute par le jeu des chanteurs, à qui sont confiées des actions muettes (combat de Daphnis contre un loup, offrandes à Daphnis pour célébrer sa victoire), ou une gestuelle explicitant le sens (souvent simple) du texte (ainsi le refrain « *frapén dal pé baten la man*<sup>28</sup> » du divertissement du deuxième acte). Enfin, l'intrigue de l'œuvre et les situations dramatiques qu'elle met en série sont, on l'a dit, parfaitement connues du public, qui n'a assurément pas besoin de comprendre le sens précis des paroles chantées. C'est là une des qualités reconnues depuis les débuts de l'opéra au genre pastoral, comme l'avait bien compris Perrin, librettiste de la *Pastorale d'Issy* mise en musique par Cambert et représentée un siècle auparavant (1659)<sup>29</sup>.

Mais l'intelligibilité du texte est surtout assurée par le dispositif éditorial très original retenu par Mondonville pour le livret, qui était distribué aux spectateurs et qu'ils pouvaient donc consulter à leur guise tout au long du spectacle. À l'Avertissement, placé non en tête de l'ensemble du livret mais de sa seule partie occitane (après le

26 L'ensemble de ces formes a été relevé par Jean Larzac et Serge de Panat (Jean Larzac, *Mondovila Dafnis e Alcimadura*, op. cit., p. 18 et Serge de Panat, « *Daphnis et Alcimadure* ou la pastorale languedocienne », *Revue des Pyrénées*, Toulouse, 2<sup>e</sup> trimestre 1912, p. 145).

27 Voir la [partition](#).

28 « Frappons du pied, battons de la main » (Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, op. cit., p. 31).

29 Voir Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 441-475.

prologue donc), succède en effet un bref vade-mecum à visée pratique, dans lequel sont présentées les principales particularités de prononciation de la langue occitane, avec un système de correspondance :

*Pour entendre plus facilement les Paroles Languedociennes, il faut :*

1° Terminer en *e*, ou en *er*, la plupart des mots terminés en *a*, ou en *at*. Par exemple : *libertat*, traduisez liberté [...].

3° L'*o* doit se changer en *é* muet. *Noubélo* : lisez nouvelle. [...]

4° Terminer en *ée*, les mots terminés en *ado*. *Armado*, armée. [...]

On trouvera au-dessus de chaque vers, la traduction des mots les plus difficiles.

50 Cette traduction, partielle, en petits caractères placés systématiquement au-dessus du vers en occitan, dans le texte du livret comme dans la partition, est l'une des singularités les plus frappantes de l'ouvrage. Avant *Daphnis et Alcimadure*, on connaît un seul autre cas de traduction, disposé autrement : celui de l'air de « La Provençale », traduit strophe par strophe dans le livret<sup>30</sup>. Le dispositif ne semble pas, en tout cas, avoir d'équivalent à l'époque pour d'autres langues, à commencer par l'italien.

Pour originaux qu'ils soient dans l'histoire de la musique et du livret d'opéra, les propos liminaires de Mondonville sur l'occitan, le vade-mecum et l'auto-traduction, font écho à ce que les historiens de la langue disent du milieu et de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période où les langues régionales commencent à reculer comme langues véhiculaires mais font l'objet d'un intérêt nouveau de la part d'érudits ou d'amateurs, qui cherchent à en comprendre les origines et, déjà, à en conserver les particularités. L'enquête de l'abbé Grégoire viendra, à la fin du siècle, parachever ce mouvement, comme l'ont montré Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel dans *Une politique de la langue*<sup>31</sup>. Et l'on peut se demander si, en 1754 déjà, la cour de France ne se donne pas le plaisir presque muséal d'une forme d'exotisme, ce qui n'est sans doute pas le cas en 1669, lorsque Molière donne à Chambord son *Pourceaugnac*.

Quelle fut la destinée de *Daphnis et Alcimadure* après 1755 ? L'engouement parisien, qui ne fut en réalité que celui d'une partie des Parisiens, fut de courte durée. Dès 1768, l'œuvre est traduite en français pour une série de reprises, pour deux raisons essentielles : le fait que les deux rôles principaux étaient confiés alors à Monsieur Legros et Madame

<sup>30</sup> Voir note 15.

<sup>31</sup> Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2002.

L'arrivée, qui « n'auraient pu chanter en patois [la pastorale languedocienne]<sup>32</sup> » et la nécessité de contenter des spectateurs qui ne comprenaient pas le « patois », comme l'indique la livraison du *Mercure de France* qui lui est consacrée<sup>33</sup>.

En territoire occitanophone en revanche, l'opéra de Mondonville devint une œuvre-étendard, au xviii<sup>e</sup> siècle bien sûr, où elle fut reprise de nombreuses fois à Toulouse et à Montpellier<sup>34</sup>, mais aussi au-delà, puisqu'elle fut redécouverte par le Félibrige à la fin du xix<sup>e</sup> siècle et remise à l'honneur en 1980, dans le cadre du festival de Radio France à Montpellier<sup>35</sup>. L'année suivante, Georges Frêche, alors simple maire de la ville, signait un avant-propos militant, placé en tête d'une nouvelle édition du livret, où il mettait en relation la reprise de l'opéra de Mondonville en terre occitanophone avec les débuts de la signalisation bilingue et le succès de l'immersion linguistique favorisée par les écoles dites les calandrettes :

*Dins l'endrechièira que traçava lo restabliment dau nom occitan de nòstras carrièiras a costat de son nom francés, la represa de l'operà occitan de Mondonvila, après dos sègles de proscriccion a l'aficha, marca a quinte ponch nòstra Municipalitat entend prene au seriós la signatura unanima que donèt a la peticion de l'I.E.O. per l'occitan lenga nacionala a costat dau francés.*

*[...] me sembla pas ni inversemblable, ni injuriós per l'unitat nacionala, que l'occitan deman siáque parlat a costat dau francés per la generacion de nòstres enfants, emai dels enfants qu'aculhirà, coma totjorn o sachèt faire, nòstre tèrra d'òc. L'obertura de « Calandretas » n'ès lo gatge, coma Dafnis la promessa<sup>36</sup>.*

Dans la direction qu'indiquait le rétablissement du nom occitan de nos rues à côté de leur nom français, la reprise de l'opéra occitan de Mondonville, après deux siècles de proscription à l'affiche, indique à quel point notre municipalité entend prendre au sérieux la signature unanime que reçut la pétition de l'Institut d'Études Occitanes pour l'occitan comme langue nationale à côté du français.

[...] il ne me semble ni invraisemblable, ni injurieux pour l'unité nationale, que l'occitan soit demain parlé à côté du français par la génération de nos enfants, mais aussi

32 Grimm, *Correspondance littéraire*, op. cit., t. V, p. 445.

33 Voir Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*, op. cit., p. 135.

34 Voir Jean-Christophe Maillard, « La musique à Toulouse au xviii<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 783 et Jean Eygun, « De la chanson à l'opéra », art. cit., p. 162-165.

35 Un enregistrement discographique en a été tiré (Orchestre et chœurs du théâtre de Montpellier, dir. Louis Bertholon, Ventadorn, 2 disques 33 tours, 1982).

36 Jean Larzac, *Mondonvila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, op. cit., p. 9-10. Je traduis.

des enfants qu'accueillera, comme elle l'a toujours fait, notre terre d'òc. L'ouverture des « Calandrettes » en est le gage, comme *Daphnis* la promesse.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

*Arlequin misanthrope*, Paris, Henry Lambin, 1697.

[FATOUVILLE], *Colombine avocat pour et contre*, dans *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens italiens du Roy...*, 5<sup>e</sup> édition, Amsterdam, Michel Charles Le Cene, 1721, t. I.

52

[GRIMM], *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne et Ladrangé, t. I [1753-1756], 1824, t. V [1766-1768], 1829.

MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac* [1670], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010.

MONDONVILLE, *Daphnis et Alcimadure*, Pastorale languedocienne, Représentée devant le Roi à Fontainebleau, le [blanc] Octobre 1754, dans *Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le Séjour de leurs MAJESTÉS en l'Année 1754*, Paris, Ballard, s.d.

[LARZAC, Jean], *Mondovila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, éd. Joan Larzac, Montpellier, Institut d'Études Occitanes, 1981.

MOURET, Jean-Joseph, « La Provençale », nouvelle entrée ajoutée aux *Festes de Thalie*, Paris, Jean-Christophe Ballard, 1722.

POISSON, Raymond, *L'Après-Souper des Auberges*, Paris, Guillaume Quinet, 1665.

RACINE, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966.

ROSIMOND, *Le Volontaire*. Paris, Pierre Promé, 1676.

### Études

BISARO Xavier et LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, « Chanter sur la scène professionnelle parisienne dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : de l'identité sociale à l'identité vocale », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre. Angleterre et France (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 287-300.

CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique et REVEL, Jacques, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2002.

EYGUN, Jean, *Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, Bordeaux, Association d'estudis dels tèxtes occitans, 2003.

- , « De la chanson à l'opéra : usages de l'occitan dans les œuvres musicales du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève Hasenohr (dir.), *Les Langues du sud entre érosion et émergence* Paris, Éditions du CTHS, 2004, p. 153-170.
- FUZELIER, Étienne, « Le Théâtre en Langue d'Oc au xvii<sup>e</sup> siècle », dans Yves Giraud (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Jean-Michel Place, 1980, p. 101-120.
- GARDY, Philippe, « Le “Théâtre de Béziers” ou “Teatre de Caritats” : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », dans Carmen Alèn Garabato (dir.), *Béziers ville occitane ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 69-90.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc*, Paris, Le Seuil, 1980.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.
- MACHARD, Roberte, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers, CIDO, 1980.
- MAILLARD, Jean-Christophe, « La musique à Toulouse au xviii<sup>e</sup> siècle : un art officiel et ses déviations », dans Jacques Gourc et François Pic (dir.), *Toulouse à la croisée des cultures*, Pau, Association internationale d'études occitanes, t. II, 1998, p. 777-787.
- MARTY, Jacqueline, « Quelques emprunts de Molière au Théâtre de Béziers : le canevas de *Monsieur de Pourceaugnac* », *Revue des langues romanes*, 1975, 1<sup>er</sup> fascicule, p. 43-66.
- , « Conflits linguistiques et ethnotypes occitans dans le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle », *Lengas*, n° 1, 1977, p. 41-60.
- NUITTER, Charles et THOINAN, Ernest, *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1886.
- PANAT, Serge de, « *Daphnis et Alcimadure* ou la pastorale languedocienne », *Revue des Pyrénées*, Toulouse, 2<sup>e</sup> trimestre 1912, p. 242-259.
- SAUZET, Patrick, « Les scènes occitanes de *Monsieur de Pourceaugnac* », dans Claude Alranq (dir.), *Molière et les pays d'oc*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 147-177.
- STÉFANINI, Jean, *Un provençaliste marseillais. L'abbé Féraud (1725-1807)*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1969.

### BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY

Maître de conférences en littérature française à l'université Montpellier III, habilitée à diriger des recherches et membre de l'Institut universitaire de France, Bénédicte Louvat-Molozay travaille, au sein de l'Institut de recherche sur la Renaissance, le classicisme et les Lumières (IRCL, UMR 5186 du CNRS), sur le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle. Elle a publié notamment *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion*

*musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, et tout récemment L'« *Enfance de la tragédie* » (1610-1642). *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014. Elle a publié plus de quarante articles et édité, seule ou en collaboration, une douzaine de textes dramatiques ou théoriques (Corneille, Rotrou, Mairet, Molière). Elle est à l'origine d'un programme de recherche pluridisciplinaire sur le corpus du « Théâtre de Béziers » (1628-1657) et plus généralement sur le théâtre en occitan du XVII<sup>e</sup> siècle.

54

**Résumé :** S'il y eut, tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, un théâtre recourant exclusivement ou partiellement à l'occitan, il resta essentiellement cantonné aux territoires dans lesquels il fut composé, même s'il put avoir des spectateurs extérieurs... à commencer par Molière. Dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), comédie-ballet créée devant la cour à Chambord, il insère deux scènes en occitan, auxquelles succède une scène en picard. En 1754, et dans le contexte de la Querelle des Bouffons, Mondonville, maître de musique de la Chapelle du roi originaire de Narbonne, écrit la musique et le livret d'une « pastorale languedocienne », créée à Fontainebleau devant Louis XV et interprétée par des chanteurs également méridionaux. Que signifie, dans ces deux cas, le choix de l'occitan pour un public essentiellement francophone ? Quelles sont, par ailleurs, les stratégies utilisées par les auteurs pour faciliter sa compréhension ou souligner son étrangeté ?

**Mots-clés :** occitan ; Querelle des Bouffons ; opéra ; gascon ; languedocien ; Molière ; Mondonville.

**Abstract:** A theatre composed exclusively or partially in Occitan did exist during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, but it mostly remained confined to the territories in which it had been composed, though it occasionally had external spectators, such as Molière. In *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), a *comédie-ballet* performed for the first time at court in Chambord, he inserts two scenes in Occitan, and one in Picard. In 1754, and in the context of the “Querelle des Bouffons”, Mondonville, Master of music of the Chapelle du Roi, and a native of Narbonne, writes the music and libretto of a “Languedoc pastoral” (“*pastorale languedocienne*”), performed for the first time at Fontainebleau before Louis XV and sung by singers who were also from the South. What are the implications, in both cases, of choosing Occitan for a predominantly francophone audience? Moreover, what strategies are used by the authors to facilitate its understanding or emphasize its foreignness?

**Keywords:** Occitan; Querelle des Bouffons; opera, Gascon; Languedoc; Molière; Mondonville.

SOPHOCLEAN TELEVISION:  
*ELECTRA* WITHOUT SUBTITLES ON ITV IN 1962

*Amanda Wrigley*

At 9.45pm on Wednesday 28 November 1962, the domestic audience for Independent Television (ITV) in the UK witnessed an extraordinary programme – a production of Sophocles’ *Electra*, presented in Greek with no subtitles. This was, however, no antiquarian exercise in declaiming ancient Greek. Rather, the commercial television audience was witness to a television presentation of Dimitris Rondiris’ internationally touring stage production of the Sophoclean play by the Peiraïkon Theatron theatre company and, using Ioannis Gryparis’ translation, it was given in the living language of modern Greek. And so it was that an estimated 1,235,000 homes tuned in to the commercial ITV networks across the UK to watch a sixty-minute production of a Greek tragedy acted in Greek.<sup>1</sup> This was bold programming and, as many said immediately in advance of transmission, a potentially foolhardy experiment. In the event, it was a tremendous cultural success, despite (or, as will be argued below, perhaps because of) the language barrier, with many critics hailing it as a “courageous” or “brave” act.

This essay will explore the terms in which the production was considered to have been a success – namely, beauty, intensity and emotion. These qualities were attributed to the perceived expressivity of certain elements of the performance in combination with each other: the choreography, especially of the chorus; the beauty of the monumental set; and the evocative musicality of the Greek language. These qualities point to the attractive “otherness” of the production, which was of course very much foregrounded in the absence of the vernacular language. Yet, this “otherness” would have had some general cultural familiarity for a portion of audience owing to the increasingly strong tradition of Greek theatre companies taking their work, especially ancient drama, on extensive international tours which were liberally covered by the press. The essay

<sup>1</sup> 1,235,000 homes equated to around 2½ million people. The largest regional audience for the play was “in the Northern ITV areas, where it was seen by 459,000 ITV/BBC homes” (“*Electra* Watched in 1¼m Homes”, *Television Today*). A few regional companies, such as Westward which served Devon and Cornwall, did not show it for fear of displeasing their audience, some of whom as a result were left “profoundly angry at the whole thing, terribly cheated and bitterly disappointed” (quoted in Ion Trewin, “TV’s Future Poses Some Awkward Questions”, *The Independent*, [date unknown] 1962).

will also discuss the importance of other important, if more prosaic, communicative modes which were used to convey to the audience basic information about the play's characters and its action – for example, a spoken introduction, and printed synopses illustrated with images referring to key points in the drama.

56 Ancient Greek drama occupies a small place in the corpus of 3000+ individual productions of theatre plays which have been presented on British television from the first experimental transmissions of 1936 up to the very occasional productions of the present day. These productions include both those which were created especially for television and those which, as here, re-present an established stage production. The thirty or so productions of ancient Greek drama (almost all of which are tragedies rather than comedies) were given in English translation, bar the ITV *Electra* of 1962. The very first was Michael Elliott and Caspar Wrede's production of Euripides' *Trojan Women*, the harrowing tragedy that follows the fates of the women after Troy has been sacked and their husbands killed, which was transmitted by the BBC as part of the 1958 *World Theatre* season under the title *Women of Troy*. The set of this production was designed to look like a refugee camp, in order to set forth, as the *Radio Times* put it, "the contemporary view of the degradation and futility that spring as much from victory as from defeat" in war.<sup>2</sup> In fact, to underline this setting, the production's opening captions were preceded by extracts from films showing crowds of refugees, burning cities, and even the explosion of an atom bomb, which is incredibly suggestive of the perceived threat, or fear, of nuclear war at this time. *The Manchester Guardian's* "Television Critic" reported that watching this tragedy on the small screen had been "the most unsettling experience in his last half dozen years of theatre or television attendance".<sup>3</sup> In the years immediately following *Women of Troy*, there were several daytime transmissions of abridged versions of Greek tragedy designed for school audiences which were given in translation as part of broader English literature or drama series, but the next full production of a Greek drama to be transmitted in the evening schedules was the ITV *Electra* of 1962.<sup>4</sup>

From the 1950s, a new and vigorous tradition of Greek theatre companies – such as Ethniko Theatro, Peiraikon Theatron and Theatro Technis – took productions of ancient Greek plays in *modern* Greek translations right across the world, including

2 "World Theatre", *Radio Times*, 10 January 1958, p. 5.

3 "*Women of Troy: Euripides up to Date – and Without Poetry*", *The Manchester Guardian*, 13 January 1958, p. 5.

4 On this see Amanda Wrigley, "Greek Tragedy in the BBC and ITV Schools Television Curricula in the 1950s and 1960s", in Fiona Hobden and Amanda Wrigley (eds.), *Ancient Greece on British Television*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2017.

Britain. Indeed, as early as 1939, Ethniko Theatro (the national theatre company of Greece) brought Dimitris Rondiris' production of Sophocles' *Electra*, in Ioannis Gryparis' translation, to stages in London and Oxford. With Katina Paxinou in the title role, this was considered by the critics to have been a stunning theatrical event.<sup>5</sup> After the war, in 1959, Rondiris directed *Electra* again, but this time for the Peiraïkon Theatron company. This was one of several productions of Greek tragedy by the company to go on an extensive international tour across Europe, Africa, and both North and South America, and it reached London in the summer of 1961: Rondiris' *Electra*, alongside productions of Aeschylus' *Choephoroi* and *Eumenides*, was staged at London's Scala Theatre, under the auspices of the Royal Academy of Dramatic Art. "There is one foreign performance now in London the like of which we have not seen since Olivier's Oedipus", wrote Irving Wardle in *The Observer*: "even if you don't understand a word they will break your heart".<sup>6</sup> The presentation of *Electra* on television in the following year meant that a much more geographically and culturally diverse audience were able to experience this play and this company in performance.

The fact that Associated-Rediffusion, the British Independent Television contractor for London, should bring Rondiris' stage production to the small screen must be related to its established international profile and the recent London run, but it certainly also demonstrates a willingness to experiment, and even take risks. The television director Joan Kemp-Welch, who was responsible for adapting and directing *Electra* for television, is quoted as saying that when she had seen the production performed in an open-air theatre in Pompeii, it had left 20,000 Italians in tears.<sup>7</sup> When asked in a press conference "whether this did not seem an unusual production for Associated-Rediffusion in that it is apparently indifferent to the likely number of viewers", she replied "I do a show for myself and never look at the ratings".<sup>8</sup> Many newspaper critics hailed *Electra* as a "brave" or "courageous" gesture, but the satirical magazine *Private Eye* took a more cynical view in a cartoon which joked "It's Greek to the viewers but it'll look great in the annual report".<sup>9</sup> In its final panel, the cartoon spelled out in Greek letters the words "Now, for that shit Pilkington", referring to the Pilkington Report which had, just a few months earlier in June 1962, strongly criticized ITV's programming. The suggestion here seems to be that *Electra*, as rather

5 For more on the Oxford performance and its critical reception, see Amanda Wrigley, *Performing Greek Drama in Oxford and on Tour with the Balliol Players*, Exeter, Exeter UP, 2011, pp. 113 and 253.

6 Irving Wardle, "Blood and Stone". *The Observer*, 18 June 1961, p. 27.

7 "Electra Plugged and Performed", *Southern Evening Echo*, (unknown date) 1962.

8 "How's your Greek?", *The Guardian*, 21 September 1962, p. 12.

9 "Every Night H.M.S. Rediffusion Programmes are Chosen by Captain Bullshine", *Private Eye*, 30 November 1962, p. 15.

“highbrow” material, was transmitted primarily as a response to the criticisms of Pilkington, an opinion shared by some writers in mainstream newspapers, too.<sup>10</sup>

Kemp-Welch was one of the first women directors to work in television in the 1950s and one of the most accomplished commercial television directors of her generation. She had begun her career as an actor on stage and film, before a decade-long spell as theatre director. Her television career began with the 1955 establishment of Associated-Rediffusion for whom she directed a variety of entertainment programmes before marrying her evident skills as a television director with her rich experience of theatre work in a number of important television plays – some from the established stage repertoire and others written for television. Her output, as one obituary noted, was “prodigious and incredibly varied”, but her particular strength was the adaptation of theatre plays for the small screen.<sup>11</sup>

58 That Kemp-Welch first saw *Electra* performed in an open-air theatre in Italy is thought-provoking. It implies, first, that any settings, beyond the ancient monument itself, may have been minimal (since the only significant object in the play is a funerary urn) and, secondly, that the fabric of the stone theatre may have influenced her discussions with designer Michael Yates over the visual style of the television production.<sup>12</sup> Certainly, the archival recording of this production testifies that the abstract set has strong classical resonances, with long shafts of light and shadow, created by the extremely tall, square columns, contributing to the horizontal plane which is defined, in other shots, by the steps leading up to the palace door; the zig-zag angles created by set and lighting design suggest depth, breadth and a visual energy which is absent in the more static classical symmetry of traditional stage productions of Greek drama of the time.<sup>13</sup> These design elements cleverly create an impressive sense of space, but the single, central acting space before the palace (named the *orchestra* in the Greek theatre) is not, in the television studio, particularly spacious.

In the fifth century BC, *Electra* would have been staged in an outdoor theatre with an *orchestra* set before a stage building representing a palace. Accordingly, in the 1950s and 1960s, stage productions of Greek tragedy conventionally involved a palace front before which action was performed and, following ancient convention, off-stage action

---

10 See, for example, Martin Jackson, “ITV Hits Back with a Play in Greek”, *Daily Express*, 19 September 1962, p. 7.

11 Sally Nesbit, “Obituary: Joan Kemp-Welch”, *The Independent*, 30 July 1999.

12 I have been unable to source images of Kleovoulos Klonis’ design for the Peiraïkon Theatron production but it would be useful to see the extent to which Yates’ drew on it in his set design for the television studio.

13 The 1962 Associated-Rediffusion *Electra* is accessible via the British Film Institute’s research viewing facility.

was reported or shown to the audience either in big speeches or by bringing onto the stage, for example, Clytemnestra's corpse. Kemp-Welch, too, respects these basic tenets of ancient performance, which doubtless were upheld in Rondiris' Peiraïkon Theatron production, but with subtle twists. The opening shot introduces part of the acting space from on high. Within seconds, characters enter from the illuminated doorway at the far end of the set and approach the place where the camera is located, which – we soon discover as we appreciate the geography of the set from different camera locations – happens to be the palace front which is soon shown from the more conventional viewpoint at the bottom of the steps. It is a bold and unusual choice to begin with the view *from* the palace, rather than with the more passive view *of* the palace, especially in a production which adheres in broad terms to the formal performance spaces and dramatic conventions of antiquity, but it is characteristic of Kemp-Welch's directorial confidence to give the viewer of this ancient play privileged perspectives which encourage a more dynamic engagement with the action of the play.

What is more, the traditional view of the front of the palace features for a comparatively small fraction of time in this production. Many shots are taken from the top of the steps, looking both out onto the main acting space and in towards the palace; furthermore, shots are taken of characters entering the palace from high up above the doorway and from within the main acting space. Throughout, in fact, Kemp-Welch frees the viewer from the static, fourth-wall position traditionally occupied by the theatre-goer. Camera shots are changed frequently, sometimes even in rhythm with line-by-line stichomythia dialogue between characters (and it is worth mentioning that, no doubt because of the language barrier, the faces of speaking characters are kept fully frontally in shot, so that the viewer's grasp of who-is-speaking is not lost); and cameras work hard to offer series of beautiful and effective tableaux in which the fluid, unison movements of the chorus women contrast eloquently with the hard lines of the abstract set (and occasionally making this viewer feel as if she were observing the action from on-high in an ancient theatre). Such stylized camera work (which thinks nothing of "breaking the line" to achieve artistic effect, for example) affords the viewer opportunities to observe character and action from a variety of interesting vantage points which continually add interest and, importantly, work against viewer disengagement in this foreign-language production.

A sequence which demonstrates the director's simultaneous respect for theatrical convention and her interest in maximizing the impact of the play via televisual language is when the freshly murdered corpse of Queen Clytemnestra is (according to ancient performance convention) brought out of the palace to the door to be witnessed by her lover Aegisthus, who knows at this point that he too will be murdered.

Instead of having a static camera at the bottom of the flight of steps to represent the conventional theatre audience's perspective on this scene, Kemp-Welch orchestrates a variety of camera shots in quick succession to emphasize the impact of Clytemnestra's dead body on Aegisthus, including effective use of close-up, a simple but effective televisual technique which is all the more powerful for being impossible to achieve on the 1960s stage.

60 The mobility of perspective offered to the viewer by Kemp-Welch's camera choreography in this production works cleverly with stylized aspects such as the frequency of shot-changes, abstract set design and the synchronized movements of the chorus to bring a certain energy and dynamism to this un-subtitled, foreign-language drama in a way that was so different from the more conventional, fully-frontal approaches to Greek tragedy on the stage, with the continually varied and interesting perspectives offered to the viewer sometimes seeming to act as a form of translation.

[*Electra*] had had so much advance publicity as to plot and purpose that, even without comprehension of the dramatically spoken words, it was easy to follow the story, the outline of which was firmly fixed in the minds of the least scholarly viewers.<sup>14</sup>

Associated-Rediffusion also went to great lengths to “translate” – in the literal meaning of “carry across” – vital information about the play, such as the plot, to the potential viewing audience in advance of the television transmission. A crucial gesture towards audience comprehension was a two-minute introductory talk given immediately before the production which, helpfully in the context of a Greek-language production, offers a simple synopsis of the Sophoclean play. The opening lines emphasize a sense of continuity between the present moment and the ancient past:

You cannot fly back across the centuries but you can fly to modern Athens where at least one precious fragment of a vanished world survives unchanged. In the great stone amphitheatre open to the sky the drama of long ago still lives on the lips of men, action for action, word for word. The plays that once held Athens spellbound, centuries before the birth of Christ, may still be seen, and still they work their spell. And listen, there's no need to dream of flying across Europe in search of adventure. Tonight the players of Athens are here. They bring it to you, into your very home, the ancient tale of murder and revenge – Elektra.<sup>15</sup>

14 C. H., “What Was That About Trivial Television?”, *Lancashire Evening Post*, (unknown date) 1962.

15 British Film Institute Library, script no. 2680.

On the day following transmission, a writer in the *Daily Mirror* was moved to ask the reader directly “What did you think of the play by Sophocles on ITV last night? How did you react to the idea of a play in modern Greek?”, an interrogative approach that continued a dialogue with the reader-viewer which had begun with extensive pre-show press publicity.<sup>16</sup> Associated-Rediffusion had published a page-length illustrated set of “programme notes” in a wide range of broadsheet and tabloid newspapers on the day of transmission, designed to be “helpful to viewers throughout tonight’s television production”,<sup>17</sup> and the advance issue of the listings magazine *TV Times*, dated 23 November 1962, offered an even more elaborate level of preparation. It featured a striking image from the production on the cover and devoted a heavily illustrated two-page spread to it within. This article declares that *Electra* “Leaps the Language Barrier”, addressing the issue of language repeatedly from the first sentence: “Probably you will not understand one word of it – but it will not matter. Stay with ITV’s presentation of *Electra* on Wednesday for the first few minutes, and you will be enthralled by its flow and rhythm”.<sup>18</sup> It goes on to showcase the fact that the stage production has already “thrilled” theatre audiences all over the world who did not understand the language but who were said to have been “completely captivated by the spectacle, the expression and emotion”. Having firmly argued for the production’s ability to be understood and appreciated, the article then – paradoxically, but sensibly – offers some background information on Agamemnon’s absence, return and murder. The rest of the two-page spread is given over to explaining what happens in twelve significant moments in the plot with a few words of description and an image from the production, thus providing some crucial anchor points for the audience’s comprehension of the action. That this kind of introductory and background material was useful to at least some viewers is supported by some letters from viewers which were published in the *TV Times*:

I had my *TV Times* in front of me and followed it all with rapt enthusiasm. The play in Greek made no difference to me. It was wonderful.

W.E. ASKHAM, LONDON

<sup>16</sup> Richard Sear, “The Midnight Critics: Triumph for ITV”, *Daily Mirror*, (unknown date) 1962. So, too, Erica Shorter: “Well, how did you get on? Was it still all Greek to you even with the synopsis on your lap...?” (“A Superb TV *Electra* in Greek”, *The Daily Telegraph*, [unknown date] 1962).

<sup>17</sup> For example, *The Times*, 28 November 1962, p. 9.

<sup>18</sup> *TV Times*, 23 November 1962, pp. 14-15.

All in my family enjoyed *Electra* from start to finish, and were thrilled by the depth and sincerity of the acting. Although we do not understand Greek, the action was easy to follow after having read the plot in the *TV Times*.

H. E. MASCALL, SURREY<sup>19</sup>

*Electra* was something of a surprise success, both amongst critics and by the wider public. It received much more critical attention in the press than the average play on television: first because it was such a curiosity, and secondly, because its apparent success led to a reflective critical discourse about ITV's potential to engage its audience with heavyweight cultural fare. The critical reception does seem to have been overwhelmingly positive. Maurice Richardson, writing in *The Observer*, declares that the production was "a smash hit", albeit an unexpected one:

62

We were all set for one of those occasional cultural gestures which the companies make once in a while and never let you forget. We don't expect them to come off because they are seldom really suited to the medium. Indeed, it would have seemed odds-on that Dimitrios Rondiris's production of Sophocles's sex-switched *Hamlet* for the Piraikon company, with its emphasis on the opera and ballet aspect, would suffer grievously. However [...] it was a triumphant success. Everything came across beautifully, including all the most vulnerable parts like the chorus work, the grouping and kneeling, the swan-like hand movements and the rhythmic swaying and the intoning to modern folk-song cadences. The huge set with the steps and the menacing cleft-like doorway into the palace [...] kept its impressiveness. And for once the cameras seemed to have solved the problem of switching distances without any of that unnatural jerkiness. The contrast between the superb tragic close-ups of Aspasia Papathanassiou as *Electra* and the perfectly co-ordinated gestures of the chorus was smooth and natural.

Richardson concludes: "I'm not sure what the lesson of it all is: perhaps simply that nothing is too difficult to put over on TV if it is well enough done, though it may take Greeks to do it".<sup>20</sup> The review in *The Times* agrees in large part with Richardson, concluding that Kemp-Welch and Rondiris were "working in their different fields towards the same end: that of making classical tragedy immediate and alive to modern audiences whose grasp of classical Greek is at best (with theatregoers) hazy and at worst (with most of a British television audience) totally non-existent".<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *TV Times*, 14 December 1962, p. 2.

<sup>20</sup> Maurice Richardson, "Electra Rocks the Box", *The Observer*, 2 December 1962.

<sup>21</sup> "A Great Tragic Actress in *Electra*", *The Times*, 29 November 1962, p. 16.

It is interesting to survey the terms in which both critics in the press and domestic viewers couched their perception of the production's success. The critical response acknowledged the usefulness of the pre-transmission aids to comprehension of plot and character, but they focused far more attention on what we may think of as non-linguistic languages of communication within the production itself. For "Cathode", writing in the *Bolton Evening News*, the production "transcended the restrictive bonds of language".<sup>22</sup> *The Guardian* noted the powerful visual effects created by the movement of the chorus and the framing of actors against the massive set.<sup>23</sup> The *Daily Mail* considered that the words of the actors were experienced as "word music": "the effect was clear and indescribable, like one's individual response to music".<sup>24</sup> Similarly, *The Sunday Times* noted the choreography and perceived that the modern Greek language had "operatic" qualities.<sup>25</sup> The *Daily Mirror* sums up the press response: its critic attests that the language barrier broke down and the intense emotion of the production communicated without words.<sup>26</sup> This echoes, whether intentionally or not, Kemp-Welch's statement in the September 1962 press conference which declared that the production would appeal to viewers because "it is not an intellectual show but an emotional one. [...] Language is no barrier. The pure emotion of what they have to say comes through in the sound of their voices". This maps on to that of Rondiris himself, who believed that "The audience will cry, as our audiences all over Europe have cried. They have not understood a word, but they have cried".<sup>27</sup>

What of the ordinary viewer? It is known that something in the region of 2½ million people in 1,235,000 homes watched this televised tragedy. Almost all the evidence points to an extremely positive response. Viewers praised the introductory talk and the notes published in advance. They appreciated the emotional atmosphere created, the evocative sounds, the superb acting, the beauty and the power of the thing. One said that subtitles would have spoiled the effect! In letters written directly to the director, teachers reported that they *and* their students had been vitally affected by the production: for example, Peter from Chichester wrote that "We were emotionally ravished – visually too – so were many of my students ranging in ages from 15 to 21". Another, one Mary Teresa Haylan of the Ursuline Convent School, Wimbledon, enclosed with her letter a petition from sixty-three of her fifth and sixth form pupils

22 Cathode, "Televuepoint: An Outstanding Television Occasion", *Bolton Evening News*, (unknown date) 1962.

23 Mary Crozier, "Electra on Television", *The Guardian*, 29 November 1962, p. 7.

24 Peter Black, "Electra Makes It a Night to Remember", *Daily Mail*, (unknown date) 1962.

25 Maurice Wiggin, "Television: That Was Their Week", *The Sunday Times*, (unknown date) 1962.

26 Richard Sear, "The Midnight Critics: Triumph for ITV", *Daily Mirror*, (unknown date) 1962.

27 Quoted in "How's your Greek?", *The Guardian*, 21 September 1962, p. 12.

seeking a repeat transmission, because “Wednesday evening’s *Electra* gave a degree and kind of pleasure they had not experienced before, though many have seen Greek plays, in translation”: “The Greek, and modernised at that, seems to have bothered them very little; they accepted it as an orchestral accompaniment to the tragedy and enjoyed it as they enjoy music”.<sup>28</sup>

64 In 2012, I curated a season of screenings of television productions of Greek tragedies at the British Film Institute in London. The Associated-Rediffusion *Electra* featured in the programme, of course, and the discussion afterwards (both at the BFI and online) brought up a really interesting point. Whereas the enjoyment of one in the audience who speaks modern Greek was hindered somehow by her critical response to its delivery, to the extent that she tried instead to concentrate her attention on choreography of the camerawork, the design etc., another viewer who didn’t understand modern Greek responded in precisely the same way as other non-Greek speakers in the original television audience responded – although the critical distance of fifty years allowed him to be more reflective about why he responded in this way. He suggested that it may have had something to do with the absence of linguistic comprehension – the musical quality of hearing sound with emotion without having to engage with the meaning of the spoken and sung words. He also hinted at the difference between Greek vocal and expressive range on the stage and the familiar British examples of this period, noting the attractiveness of the former.

The terms in which the production was considered to be a success, then, relate to some key qualities, namely beauty, intensity and emotion. These qualities were attributed to the perceived expressivity of certain elements in combination with each other: the choreography, especially of the chorus; the beauty of the monumental set; and the evocative musicality of the Greek language. In other words, the performance itself became a kind of language. Of course, it is important to bear in mind the sheer contrast that this Greek company’s performance provided with the typically British style of acting for serious theatre at this time. Perhaps it offered another way of imagining the ancient plays in performance – a more vivid, emotional and powerful experience? But that idea only works for those viewers already familiar with Greek tragedy in English translation on British stages or on the page (and the basic comprehension of those unfamiliar with the play, of course, was served by introductory and background material in several media). More generally, perhaps, *Electra* performed what was clearly for the audience an attractive cultural “otherness”, one that was very specific to a particular style of Greek theatre performance at the time but which also offered the

television viewer a particularly potent and attractive experience of a great play in performance through the energetic interplay of large-scale emotions and the formal restraint of aspects such as the stylised choreography of the chorus, as captured in the television frame.

## BIBLIOGRAPHY

- “World Theatre”, *Radio Times*, 10 January 1958, p. 5.
- “*Women of Troy*: Euripides up to Date – and Without Poetry”, *The Manchester Guardian*, 13 January 1958, p. 5.
- “How’s your Greek?”, *The Guardian*, 21 September 1962, p. 12.
- “A Great Tragic Actress in *Electra*”, *The Times*, 29 November 1962, p. 16.
- “Every Night H.M.S. Rediffusion Programmes are Chosen by Captain Bullshine”, *Private Eye*, 30 November 1962, p. 15.
- “*Electra* Plugged and Performed”, *Southern Evening Echo*, (unknown date) 1962.
- BLACK, Peter, “*Electra* Makes It a Night to Remember”, *Daily Mail*, (unknown date) 1962.
- “CATHODE”, “Televiewpoint: An Outstanding Television Occasion”, *Bolton Evening News*, (unknown date) 1962.
- C. H., “What Was That About Trivial Television?”, *Lancashire Evening Post*, (unknown date) 1962.
- CROZIER, Mary, “*Electra* on Television”, *The Guardian*, 29 November 1962, p. 7.
- JACKSON, Martin, “ITV Hits Back with a Play in Greek”, *Daily Express*, 19 September 1962, p. 7.
- NESBIT, Sally, “Obituary: Joan Kemp-Welch”, *The Independent*, 30 July 1999.
- RICHARDSON, Maurice, “*Electra* Rocks the Box”, *The Observer*, 2 December 1962.
- SEAR, Richard, “The Midnight Critics: Triumph for ITV”, *Daily Mirror*, (date unknown) 1962.
- SHORTER, Erica, “A Superb TV *Electra* in Greek”, *The Daily Telegraph*, (date unknown) 1962.
- TREWIN, Ion, “TV’s Future Poses Some Awkward Questions”, *The Independent*, (date unknown) 1962.
- WARDLE, Irving, “Blood and Stone”, *The Observer*, 18 June 1961, p. 27.
- WIGGIN, Maurice, “Television: That Was Their Week”, *The Sunday Times*, (date unknown) 1962.
- WRIGLEY, Amanda, *Performing Greek Drama in Oxford and on Tour with the Balliol Players*. Exeter, Exeter UP, 2011.
- , “Greek Tragedy in the BBC and ITV Schools Television Curricula in the 1950s and 1960s”, in Fiona Hobden and Amanda Wrigley (eds.), *Ancient Greece on British Television*, Edinburgh UP, 2017.

Amanda Wrigley researches the interconnecting histories of British theatre, television and radio. She is Research Fellow on the AHRC-funded project Screen Plays: Theatre Plays on British Television, University of Westminster. She is writing *Greece on Screen: Greek Plays on British Television*, a companion volume to *Greece on Air: Engagements with Ancient Greece on BBC Radio, 1920s-1960s* (Oxford UP, 2015). Her first monograph, *Performing Greek Drama in Oxford*, was published in 2011. She is co-editor on the forthcoming *Theatre Plays on British Television and Ancient Greece on British Television*. [Click to view website](#).

66

**Abstract:** In 1962, the commercial television networks in the UK transmitted a studio presentation of Dimitris Rondiris' internationally touring stage production of Sophocles' *Electra*, performed by the Peiraïkon Theatron in modern Greek and without subtitles. It was, unexpectedly, an extraordinary success. This essay explores some of the terms in which *Electra* was considered to have been such a huge success amongst both the 2½ million viewers and numerous critics writing in the press, in light of the obvious language barrier for most of the audience. Qualities such as beauty, intensity and emotion were, for example, cited as emerging from the perceived expressivity of performative elements such as choreography and the musicality of spoken and sung Greek. The essay also discusses the crucial importance of other, more prosaic, communicative modes to convey to the potential audience basic information about the play's characters and its action.

**Keywords:** Greek (ancient and modern); television; theatre; tragedy; translation; Sophocles.

**Résumé:** En 1962, la chaîne de télévision commerciale du Royaume-Uni diffusait, en grec moderne et sans sous-titres, une version filmée en studio de l'*Électre* de Sophocle, mise en scène par Dimitris Rondiris et interprétée en tournée internationale par le Peiraïkon Theatron. Contre toute attente, ce fut un succès retentissant. Cet article explore les modalités de ce succès, à la fois parmi les 2,5 millions de téléspectateurs et auprès des critiques de presse, à la lumière d'une question cruciale : celle de la barrière linguistique. On s'intéressera notamment à la beauté, à l'intensité, à l'émotion perçues comme émergeant de l'expressivité des chorégraphies, et de la musicalité du grec chanté et parlé. Cette étude aborde également l'importance décisive des autres modes de communication, plus prosaïques, utilisés pour transmettre au public quelques informations essentielles sur les personnages et l'action de la pièce.

**Mots-clés :** grec (ancien et moderne) ; télévision ; théâtre ; tragédie ; traduction ; Sophocle.

# DE LA « ROSE DE NANKIN » À CHENG YANQIU : LES ACTEURS CHINOIS SUR LA SCÈNE FRANÇAISE (1850-1950)

*Shih-Lung Lo*

Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le théâtre occidental, en quête de renouvellement, se tourne vers l'esthétique du théâtre asiatique. Le théâtre des Chinois intéresse non seulement les ethnologues mais nourrit aussi les artistes comme Bertolt Brecht. Les comédiens chinois de la même époque, quant à eux, cherchent également à promouvoir et réformer leur art en crise face aux changements radicaux de la culture chinoise. C'est dans le contexte que Mei Lanfang 梅蘭芳 (1894-1961), comédien de l'Opéra de Pékin, rencontre Brecht en 1935, à Moscou, et lui permet d'initier l'idée de *Verfremdungseffekt* – de « théâtre épique ». Cette rencontre marque l'histoire des échanges sino-occidentaux. Ce n'est pourtant pas la première fois que les artistes chinois se présentent sur une scène occidentale. En 1851, à l'occasion de la première Exposition universelle tenue à Londres, le musicien français Hector Berlioz a déjà assisté à un concert inouï et exotique donné par les artistes chinois<sup>1</sup>. Dès lors, et jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle, comment retracer les activités des acteurs chinois sur la scène française ? Cet article s'engage dans une enquête préliminaire. Précisons que nous employons le terme d'*acteur* pour désigner les différents artistes présents sur scène, en le rapprochant du terme anglais *performer*.

## LA « ROSE DE NANKIN »

Quelques mois après le voyage de Berlioz à Londres, une troupe itinérante chinoise se produit au théâtre des Variétés, à Paris, du 29 août jusqu'au 12 septembre<sup>2</sup>. Leur spectacle est divisé en trois parties : (1) Mélange musical avec instruments chinois ; (2) Combats avec armes chinoises ; (3) Danse de l'ours et marionnettes. Une histoire assez vague sert à relier entre elles les trois parties de ce spectacle. Il s'agit d'une belle Chinoise, la « Rose de Nankin », qui a été enlevée à Canton par le Capitaine B., puis poursuivie par le Lord D. à Londres. Dès son arrivée à Paris, elle est placée sous la

1 Hector Berlioz, « Feuilleton du *Journal des débats* », *Journal des débats*, 31 mai 1851, p. 2.

2 Shih-Lung Lo, « *La Chine à Paris* : une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851 », *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 2, 2012, p. 212-213.

protection d'un mandarin du nom de Key-Sing<sup>3</sup>. Interviennent aussi des personnages secondaires comme les deux professeurs de chant de la Rose de Nankin, des soldats sino-européens, etc.

Le quotidien *Le Constitutionnel* décrit de la façon suivante les détails de la programmation : « La femelle [la Rose de Nankin] paraît en palanquin ; [...] elle a un œil d'émail, des lèvres rouges ; [...]. Les cinq hommes sont aussi fort intéressants. Quatre d'entre eux forment un orchestre ; l'un pinçant une sorte de bâton de perroquet qui est la harpe du pays, l'autre dévidant un rouet à usage de violon, les autres agitant deux bassinoires. Le cinquième est un guerrier, il se livre à lui-même plusieurs combats au sabre, à la lance et au porc-épic avec tant de courage qu'il finit par s'épouvanter et se mettre en fuite<sup>4</sup> ».

68 La beauté de la Rose de Nankin séduit le public. Son charme, selon Théophile Gautier, provient d'« un petit air mélancolique et touchant qui demand[e] grâce<sup>5</sup> ». Au contraire, la laideur des autres Chinois de la troupe déplaît au public et fait l'objet de nombreuses caricatures<sup>6</sup>. Toutefois, ce qui perturbe le plus les spectateurs est la musique chinoise jouée durant les cours de chant des professeurs A-Pou et A-Kwa. D'après *Le Corsaire*, la discordance de la musique provient des instruments utilisés qui ressemblent à des « grils », des « gongs », des « pincettes », des « Calebasses » et des « tympanons » ; les chants, quant à eux, ne sont que miaulements, pialements et glapissements<sup>7</sup>. Le jugement du *Journal pour rire* est encore plus sarcastique. Pour lui, le solo ressemble au « grincement de portes rouillées et de vaisselle brisée », et le chœur évoque l'« aboiement de dogues enroués fraternisant avec la plainte d'un matou qui a le cou pris dans une porte<sup>8</sup> ». De telles descriptions faisant allusion à des miaulements sont récurrentes dans les comptes-rendus de la presse. Même un sinophile tel que Théophile Gautier estime que la musique chinoise « ressemble à un raout de chats au bord d'un toit<sup>9</sup> ». Cependant, la cacophonie de la musique n'empêche pas le succès des combats et acrobaties des Chinois. Ils « font l'exercice et se démènent l'un après l'autre, comme des possédés, en brandissant des lances dont le fer très long emmanché, a différentes formes<sup>10</sup> ». La soirée se termine par la danse de l'ours et les marionnettes

3 « Distribution des personnages de la troupe de la Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 31 août 1851 et « La Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 4 septembre 1851.

4 Auguste Lireux, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.

5 Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.

6 Cham, « Les Chinois aux Variétés », *Le Charivari*, 14 septembre 1851.

7 Cordellier Delanoue, *Le Corsaire*, 4 septembre 1851.

8 Albert Monnier, *Le Journal pour rire*, 5 septembre 1851.

9 Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.

10 Mathurin-Joseph Brisset, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.

chinoises. Cette formule mêlant musique–arts martiaux–acrobates devient populaire et cette programmation sera souvent reprise par les troupes chinoises en France.

#### LA « QUERELLE DES VRAIS CHINOIS »

Le 22 avril 1854, une autre troupe chinoise se présente au théâtre de la Porte Saint-Martin, à Paris. Suite à l'échec de la musique chinoise aux Variétés en 1851, la troupe de la Porte Saint-Martin, composée de neuf hommes, est invitée à n'exécuter que des acrobaties. Parmi leurs variétés telles que « Balles magiques », « Eau dominée », « Tresse du mandarin », « Jeu des rubans », etc.<sup>11</sup>, la plus passionnante pour le public n'est autre que « la cible vivante » d'un « Guillaume Tell chinois ». Auguste Villemot, alors chroniqueur du *Figaro*, relève le texte de l'affiche du théâtre, pleine de suspens : « Exercice à la réalité duquel la pensée se refuserait de croire si l'œil n'était frappé de l'intrépidité à la fois fière et charmante qui préside à ce jeu, d'où le péril disparaît à force de grâce et de dextérité<sup>12</sup> ». Et selon le témoignage de Théophile Gautier :

Un des saltimbanques se place contre la planche, la main ouverte ; son camarade, qui tient une gamme de couteaux fort affilés, les lance les uns après les autres, et ils vont se ficher dans la planche en passant par l'interstice des doigts avec une précision qui fait frémir ; [...] la victime présente la tête, et les coutelas s'implantent, qui près de la gorge, qui près de la nuque, qui près du front, avec une certitude inconcevable ; la moindre erreur pourrait être mortelle<sup>13</sup>.

Les « surnaturels et incompréhensibles jongleurs<sup>14</sup> » d'origine chinoise attirent les applaudissements par leur souplesse et leur polyvalence. Trois jours après la représentation des Chinois à la Porte Saint-Martin, c'est-à-dire le 25 avril 1854, l'Hippodrome fait débiter une autre troupe chinoise composée de sept personnes, dont des hommes et des femmes. La programmation de l'Hippodrome est identique, ou presque, à celle de la Porte Saint-Martin. Si les « balles magiques » et le « Jeu des rubans » semblent être des numéros couramment pratiqués par les jongleurs, le « Guillaume Tell de Shanghai » est sans doute un plagiat du numéro éponyme de la Porte Saint-Martin. Selon le témoignage de Darthenay :

11 Shih-Lung Lo, « Exhibitions, Traveling Troupes, and Chinese Performances on the French Stage in the 1850s », *Revista de Estudios Chineses*, n°8, 2012, p. 143-147.

12 Auguste Villemot, « Chronique parisienne », *Figaro*, 7 mai 1854.

13 Théophile Gautier, « La Chine en France », *La Presse*, 25 avril 1854.

14 « Causeries », *L'Entr'acte*, 5 mai 1854.

[...] on apporte une planche, la jeune fille de Tuck-Gay se colle contre cette planche dans diverses attitudes ; elle y applique sa tête, et Tuck-Gay lance ses couteaux qui se fichent dans la planche à quelques lignes de la tête de l'enfant. Mais voici quelque chose de plus difficile encore et de plus effrayant : l'enfant applique sa main ouverte contre la planche, et Tuck-Gay lance ses couteaux qui passent dans l'interstice des doigts et s'attachent à la planche<sup>15</sup>.

Le clou de ce numéro est, comme celui de la Porte Saint-Martin, la « cible vivante » de Guillaume Tell. C'est ce que choisit de représenter l'Hippodrome sur l'affiche du spectacle<sup>16</sup>. Tuck-Gay, qui joue « Guillaume Tell », est un « jeune Chinois à la physionomie intelligente et joviale »<sup>17</sup>. La cible vivante n'est autre que sa propre fille Amay, âgée de seize ans.

70 La similitude des deux programmations est jugée scandaleuse, au point qu'elle devient un sujet de caricature pour la presse<sup>18</sup>. La Porte Saint-Martin et l'Hippodrome prétendent chacun présenter au public de vrais Chinois. Les deux théâtres affichent un avis sur la porte dans lequel ils signalent que leur concurrent montre de faux Chinois<sup>19</sup>. L'avis de la Porte Saint-Martin souligne l'origine authentique de « ses » Chinois et leur précédent succès à Londres. L'avis de l'Hippodrome met en valeur l'authenticité de « ses » Chinois, en indiquant que la troupe du concurrent est un mélange de vrais et de faux Chinois. En citant l'affiche de l'Hippodrome, *La Gazette de France* indique qu'à la Porte Saint-Martin, « plusieurs Chinois [ont] de faux nez et des boucles d'oreille d'or non moins faux<sup>20</sup> ».

Les salles parisiennes parodient l'événement des vrais Chinois. Le théâtre Comte s'inspire de la « cible vivante » pour monter *Les Couteaux chinois*. Les Délassements-Comiques créent un vaudeville intitulé *Paris en Chine*, dans lequel trois Français égarés en Chine se déguisent en jongleurs chinois de la Porte Saint-Martin et présentent leurs numéros « chinois » devant l'empereur de Chine. Mais la situation se complique avec le voyage à Lyon du spectacle de la cible vivante. Dans un prospectus datant de la même année<sup>21</sup>, on peut trouver l'annonce d'un spectacle d'esprit similaire destiné au théâtre des Célestins, à cela près que la cible est un homme et non la fille du « Guillaume Tell de Shanghai ».

15 Darthenay, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854.

16 « Les Vrais Chinois », Affiche de l'Hippodrome, 1854, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

17 Darthenay, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854

18 Nadar, « Revue du deuxième trimestre de 1854 (suite) », *Le Journal pour rire*, 1<sup>er</sup> juillet 1854.

19 Louis Huarts, « La guerre des Chinois », *Le Charivari*, 28 avril 1854.

20 Mathurin-Joseph Brisset, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1<sup>er</sup> mai 1854.

21 « La Chine à Lyon. Jongleurs chinois », Lyon, imp. de Brunet-Fonville et Bonnaviat, [1854].

Après la représentation à la Porte Saint-Martin, certains membres de la troupe poursuivent leur carrière en Europe, sous la direction d'un jeune Ar-Hee. En 1867, la troupe japonaise de Torikata se fait connaître au Cirque-Napoléon et fusionne avec la troupe d'Ar-Hee. Cette nouvelle troupe « figur[e] dans les meilleures compagnies de cirque, notamment chez Hinné et chez Renz<sup>22</sup> ». Le 13 octobre 1872, une autre troupe « Mo-Gul-Tar-Tar » remporte un véritable succès au théâtre du Château-d'Eau. D'après le quotidien *Le Gaulois*<sup>23</sup>, cette troupe arrive d'Italie et son directeur est un Chinois nommé Arrhi. Le dramaturge Cogniard assiste également à la représentation de « Mo-Gul-Tar-Tar ». Le fils d'Arrhi, qui exécute des numéros gymnastiques sur le trapèze, impressionne beaucoup Cogniard. Grâce à sa mère anglaise et à la vie nomade de la famille à travers l'Europe, cet acrobate, multilingue, peut même répondre aux questions de Cogniard dans un français teinté d'accent parisien. Qu'il soit Ar-Hee ou Arrhi, il s'agit probablement d'un dénommé Tian Axi 田阿喜. En juillet 1869, le diplomate chinois Zhang Deyi 張德彝 (1847-1918) reçoit à son domicile parisien une Anglaise mariée depuis neuf ans avec un Chinois nommé Tian Axi et qui a deux fils et une fille. Tian Axi, habile « en jeux des couteaux volants », « donne des spectacles dans tous les pays européens et gagne une grande fortune »<sup>24</sup>. En mars 1888, Zhang reçoit à Marseille ce même Tian Axi, âgé de plus de cinquante ans et « adroit en jongleries<sup>25</sup> ». Tian Axi fut sans doute le jongleur chinois le plus connu d'Europe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un autre voyageur chinois nommé Wang Tao 王韜 (1828-1897) témoigne du spectacle donné par ses compatriotes sur la scène française. Dans son récit de voyage, *Manyou suilu* 漫遊隨錄 (*Notes de randonnées libres*), il raconte qu'« un Cantonais arrive à Paris avec sa troupe de comédiens. Les banderoles sont bariolées et les costumes sont luxueux. Le public est épris de leurs représentations ravissantes. Chaque jour ils remportent des recettes énormes ». Le spectacle dont parle Wang Tao a lieu au Pavillon chinois de l'Exposition universelle tenue à Paris en 1867<sup>26</sup>. La programmation y est assez variée : on peut non seulement assister aux « jongleries et [aux] tours de force qui

22 Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du cirque*, [1947], Paris, Julliard, 1978, p. 496.

23 François Oswald, « Bruits des coulisses », *Le Gaulois*, 18 octobre 1872.

24 Deyi Zhang, *Oumei Huanyouji: Zai shuqi* 歐美環遊記：再述奇 (*Le Tour en Europe et en Amérique: deuxième témoignage de curiosités*) [1868-1870], dans Shuhe Zhon 鍾叔河 (dir.), Changsha, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 1981, p. 215. Je traduis.

25 Deyi Zhang, *Sui shi Ying E ji* 隨使英俄記 (*Journal d'un attaché d'ambassade en Grande-Bretagne et en Russie*), dans Shuhe Zhong 鍾叔河 (dir.), Changsha, Yuelu Shushe 嶽麓書社, 1986, p. 793. Je traduis.

26 Tao Wang, *Manyou suilu* (*Notes de randonnées libres*), Pékin, Social Sciences Academic Press, 2007, p. 73. Je traduis.

font les frais du spectacle<sup>27</sup> », mais aussi aux « exercices qui ont le plus grand rapport avec ceux du cirque et de l'hippodrome<sup>28</sup> ». De plus, il y a « des acteurs chinois jou[ant] la comédie chinoise, au bruit d'un orchestre chinois, devant des spectateurs assis sur des sièges chinois<sup>29</sup> ». En outre, une vingtaine de « braves Français en redingote ou en paletot » exécutent tous les jours un « concert chinois » composé de dix airs portant des titres chinois. Mais ces airs d'origine chinoise sont arrangés par le musicien L. Haenel de Cronentall et interprétés par des instruments occidentaux<sup>30</sup>.

Jusqu'au <sup>xx</sup>e siècle, les spectacles des Chinois sont récurrents et populaires à l'Exposition universelle. En 1900, par exemple, une troupe chinoise se produit au Panorama du Tour du Monde de l'Exposition universelle tenue à Paris. Leurs numéros « périlleux<sup>31</sup> » attirent l'attention du public, en particulier celui d'un Chinois qui « saute à travers des cercles hérissés de poignards, lances, etc., avec une hardiesse et une précision qui font courir un frisson dans la salle<sup>32</sup> ».

72

#### ACROBATES, PRESTIDIGITEURS ET JONGLEURS PARTICULIERS

Le spectacle chinois organisé par les Variétés en 1851 inspire d'autres salles commerciales. De plus en plus d'acrobates, prestidigitateurs et jongleurs se produisent sur la scène parisienne. En octobre 1851, l'Hippodrome présente un spectacle des frères Fo-Hi<sup>33</sup>, dont nous ignorons la véritable identité. Les deux « Chinois », dit la presse, « grimpent avec agilité », « dansent et exécutent des pas avec [...] précision », « tourbillonne[nt] avec vélocité et change[nt] de fil avec un mouvement effréné »<sup>34</sup>. Une danse nommée « Tchinchingkoa » est exécutée sur un fil de fer. Ce spectacle chinois est bien accueilli et le public applaudit énormément la performance. En janvier 1864, un acrobate nommé Ar-Hee – probablement celui que nous avons signalé plus haut – se présente au Cirque-Napoléon, accompagné d'un magicien chinois nommé Sam-Hung. Les deux Chinois font une espèce de « cible vivante<sup>35</sup> ». Quant aux numéros

27 P[?] Duchesne de Bellecour, « La Chine et le Japon à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> août, 1867, p. 714.

28 Hippolyte Gautier, *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Charles Delagrave, 1867, p. 22.

29 René, « La Chine et les Chinoises à l'Exposition », *La Semaine des familles*, 18 mai 1867, p. 515.

30 Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 260-261.

31 Victor Roger, « Courrier des théâtres – à l'Exposition », *Le Petit Journal*, 30 septembre 1900.

32 « Exposition universelle de 1900 », *Le Monde artiste*, 16 septembre 1900.

33 Publicité de l'Hippodrome, *L'Entr'acte*, 9 et 11 octobre 1851.

34 *L'Entr'acte*, 14 octobre 1851.

35 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.

effectués par Sam-Hung en solo, ils suscitent eux aussi l'étonnement du public français. Il avale « de l'étope enflammée pour cracher des rubans de couleurs diverses et finir par un canard qui s'ébrouait dans la sciure du manège<sup>36</sup> ». Théophile Gautier précise que le canard craché, vivant, crie le « kouan-kouan le plus authentique<sup>37</sup> ». Le public apprécie les « poignards magiques » des « enchanteurs chinois » et regrette que les soirées du Cirque-Napoléon soient « trop courtes »<sup>38</sup>. En janvier 1867, un Arr Hee et son compagnon Ah Sam se produisent à l'Eldorado (actuel site du Comédia), le café-concert le plus célèbre de l'époque. Selon la presse, l'Eldorado « attire de plus en plus la curiosité publique », surtout par « les inimitables artistes chinois, Arr Hee et Ah Sam, dans leurs jeux nationaux »<sup>39</sup>. Grâce à leurs « jeux extraordinaires usités en Chine », Arr Hee et Ah Sam « font toujours florès »<sup>40</sup> et « obtiennent toujours les applaudissements<sup>41</sup> ».

Par ailleurs, le nom d'un autre Chinois, Samong, se trouve à l'affiche des Folies-Bergère à partir du mois de septembre 1878. Il s'agit probablement de Sam-Hung du Cirque-Napoléon, mais les détails de la représentation qu'il donne aux Folies-Bergère sont peu connus. Un avaleur chinois semble encore plus célèbre que Sam-Hung. Nommé « Ling-Look », cet « avaleur d'œufs et d'épées » débute en 1867 à l'Hippodrome. Dans la représentation, Ling-Look avale d'abord un sabre de 90 centimètres, ensuite un œuf et puis une bouffée de tabac, pour enfin cracher du feu. Certains spectateurs, comme l'astronome Camille Flammarion, soupçonnent la véritable identité de ce « prétendu Chinois<sup>42</sup> », mais cela n'enlève rien à la popularité de Ling-Look, ou plutôt du spectacle « à la » Ling-Look. Pendant son voyage en Europe, en 1876, le diplomate chinois Li Shuchang 黎庶昌 (1837-1896) assiste au spectacle d'un jongleur chinois qui « travaille comme avaleur d'épée et cracheur de feu<sup>43</sup> ». En 1877, Ling-Look participe à la tournée mondiale de la troupe du magicien américain Dean Harry Kellar. Celle-ci voyage jusqu'à Hong Kong et remporte un grand succès. Comme Flammarion, les Américains doutent de l'identité chinoise de

36 Jacques Garnier, « Habilité, illusion », dans Monica Renevey (dir.), *Le Grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 1977, t. II, p. 493.

37 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.

38 Césari, « Cirque Napoléon », *La Comédie*, 6 mars 1864.

39 Paul Ferry, « Chronique », *La Comédie*, 20 janvier 1867.

40 Fernando, Bulletin et « Faits divers », *L'Orchestre*, 1<sup>er</sup> avril 1867.

41 Fernando, « Faits divers », *L'Orchestre*, 28 avril 1867.

42 Camille Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, Flammarion, 1912, p. 394.

43 Shuchang Li, *Carnet de notes sur l'Occident*, trad. Kangqiang Shi, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988, p. 115.

Ling-Look. Selon les souvenirs du magicien Harry Houdini<sup>44</sup>, Kellar pensait que Ling-Look était né à Budapest et que son vrai nom était en fait Dave Gueter. Chinois ou Hongrois, ce Ling-Look, toujours d'après Kellar, est mort à Hong Kong au cours de la tournée, peu après le décès de son frère Yamadeva.

Mais un autre Ling-Look avale le sabre à l'Hippodrome (situé au pont de l'Alma). Selon l'affiche du théâtre, le spectacle de cet avaleur chinois est visible jusqu'au 5 novembre 1883<sup>45</sup>. La tête rasée, arborant une tresse et habillé en Chinois, ce Ling-Look n'oublie pas de mettre ses doigts en l'air ! Les œufs et le tabac ont disparu, tandis que l'aleur fait éclater un mini-obus sur le bout d'un sabre qui lui perce la bouche. Ce spectacle de l'Hippodrome correspond en tous points à celui donné quelques temps auparavant à l'Oxford Theatre of Varieties (Brighton, Angleterre) par un Chinois nommé Ali Ling Look. Ce dernier a pourtant été emprisonné, en 1882, après avoir provoqué une explosion accidentelle dans la salle. Quoi qu'il en soit, la jonglerie « à la chinoise » a évolué de manière significative entre 1868 et 1883 grâce aux spectacles donnés par tous ces Ling-Looks. En 1901, « la troupe chinoise de Ling-Look<sup>46</sup> » se rend même à New York. Ce qui compte n'est finalement peut-être pas l'authenticité des artistes, mais plutôt la manière chinoise qui, elle, est censée être authentique.

74

C'est pourquoi on voit paraître, à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les magiciens chinois Ching-Ling-Foo (金齡福 ou 金林福, pseudonyme de Zhu Lianqui 朱連魁, 1854-1922 ?) et Chung-Ling-Soo (1861-1918). Le premier, né à Pékin, commence sa carrière professionnelle aux États-Unis à partir de 1898. Lors d'une soirée à l'Olympia, à Paris, ce magicien chinois et son compagnon Harry French montrent un numéro où ils font « apparaître deux petits négrillons<sup>47</sup> ». Le dernier, non moins célèbre en Europe, est pourtant un Américain dont le vrai nom est William Ellsworth Robinson. En 1905, une « querelle du vrai magicien chinois » débute au théâtre de Londres<sup>48</sup>.

---

44 Harry Houdini, *The Miracle Mongers: An Expose* [1920], Charleston, BiblioBazaar Reproduction Series, 2007, p. 48-50.

45 « Hippodrome au Pont de l'Alma. Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre », Affiche de l'Hippodrome, Paris, Charles Lévy, 1883, BnF.

46 « In the Vaudevilles », *The New York Times*, 29 septembre 1901.

47 Paul Milcour, « Courrier de la semaine », *Le Monde artiste*, 15 septembre 1901.

48 Jim Steinmeyer, *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, Aka Chung Ling Soo, the Marvelous Chinese Conjurer*, New York, Carroll & Graf, 2005, p. 253-268.

En plus des spectacles donnés par les troupes et les artistes chinois, existent également des coproductions franco-chinoises. Un exemple est *Le Dragon vert*, pièce écrite par Michel Carré (livret) et André Wormser (musique) et créée sur les planches du Nouveau théâtre le 21 février 1895. La pièce est composée de trois actes : 1<sup>er</sup> acte – Les jardins d’une maison de thé à Pékin ; 2<sup>e</sup> acte – Le Dieu Ta-O et la justice en Chine ; 3<sup>e</sup> acte – La fête du Dragon vert. Entre les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> actes s’intercalent deux tableaux consacrés aux visions de fumeurs d’opium. L’histoire du *Dragon vert* se tisse autour d’un dénommé Tchín-Pao, jeune homme d’origine chinoise qui, après des études de médecine en France, rentre en Chine avec son valet Jean et sa bien-aimée Claire. Dans une maison de thé à Pékin, Jean et Claire, égarés, fument l’opium comme les Chinois. Ils rencontrent aussi un prétendu sinologue français nommé Paul, qui, en fait, ne sait pas parler chinois. Celui-ci devient leur interprète, ce qui suscite une série de malentendus. Pour la première fois, les acteurs chinois tiennent de véritables rôles dans un spectacle français, et ne sont pas seulement des figurants acrobates. Ne sachant véritablement pas répondre à leurs interlocuteurs en français, ils sont les plus « qualifiés » pour interpréter les personnages chinois qui ne comprennent pas ce que demandent les Français égarés en Chine. L’impossibilité réelle de la communication est transposée sur la scène et constitue même la trame du spectacle. Pour se faire comprendre, les acteurs chinois ont donc recours à « leur mimique [...] singulièrement expressive<sup>49</sup> », et le résultat est malgré tout satisfaisant.

Par ailleurs, les acrobaties sont indispensables dans un tel spectacle donné par de véritables Chinois. La « fête du Dragon vert » du troisième acte se compose ainsi de jeux acrobatiques qui mêlent à la fois « agilité incroyable » et « goût de cruauté » : selon Francisque Sarcey, ces Chinois « se piquent de montrer leur endurance à la douleur ; [...] l’un d’eux se suspend par les cheveux tordus en natte à une corde qu’on balance, et jongle avec des couteaux »<sup>50</sup>. *La Caricature* indique qu’il y a un acrobate qui « se précipite la tête en avant contre des murs, contre des tables, contre les planchers<sup>51</sup> ». *L’Orchestre*, quant à lui, signale la « grande scène de “clownerie” » et note « une incontestable originalité » dans le divertissement final<sup>52</sup>. Ce qui est encore plus intéressant, c’est que cette troupe chinoise est probablement un « décalque » : le nom du directeur, « Tchay-Chow-Bing », évoque celui d’un Sino-vietnamien, « Tay-Chom-Beng », qui a présenté sa troupe à Marseille en août 1894. Cette troupe chinoise est composée

49 H. C., « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, 22 février 1895.

50 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 février 1895.

51 Yseult, « La semaine théâtrale », *La Caricature*, 2 mars 1895.

52 Jean De Lorr, « Nouveau théâtre », *L’Orchestre*, 27 février 1895.

de vingt-neuf personnes, dont cinq femmes, sous la direction d'un riche négociant de Saïgon nommé Tay-Chom-Beng. Leur représentation à Marseille contient « l'interprétation d'une œuvre dramatique », ainsi que la « quintessence » d'une pièce historique sino-vietnamienne. « Un tigre et trois magnifiques panthères complètent le programme », et le public apprécie le « luxe des costumes et accessoires ». Après un court séjour à Marseille, les artistes de cette troupe jouent à l'Exposition de Lyon, puis à Paris et à Londres<sup>53</sup>.

## L'OPÉRA DE PÉKIN

76

Comparée à l'introduction des spectacles acrobatiques et jongleresques sur la scène française, la découverte de l'opéra chinois est relativement tardive. Les missionnaires jésuites (comme le père Prémare) et les sinologues (comme Stanislas Julien et Bazin aîné) se sont consacrés à la traduction du répertoire théâtral chinois. Pourtant, aucune pièce chinoise ne fut mise en scène avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, excepté l'adaptation par Voltaire de la tragédie *L'Orphelin de la Chine* (Comédie-Française, 1755). Quelques tentatives pour mettre en scène le théâtre chinois se font jour durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : prenons pour exemple les représentations de *L'Histoire du luth* (théâtre de la Porte Saint-Denis, ca 1884) et *La Fleur enlevée* (Odéon, 1896)<sup>54</sup>. Toutefois, ni l'une ni l'autre n'est jouée par des comédiens chinois. À ma connaissance, les seules pièces de théâtre jouées en chinois sont probablement celles données par la troupe itinérante à l'Exposition universelle de 1867. Le commentaire de Wang Tao cité plus haut indique qu'il s'agit d'un spectacle en cantonais.

En Chine, chaque région a ses propres genres théâtraux qui se distinguent les uns des autres en matière de musique, de chant et de dialecte utilisés<sup>55</sup>. L'Opéra de Pékin, considéré aujourd'hui comme représentatif de l'opéra chinois, ne s'est répandu qu'à partir des années 1860, attirant les vedettes du fait de sa popularité en Chine. En 1927, Mei Lanfang est élu l'un des « Quatre célèbres comédiens jouant le rôle féminin » dans le concours organisé par la presse. Ses représentations aux États-Unis et en Russie dans les années 1930 ont aussi contribué à valoriser le statut de cet art chez les Occidentaux. Un autre lauréat du concours, Cheng Yanqiu 程硯秋 (1904-1958), quant à lui, se rend en Europe en 1932. Le voyage est organisé et soutenu par plusieurs intellectuels

53 *Le Ménestrel*, 12 août 1894, p. 254.

54 Ki-Tong Tcheng, *Le Théâtre des Chinois : étude de mœurs comparées*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 156-157 ; Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 avril 1896.

55 Jacques Pimpaneau, « Chine (opéra chinois) », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003, p. 334.

chinois et français, dont Paul Langevin et Louis Laloy. L'objet du voyage de Cheng est toutefois assez différent de celui de Mei Lanfang. À travers une lettre ouverte adressée aux acteurs contemporains, Cheng précise qu'il cherche à mieux connaître l'art occidental afin d'améliorer sa propre création artistique. Dans un entretien publié dans le quotidien *Shijie Ribao* 世界日報 paru le 20 janvier 1932, Cheng souligne encore une fois que son voyage sera consacré à la « recherche sur les arts » et qu'il « ne donnera aucune représentation à aucun moment ».

Après son retour en Chine, Cheng se met à rédiger le « Rapport sur le théâtre et la musique en Europe ». Selon ce rapport publié en 1933, pendant son séjour en Europe, Cheng a refusé plusieurs fois de chanter le répertoire de l'Opéra de Pékin, malgré l'invitation de sinologues et d'artistes. La raison exposée par Cheng est simple : il ne pouvait pas chanter sans accompagnement musical. Il y eut une exception au congrès de la Ligue internationale pour l'Éducation nouvelle, tenu le 9 août à Nice. Les participants ont été invités à chanter des airs qui reflétaient l'esprit de leur pays. Cheng a donc chanté malgré lui deux extraits de l'Opéra de Pékin, à savoir *Ma Dian* 罵殿 (*Blâmer l'usurpateur au palais*) et *Huangshan Lei* 荒山淚 (*Larmoyer dans la montagne abandonnée*). Ces sujets, qui évoquent la tyrannie et l'oppression, lui assuraient des applaudissements unanimes. Mais au niveau artistique, Cheng regrette, dans un entretien au quotidien *Huabei Ribao* 華北日報 en avril 1933, cette représentation fastidieuse sans l'accompagnement des instruments musicaux chinois. Le séjour de Cheng Yanqiu en Europe n'a donc pas permis au public français de découvrir l'Opéra de Pékin en tant que forme d'art. Il faut attendre 1955, quand le gouvernement chinois envoie à Paris une délégation artistique, pour que le grand public français ait l'occasion d'assister à une représentation de l'opéra de Pékin.

De 1850 à 1950, si l'opéra chinois en « version originale » ne reste compréhensible que pour un public très restreint, les artistes chinois présents sur scène convainquent les spectateurs français par leur technique corporelle. Pour des raisons commerciales, leurs spectacles ne sont pas réservés aux Chinois locaux mais s'adressent également aux spectateurs occidentaux. De nombreuses recherches ont été consacrées aux Chinois d'outre-mer. Dans l'histoire des échanges sino-occidentaux, ces Chinois à l'étranger jouent un rôle pionnier et constituent un corpus d'étude riche mais souvent ignoré. C'est dans ce contexte que les comédiens chinois à l'étranger méritent notre attention. À l'inverse des immigrés chinois, souvent négligés par les populations locales, la présence des acteurs a le plus souvent valeur d'événement, qui suscite l'intérêt du public. L'activité des acteurs chinois sur la scène française, indépendamment de leur notoriété de l'époque, reste un sujet à creuser.

## BIBLIOGRAPHIE

« Distribution des personnages de la troupe de la Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 31 août 1851.

« La Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 4 septembre 1851.

Publicité de l'Hippodrome, *L'Entr'acte*, 9 et 11 octobre 1851.

*L'Entr'acte*, 14 octobre 1851.

« La Chine à Lyon. Jongleurs chinois », Lyon, imp. de Brunet-Fonville et Bonnaviat, [1854].

« Les Vrais Chinois », Affiche de l'Hippodrome, 1854, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

« Causeries », *L'Entr'acte*, 5 mai 1854.

« Hippodrome au Pont de l'Alma. Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre », Affiche de l'Hippodrome, Paris, Charles Lévy, 1883, BnF.

*Le Ménestrel*, 12 août 1894.

78 « Exposition universelle de 1900 », *Le Monde artiste*, 16 septembre 1900.

« In the Vaudevilles », *The New York Times*, 29 septembre 1901.

ASLAN, Odette, *Paris capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS, 2009.

BERLIOZ, Hector, « Feuilleton du *Journal des débats* », *Journal des débats*, 31 mai 1851, p. 1-2.

BRISSET, Mathurin-Joseph, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.

—, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1<sup>er</sup> mai 1854.

CÉSARI, « Cirque Napoléon », *La Comédie*, 6 mars 1864.

CHAM, « Les Chinois aux Variétés », *Le Charivari*, 14 septembre 1851.

CHENG, Yanqiu 程硯秋, *Cheng Yanqiu riji 程硯秋日記 (Journal intime de Cheng Yangqiu)*, édité par Yongjiang Cheng 程永江, Changchun, Shidai wenyi chubanshe 時代文藝出版社, 2010.

COMETTANT, Oscar, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

DARTHENAY, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854.

DELANOUE, Cordellier, *Le Corsaire*, 4 septembre 1851.

DE LORR, Jean, « Nouveau théâtre », *L'Orchestre*, 27 février 1895.

DUCHESNE DE BELLECOUR, P[?], « La Chine et le Japon à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> août 1867, p. 710-743.

FERNANDO, Bulletin et « Faits divers », *L'Orchestre*, 1<sup>er</sup> avril 1867.

—, « Faits divers », *L'Orchestre*, 28 avril 1867.

FERRY, Paul, « Chronique », *La Comédie*, 20 janvier 1867.

FLAMMARION, Camille, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, Flammarion, 1912.

GARNIER, Jacques, « Habilité, illusion », dans Monica Renevey (dir.), *Le Grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 1977, t. II.

- GAUTIER, Hippolyte, *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Charles Delagrave, 1867.
- GAUTIER, Théophile, « Théâtres », *La Presse*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.
- , « La Chine en France », *La Presse*, 25 avril 1854.
- , *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.
- H. C., « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, 22 février 1895.
- HOUDINI, Harry, *The Miracle Mongers: An Exposé* [1920], Charleston, BiblioBazaar Reproduction Series, 2007.
- HUARTS, Louis, « La guerre des Chinois », *Le Charivari*, 28 avril 1854.
- LI, Shuchang, *Carnet de notes sur l'Occident*, trad. Kangqiang Shi, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988.
- LIREUX, Auguste, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 1<sup>er</sup> septembre 1851.
- LO, Shih-Lung, « *La Chine à Paris: une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851* », *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 2, 2012, p. 212-222.
- , « Exhibitions, Traveling Troupes, and Chinese Performances on the French Stage in the 1850s », *Revista de Estudios Chineses*, n° 8, 2012, p. 139-153.
- MILCOUR, Paul, « Courrier de la semaine », *Le Monde artiste*, 15 septembre 1901.
- MONNIER, Albert, *Le Journal pour rire*, 5 septembre 1851.
- NADAR, « Revue du deuxième trimestre de 1854 (suite) », *Le Journal pour rire*, 1<sup>er</sup> juillet 1854.
- OSWALD, François, « Bruits des coulisses », *Le Gaulois*, 18 octobre 1872.
- PIMPANEAU, Jacques, « Chine (opéra chinois) », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003.
- RENÉ, « La Chine et les Chinoises à l'Exposition », *La Semaine des familles*, 18 mai 1867.
- ROGER, Victor, « Courrier des théâtres – à l'Exposition », *Le Petit Journal*, 30 septembre 1900.
- SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 février 1895.
- , « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 avril 1896.
- STEINMEYER, Jim, *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, Aka Chung Ling Soo, the Marvelous Chinese Conjurer*, New York, Carroll & Graf, 2005.
- TCHENG, Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois: étude de mœurs comparées*, Paris, Calmann Lévy, 1886.
- THÉTARD, Henry, *La Merveilleuse Histoire du cirque* [1947], Paris, Julliard, 1978.
- VILLEMOT, Auguste, « Chronique parisienne », *Figaro*, 7 mai 1854.
- YSEULT, « La semaine théâtrale », *La Caricature*, 2 mars 1895.
- WANG, Tao 王韜, *Manyou suilu 漫遊隨錄 (Notes de randonnées libres)*, Pékin, Social Sciences Academic Press 中國社會科學出版社, 2007.

ZHANG, Deyi 張德彝, *Oumei Huanyouji: Zai shuqi* 歐美環遊記：再述奇 (*Le Tour en Europe et en Amérique: deuxième témoignage de curiosités*) [1868-1870], dans Shuhe Zhong 鐘叔河 (dir.), Changsha, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 1981.

—, *Sui shi Ying E ji* 隨使英俄記 (*Journal d'un attaché d'ambassade en Grande-Bretagne et en Russie*), dans Shuhe Zhong 鐘叔河 (dir.), Changsha, Yuelu Shushe 嶽麓書社, 1986.

## SHIH-LUNG LO

Shih-Lung Lo est docteur en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle. Il est actuellement enseignant-chercheur au département de chinois de l'université Paul Valéry-Montpellier III.

**80 Résumé :** Suite à la guerre sino-anglaise de l'opium (1838-1842) et à l'ouverture chinoise de l'après-guerre, les Chinois (y compris les acteurs de théâtre), qui n'étaient pas autorisés à quitter leur pays, se rendent de plus en plus à l'étranger. En raison de la langue qu'utilisent les acteurs chinois – itinérants ou invités –, le « répertoire » connu des spectateurs français reste souvent dans le registre de l'exotisme. Les témoignages des contemporains, quoique assez rares, nous permettent de retracer la conceptualisation de cet exotisme chinois et son passage vers un art apprécié par les artistes du xx<sup>e</sup> siècle. Dans cet article, nous essayons d'initier une enquête historique, de résumer les spectacles donnés par les Chinois au long de l'époque étudiée (1850-1950), et d'analyser les influences apportées par les comédiens chinois.

**Mots-clés :** Chine ; France ; Chinois d'outre-mer ; acteur ; opéra chinois ; Cheng Yanqiu

**Abstract :** Due to its defeat in the First Opium War (1838-1842), the Chinese empire was forced to open its doors to the West. Chinese people, who had been strictly prohibited from leaving their country, began to move to foreign lands for commercial reasons. Theatre performers were also “exported” to the Western world. For most Western audiences who didn't understand Chinese, however, their performances were usually considered as nothing more than exotic shows. Throughout the first half of the twentieth century, as more and more actors of Chinese opera were presented on European stages, the Chinese theatre came to be appreciated as a real art. In this article, I try to conduct a historical survey in order to retrace the Chinese actors' activities from 1850 to 1950. With the help of recently published documents and archives, I also examine their interaction with local French artists and audiences.

**Keywords :** China; France; overseas Chinese; performer; Chinese opera; Cheng Yanqiu

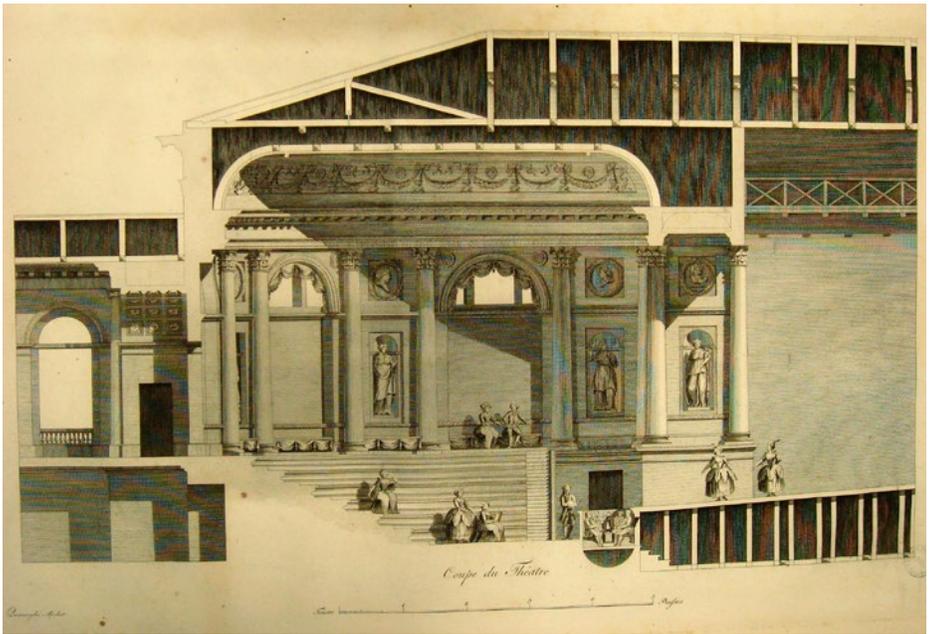
# THÉÂTRE DE L'HERMITAGE : DES PROVERBES DRAMATIQUES EN FRANÇAIS POUR LA COUR DE CATHERINE II DE RUSSIE

Valentina Ponzetto

Le nom de « Théâtre de l'Hermitage » désigne deux objets différents et complémentaires : une salle de spectacle et un recueil de pièces de théâtre<sup>1</sup>. La salle est le beau théâtre palladien construit entre 1783 et 1785 au Palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg pour l'impératrice Catherine II de Russie par l'architecte italien Giacomo Quarenghi. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne pouvant contenir entre 200 et 300 spectateurs. Comme son modèle, le Teatro Olimpico de Vicenza, il est inspiré des amphithéâtres antiques, avec des gradins superposés disposés en arc de cercle à la place des sièges. Ainsi l'architecte écrit-il dans une sorte de préface à l'édition de ses plans qu'« il n'y a aucune place distinguée dans ce théâtre, où toute étiquette est bannie, & chacun peut s'asseoir là où bon lui semble ». Choix important, qui semble suggérer et garantir une sorte de communauté idéale, d'entente et de cohésion entre les spectateurs. De plus, poursuit Quarenghi avec orgueil, ce théâtre « est peut-être le premier depuis la renaissance des beaux arts qui ait été construit sur le modèle des anciens pour l'usage des spectacles modernes »<sup>2</sup>.

Or, parmi ces « spectacles modernes », une place de choix est occupée par un recueil de pièces écrit justement pour être joué dans ce théâtre, dont il prend donc le nom : *Recueil des pièces de l'Hermitage*, dans sa première édition russe (1788), ou *Théâtre de l'Hermitage* dans son édition française (1798). Fortement voulu par l'impératrice Catherine, ce recueil se signale par trois particularités dignes de retenir l'attention : il est l'œuvre de la souveraine elle-même et d'un petit nombre de hauts dignitaires de sa cour ; il est entièrement en français, malgré les origines variées de ses auteurs et le fait qu'il se destine à une cour russe ; et enfin, il est composé majoritairement de proverbes dramatiques, un genre particulier de « petite comédie qui est le développement d'un proverbe<sup>3</sup> », fort à la mode à l'époque. Ce sont ces caractéristiques qu'il convient d'interroger et d'étudier.

- 1 Nous adoptons la graphie *Hermitage*, courante dans les publications de l'époque, plutôt que la graphie moderne *Ermitage*.
- 2 Jacques Quarenghi, *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences, 1787, n.p.
- 3 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872.



Jacques Quarenghi, *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, St Petersburg : de l'imprimerie de l'Académie des Sciences, 1787. Planche 7 : Coupe du Théâtre, BNF, Département des Arts du Spectacle. Cliché : Valentina Ponzetto

## THÉÂTRE DE COUR, THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ

Vers 1787, date de conception de l'ouvrage, Catherine II n'est pas une novice en fait d'écriture dramatique. Protectrice des arts, mécène, cosmopolite et notamment très francophile, elle partage avec les Français cette « théâtromanie » si répandue au XVIII<sup>e</sup> siècle. De plus, elle est intimement persuadée du rôle civilisateur du théâtre. « Le théâtre, écrit-elle, est l'école du peuple, cette école doit être sous mon contrôle, j'en suis l'institutrice en chef et je dois répondre devant Dieu des mœurs du peuple<sup>4</sup> ». Aussi est-elle le souverain qui a le plus favorisé l'essor des arts dramatiques en Russie, promouvant la construction de théâtres, encourageant la traduction de pièces étrangères ainsi que la composition d'un nouveau répertoire russe, invitant

4 Cité dans Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (XVIII<sup>e</sup> siècle): espace discursif et enjeu idéologique*, thèse de doctorat, Lettres, Lyon III, 2001, p. 241 et Ettore Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours [Storia della letteratura russa]*, traduit de l'italien par Madeleine et Anne-Marie Cabrini, [Paris,] Desclée de Brouwer, 1965, p. 151.

des troupes françaises à venir jouer à Saint-Petersbourg<sup>5</sup>. Dans le répertoire français, ses auteurs favoris étaient Molière et Regnard, dont on représentait « tous les soirs [...] quelque pièce<sup>6</sup> » sur la scène de l'Hermitage, selon le témoignage du comte de Ségur. De manière générale, elle préférait d'ailleurs la comédie à la tragédie ; dans ce dernier genre, elle ne prisait vraiment que *Cinna*, sans doute à cause des réflexions sur le pouvoir qui devaient la toucher de près. Le genre comique convenait mieux à ses goûts, et aussi à ses projets pédagogiques et réformateurs, si l'on en croit l'adage latin selon lequel la comédie « *castigat ridendo mores* ». Dès 1772, pensant sans doute qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même, Catherine se fit elle-même auteur dramatique, s'attaquant tour à tour à la bigoterie, à l'éducation des filles, aux travers de la petite noblesse et surtout aux franc-maçons. En 1787, elle comptait ainsi à son actif huit comédies et trois livrets d'opéra-comique en russe<sup>7</sup>. Comme elle l'écrivait à Grimm, trois raisons la poussaient à écrire : « [...] primo, parce que cela m'amuse ; secundo, parce que je voudrais relever le théâtre national qui, faute de pièces nouvelles, se trouvait un peu négligé, et tertio, parce qu'il était bon d'étriller un peu les visionnaires<sup>8</sup> ».

Sur un mode mineur, où prime l'amusement, ces raisons président aussi à l'écriture du *Théâtre de l'Hermitage*. La genèse du recueil est brièvement racontée dans la « note de l'éditeur » de l'édition de Paris. Charles Hyart a démontré de manière convaincante que cet éditeur, resté anonyme et à l'identité longtemps controversée, ne serait autre que le comte Philippe de Ségur, ambassadeur de France auprès de la cour de Russie et premier contributeur du volume après Catherine II<sup>9</sup>. Son récit serait donc celui d'un témoin oculaire, très impliqué dans la création de l'ouvrage et digne de foi :

- 5 Voir Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, Burlington, Ashgate, 2006, p. 7-8 ; Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (xviii<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 135-136 ; Ettore Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, op. cit., p. 146-152 ; Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii<sup>e</sup> siècle*, t. II, *L'époque glorieuse de Catherine II, 1762-1796*, Genève, Mont-Blanc, 1948-1951, p. 11-12.
- 6 Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Paris, A. Eymery, 1824-1826, t. III, p. 279.
- 7 Voir Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great*, op. cit., p. 21-96 et 169-185 ; Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 439-442, 445-446 et 522-523 ; Isabel de Madariaga, « Catherine II et la littérature », dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. I, *Des origines aux Lumières*, [Paris], Fayard, 1992, p. 661-664.
- 8 Cité dans Charles Hyart, « Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II », *Revue de littérature comparée*, 61/1, janvier-mars 1987, p. 86.
- 9 *Ibid.*, p. 101-103.

Catherine, en revenant de la Crimée, en 1787, voulut faire jouer chez elle, à l'Hermitage, des Pièces et des Proverbes, qui n'eussent été représentés sur aucun Théâtre ; elle engagea plusieurs des personnes qui l'avoient suivie en Tartarie, à en composer ; et pour les encourager par son exemple, elle écrivit elle-même rapidement quelques Proverbes. Une très bonne troupe de Comédiens, parmi lesquels étoient le célèbre Aufrêne, et Fastier, élève de Préville, jouoient ces Pièces devant un petit nombre d'Auditeurs, seuls admis à ces représentations<sup>10</sup>.

84 Deux éléments sont à souligner dans ce passage : d'abord la volonté de l'impératrice de jouer du théâtre inédit, donc moderne et piquant ; ensuite le caractère intime et privé de ce théâtre, écrit par et pour un cercle très restreint et choisi des membres de sa cour. Comme il est dit dans la « Note de l'éditeur », et plus longuement raconté dans les *Mémoires* du même Philippe de Ségur, ce petit groupe de hauts dignitaires intimes de l'impératrice s'était formé lors du voyage en Crimée entrepris par celle-ci en 1787. Pour se distraire, ces brillants voyageurs s'amusaient le soir « à faire des énigmes, des charades et des bouts-rimés<sup>11</sup> », ou encore à « jouer [...] des proverbes dans la chambre à coucher de l'impératrice », genre de talent où excellait l'ambassadeur d'Autriche Cobentzel, à la « gaieté intarissable »<sup>12</sup>.

De retour à Saint-Petersbourg, le recueil naît comme un prolongement de ces jeux de société, dont il garde l'esprit ludique et le caractère privé, pour *happy few*. C'est donc plutôt d'un véritable théâtre de société que d'un théâtre de cour qu'il s'agit. Car, même si les pièces sont jouées au théâtre du palais impérial par une troupe de comédiens professionnels, les auteurs sont des dilettantes plus ou moins expérimentés, et les représentations répondent à la plupart des caractéristiques qui, selon David Trott et Jean-Claude Yon, définissent le théâtre de société. D'abord, elles ont lieu « devant un très petit nombre de spectateurs choisis, sur le théâtre particulier de l'*Ermitage* », dans le prolongement de « l'espèce de liberté et de sans-façon qui avait régné pendant le voyage de Crimée »<sup>13</sup>. Elles sont donc à inscrire au rang des « spectacles privés », donnés « chez soi », devant un « cercle » d'amis et de parents »<sup>14</sup>. Ensuite, elles ont

10 *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*, Paris, chez F. Buisson, an 7 [1798], t. I, p. 2.

11 Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, op. cit., t. III, p. 21.

12 *Ibid.*, p. 136.

13 Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, Paris, Deflorenne, 1867, t. I, p. 289.

14 David Trott, « Qu'est-ce que le "théâtre de société" ? », *Revue d'histoire du théâtre*, LVII, 2005, p. 7-20. Le comte de Ségur raconte d'ailleurs l'embarras des comédiens « obligés de jouer dans un grand théâtre, voyant en face d'eux une salle magnifique, bien éclairée, mais presque déserte et

une nature non lucrative et épisodique, non sujette à une vente de billets et à une programmation régulière (une « saison »)<sup>15</sup>.

La première édition imprimée du recueil revêt d'ailleurs le même caractère confidentiel. Très rare, elle ne fut tirée qu'à un petit nombre d'exemplaires, une trentaine selon une lettre de Catherine à Grimm, comme une sorte de « plaquette-souvenir » destinée aux seuls membres du cercle qui l'avait produite. À Grimm, qui en réclamait une copie, il fut répondu « qu'aucun exemplaire ne se donne sans que celui qui veut en avoir ne livre au moins un proverbe »<sup>16</sup>. Ce qui explique probablement pourquoi les volumes ne portent pas l'indication du lieu et de la date d'édition, ni les noms des auteurs des pièces. Les membres de la « société » de l'Hermitage savaient bien à qui les attribuer. Dans cette édition, le recueil comprend 23 pièces, dont 17 proverbes, répartis sur quatre volumes qui « respectent sans doute un certain ordre chronologique<sup>17</sup> » (voir Annexe). Dans l'édition de Paris parue en 1798, en revanche, manquent les pièces du quatrième volume, sans doute imprimé après le départ du comte de Ségur de Saint-Petersbourg, remplacées par une scène historique de Catherine II sur le mythique fondateur de l'empire russe. On y trouve donc 19 pièces, dont 15 proverbes (voir Annexe).

Les principaux auteurs en sont l'impératrice elle-même et Ségur, responsables à eux seuls de plus de la moitié de l'ouvrage et certainement des meilleures pièces. On y trouve ensuite deux français, le baron d'Estat, attaché au cabinet impérial, et Mademoiselle Aufrène, fille du comédien, et cinq grands dignitaires autrichiens et russes : le prince de Ligne, le comte de Cobenzl, ambassadeur d'Autriche, Iwan Schwalof, Grand Chambellan, le sénateur Strogonof, et le comte Mamonof, favori du moment de Catherine, qui l'a sans doute largement aidé dans la rédaction de sa comédie.

On remarquera d'abord que le français, langue du recueil, n'est la langue maternelle que de trois de ses auteurs, même si le prince de Ligne, diplomate et fin lettré, la maîtrisait parfaitement, et que la critique a définitivement tranché en faveur des compétences indéniables de Catherine II<sup>18</sup>. Ensuite on notera la majorité écrasante de proverbes, qui devient encore plus importante si l'on songe que la tragédie *Coriolan*

---

dont dix ou douze spectateurs peuplaient seulement la solitude » (Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, op. cit., t. III, p. 279).

15 Jean-Claude Yon et Nathalie Le Godinec (dir.), *Tréteaux et paravents: le théâtre de société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 14-15.

16 Lettre à Grimm, 13 janvier 1789, citée dans Charles de Larivière, « L'Impératrice Catherine II auteur dramatique et le théâtre de l'Hermitage », *La Revue de famille*, 1<sup>er</sup> mars 1891, p. 407.

17 Charles Hyart, « Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II », art. cit., p. 100.

18 *Ibid.*, p. 89 et Aleksandr Nikolaevič Pypine (éd.), *Sochineniia imperatritsy Ekateriny II*, St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk, 1901-1907, 12 vol., t. 4, p. 11.

et l'une des comédies de Philippe de Ségur avaient déjà été composées auparavant, et n'étaient donc pas destinées spécifiquement au théâtre de l'Hermitage. L'anonyme recenseur de *L'Esprit des journaux* n'avait pas tort en suggérant que *La Rage aux proverbes*, titre de l'une des pièces de Catherine, « aurait pu servir d'épigraphe à ce théâtre<sup>19</sup> ».

## LA LANGUE ET LE GENRE

Pourquoi écrire en français, et pourquoi des proverbes ? Les deux réponses sont intimement liées.

86 Au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour reprendre le mot de Marc Fumaroli, « l'Europe parlait français<sup>20</sup> ». C'était la langue des communications internationales, de la diplomatie, des voyageurs et des lettrés, donc la langue d'échange commune du cabinet cosmopolite de Catherine II. De plus, parler français était devenu synonyme d'un art de vivre et presque d'une manière d'être perçus comme particulièrement élégants, raffinés, à la mode. Un esprit d'émulation envers ce savoir-vivre choisi est sûrement la raison principale qui poussait l'impératrice à vouloir doter son théâtre de l'Hermitage d'un répertoire exclusif en français. Elle souhaitait en effet faire de sa cour l'égale de la cour de France et l'affirmer haut et fort devant le cercle des ambassadeurs et autres étrangers de qualité.

Or, le proverbe, genre éminemment français et lié à un art de la sociabilité et de la conversation à la française, se présentait comme le moyen idéal de poursuivre ce but. Au sujet de ces pièces, manifestement beaucoup plus estimées à l'époque qu'elles ne le sont aujourd'hui, Catherine écrivait à Grimm en 1787 : « il en pleut chez nous et nous avons décidé que c'est l'unique moyen de ramener le bonne comédie au théâtre<sup>21</sup> ». Stéphane Viellard, dans sa thèse sur *Le Proverbe en Russie (XVIII<sup>e</sup> siècle)* est allé jusqu'à conclure que « c'est le proverbe dramatique à la française qui, apparemment, permet à Catherine de poser la cour de Russie en rivale de celle de France<sup>22</sup> ».

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le proverbe dramatique, né un siècle plus tôt dans les cercles précieux, est un genre théâtral déjà affirmé et un amusement de société à la

19 « Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, 2 volumes in-8vo », *L'Esprit des journaux*, Fructidor, an VII [septembre 1799], p. 49-62, ici p. 49.

20 Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001, notamment chap. 13 : « Catherine "le Grand" ».

21 Lettre du 4 octobre 1787, citée dans Charles Hyart, « Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II », art. cit., p. 90.

22 Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (XVIII<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 268.

mode, illustré particulièrement par Carmontelle<sup>23</sup>. Un *Recueil général des proverbes dramatiques en vers et en prose tant imprimés que manuscrits*, en 16 volumes, venait de paraître en 1785, le *Mercur de France* en publiait régulièrement dans les années 1770, et c'était l'un des amusements favoris de la cour du duc d'Orléans, ainsi que de bon nombre de sociétés particulières, à la ville comme à la campagne. Chez Carmontelle et chez certains de ses émules, le proverbe conservait un caractère de jeu de société, car « le mot du proverbe » illustré par la pièce, devait, disait-il, « être enveloppé dans l'action, de manière que si les spectateurs ne le devinent pas, il faut lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient : *ah! c'est vrai*; comme lorsqu'on dit le mot d'une énigme que l'on n'a pu trouver<sup>24</sup> ». Sa définition est reprise avec peu de variantes par le poète Longfellow, un autre étranger qui, comme Catherine II, préconisait l'étude de ce genre de pièces pour apprendre un bon français, teinté de distinction parisienne, d'une manière naturelle et agréable : « le Proverbe Dramatique est une espèce de comédie, que l'on joue dans les sociétés de Paris. Le mot d'un proverbe est enveloppé dans l'action et révélé dans le dénouement de la pièce : et de là vient le nom de Proverbe, que porte ce genre de comédie<sup>25</sup> ». Résumant les deux approches, avec ou sans jeu de devinette, et ajoutant à sa définition la dimension morale, très souvent présente dans les proverbes, Viollet-le-Duc présentera le genre, dans son *Précis de dramatique* de 1830, comme « la mise en scène d'une petite action dont un proverbe connu, donné comme sujet à remplir ou à deviner, doit servir de moralité<sup>26</sup> ». Il précise qu'un proverbe est « ordinairement fort court », comme c'est le cas pour les pièces du *Théâtre de l'Hermitage*, généralement en un acte et peu de scènes, et qu'il « admet tous les tons<sup>27</sup> ». Ce dernier point n'est pas négligeable, car même si « beaucoup de gaieté », selon les mots de Carmontelle, est « très agréable » dans le proverbe et que d'habitude le public s'y attend, rien ne la prescrit formellement. Le maître du genre lui-même disait d'ailleurs n'avoir cherché à mettre dans ses dialogues que « le ton de la conversation » et « de la vérité », qui serait « ce qui fait le plus de plaisir dans cette sorte d'amusement »<sup>28</sup>. Tout en gardant l'élégance et le raffinement d'une conversation de salon, on fait donc appel à une sorte de simplicité et de naturel qui exclut les effets de

23 Voir Clarence D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1937, p. 1-56.

24 Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, Paris, Merlin, puis Esprit & Laporte, 1768-1781, 8 vol., t. I, p. 5.

25 Henry Wadsworth Longfellow (éd.), *Manuel de proverbes dramatiques*, Portland, Samuel Colman, Brunswick, Griffin's press, 1830, p. 5.

26 Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris, bureau de l'*Encyclopédie portative*, p. 164.

27 *Ibid.*

28 Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, *op. cit.*, p. 6-7.

style trop recherchés. « De la vérité dans ses caractères et du naturel dans son dialogue » sont du reste les seuls mérites que Grimm reconnaisse à Carmontelle, dont il juge les proverbes « plats ». Ces qualités sont mises au service d'un art consommé de saisir les ridicules, bien rendus sur scène grâce à une certaine « causticité dans l'esprit<sup>29</sup> ». Plus généreux ou plus partisan, le chevalier de Méry, éditeur de Carmontelle, loue chez lui la pratique de « cette maxime devenue si rare [...] : instruire et plaire<sup>30</sup> ».

Instruire et plaire sont précisément les buts de Catherine II. Avec les proverbes dont elle est l'auteur ou le commanditaire, elle souhaite reprendre sur le mode mineur la devise traditionnelle de la comédie, « *castigat ridendo mores* », qu'elle a d'ailleurs fait inscrire sur le rideau du théâtre de l'Hermitage. Dans cette optique, le proverbe dramatique se signale comme le genre idéal, car il présente un triple avantage.

88

D'abord il plaît. Amusement de salon, mondain et à la mode, il est facile à écrire et à jouer, rapide et ludique. Il se veut spirituel, et même s'il ne l'est pas toujours, il reste auréolé d'une aura chic et distinguée, cautionnée par l'engouement de la bonne société parisienne. Ensuite il enseigne. Son caractère démonstratif, d'action illustrant une sentence proverbiale, en fait le véhicule idéal d'une leçon morale. Ce n'est pas un hasard si, depuis l'œuvre pionnière de Madame de Maintenon, une riche floraison de proverbes se signale dans le domaine du théâtre d'éducation pour la jeunesse. Même quand il est décliné en théâtre d'amusement pour les adultes, le genre garde toujours une veine pédagogique et moralisante. Il devrait corriger et réformer les mœurs, ou du moins polir les manières, à travers les exemples mis en scène. Enfin, à la différence de la comédie, le proverbe peut prendre « tous les tons », « tous les genres », comme on l'a relevé dans les définitions de Carmontelle et de Viollet-le-Duc. Il assure donc la plus grande liberté d'écriture possible. Or, Catherine semble avoir été très sensible à cet aspect, puisqu'elle disait à propos des imitations de Shakespeare que ces pièces « sont très commodes parce que n'étant ni tragédies ni comédies et n'ayant d'autres règles que celles du tact, du supportable pour le spectateur, je les crois susceptibles de tout. Il n'y a à éviter que l'ennuyeux et l'insipide<sup>31</sup> ». Quant à déterminer si les proverbes du *Théâtre de l'Hermitage* ont su éviter ces écueils, l'appréciation en sera laissée aux lecteurs, comme le suggère malicieusement le recenseur de *L'Esprit des journaux*<sup>32</sup>.

29 Cité dans Charles de Méry, « Vie de Carmontelle », dans *Proverbes dramatiques de Carmontelle*, nouvelle édition, Paris, Delongchamps, 1822, t. I, p. IX.

30 *Ibid.*, « Avis de l'éditeur », p. VI.

31 Catherine II, lettre à Grimm du 24 septembre 1786, citée dans Charles Hyart, « Le *Théâtre de l'Hermitage* et Catherine II », art. cit., p. 94.

32 « Catherine II, à l'en croire elle-même, étoit d'un caractère extrêmement gai. Elle écrivoit à Voltaire, au sujet d'une comédie russe dont elle lui envoyoit la traduction : "Vous direz peut-être après l'avoir lue, qu'il est plus aisé de me faire rire que les autres majestés, & vous aurez raison". Il n'y a donc

## CARACTÉRISTIQUES DU RECUEIL

Malgré son caractère hétérogène et l'inégalité des contributions qui le composent, on pourra dégager quelques traits caractéristiques du recueil, qui font son originalité et lui assurent une certaine unité.

Le premier, répondant au but de corriger les mœurs tout en amusant, est la satire de certains types humains et travers de caractère. Les cibles de la critique vont des grands classiques universels, sujets de comédie depuis la nuit des temps, à des cas plus originaux, parfois inspirés d'anecdotes réelles connues de la cour. On trouvera donc les vieillards amoureux, emploi incontournable de la comédie d'intrigue, comme le vieux tuteur qui convoite sa pupille dans *Le Jaloux de Valence*; des parents peu avertis qui veulent arranger mal à propos les mariages de leurs enfants et notamment des filles, par exemple dans *L'Amant ridicule* ou *Le Sourd et le bègue*; des étourdis de tout âge et de toute sorte, amoureux, poètes, ou distraits chroniques; ou encore des fats vaniteux, spécimens apparemment fort répandus à la cour, freluquets à la mode avec la cervelle vide, comme le petit-maître Frivolin imaginé par le chambellan Schwalof dans *Insipidus*, ou Don Juan de pacotille comme celui de *L'Officier suffisant, ou le Fat puni*, qui courtise deux femmes en même temps et se retrouve éconduit par les deux. Une catégorie à part est représentée par les monomaniaques, comme Madame Tantine de *La Rage aux proverbes*, si atteinte par la burlesque infirmité du titre qu'elle souhaite donner à sa nièce « des proverbes et point de mari<sup>33</sup> », ou le collectionneur de curiosités de *La Matinée de l'amateur*, facilement dupe d'une farce invraisemblable montée par ses amis à propos d'une prétendue peuplade exotique fraîchement découverte. Dans la plupart des cas, la maxime proverbiale énoncée dans les dernières répliques vient sanctionner le comportement répréhensible, pour l'édification des personnages et des spectateurs. Ainsi, par exemple, l'amateur de curiosités apprendra que « Tout ce qui reluit n'est pas or », les parents éblouis par la perspective d'un riche mariage avec un prince ridicule que « Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée », le petit-maître volage courtisant plusieurs femmes à la fois que « Qui court deux lièvres n'en prend point ».

Les cas de transposition dramatique de faits et personnages réels s'avèrent plus complexes. Déjà préconisée par Carmontelle, qui suggérait des sujets composés « en

---

pas de doute que ces quinze proverbes, à commencer par ceux dont elle est l'auteur, ne l'aient fait beaucoup rire, elle & ses amis, comme de raison. Mais les autres majestés ne sont peut-être pas les seules personnes qu'il soit moins aisé de faire rire que Catherine II. Nos lecteurs pourroient bien être tout aussi difficiles. Ainsi nous nous garderons de les entretenir de ces proverbes. » (« Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, 2 volumes in-8vo », art. cit., p. 50-51.)

33 Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit., t. I, p. 137.

se servant de quelques traits, de quelque historiette etc. [...] pris dans les sociétés ordinaires<sup>34</sup> », cette pratique renvoie aux fonctions de sociabilité, de cohésion de la communauté et de renforcement de l'effet de miroir entre scène et salle spécifiques aux proverbes écrits pour des théâtres de société. Les membres de la communauté rient du persiflage envers un personnage connu, à peine couvert d'un voile fort transparent de fiction, et en même temps se renforcent dans leurs valeurs communes, généralement enfreintes par le personnage en question. Dans le cas du *Théâtre de l'Hermitage*, le procédé est mis au service d'une intention politique, de glorification de Catherine II et de son règne, et de dénigrement de ses ennemis, ou d'autres personnages en disgrâce à la cour. Ainsi *Gros-Jean ou la Régimanie* met en scène un imposteur délirant et famélique, se croyant appelé à réformer par ses théories absurdes un royaume en réalité fort prospère et sagement gouverné, où il faut évidemment reconnaître la Russie sous la férule de Catherine. Le proverbe, dont le mot est significativement « Pas besoin que Gros-Jean remonte à son curé », s'inspire de la visite en Russie du physiocrate Pierre-Paul le Mercier de la Rivière, qui, invité par la tzarine sur le conseil de Diderot, « crut qu'il était appelé pour gouverner l'empire<sup>35</sup> ». De même, *Les Voyages de M. Bontemps*, où un valet fanfaron fait des rodomontades en évoquant les campagnes militaires qu'il aurait victorieusement menées avec son maître, contient une allusion à la guerre avec la Suède, comme le relève Alexandre Khrapovitski, chef de cabinet de Catherine et chargé de recopier ses pièces. Le 21 août 1788, après la lecture du proverbe encore inachevé, le secrétaire note : « Il y a beaucoup d'esprit et ça a trait à la guerre avec la Suède » ; puis le 28 : « Crispin, dans le récit du combat naval, ment plus agréablement que le prince Charles [frère de Gustave III de Suède, futur Charles XIII] »<sup>36</sup>. Dans un registre plus quotidien, *L'Insouciant* serait, selon Philippe de Ségur, « le portrait fidèle d'un Courtisan de l'Impératrice, original assez comique, qui, par ses bouffonneries [...], étoit le sujet continuel des plaisanteries de Catherine et de sa Cour<sup>37</sup> ».

Un autre élément visant à renforcer les jeux complices et les clins d'œil entre membres de la société est le recours aux références intertextuelles, que l'on considérera comme un deuxième trait distinctif du *Théâtre de l'Hermitage*. Assez courante dans la pratique

34 Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, op. cit., p. 5.

35 Ségur, « Note de l'éditeur », dans *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*, op. cit., t. I, p. 3. Voir aussi Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 15-21.

36 Cité dans Charles Hyart, « *Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II* », art. cit., p. 90. Lurana Donnels O'Malley propose en revanche d'y lire une autre allusion à Mercier de la Rivière, intarissable bavard (Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, op. cit., p. 108).

37 Ségur, « Note de l'éditeur », dans *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*, op. cit., t. I, p. 4.

des théâtres de société, qui se nourrissent de la fréquentation des scènes officielles, cette intertextualité ludique a ici pour référent la grande tradition classique française, notamment Molière et La Fontaine. Derrière le jeu des allusions et l'hommage explicite aux maîtres, l'intention est manifestement d'inscrire le *Théâtre de l'Hermitage* dans la continuité de cette tradition. Ainsi *Le Jaloux de Valence*, avec son barbon de tuteur souhaitant épouser une jeune pupille moins ingénue qu'il n'y paraît, est clairement démarqué de *L'École des femmes* de Molière, dont il va même jusqu'à reprendre la scène de lecture des *Maximes du mariage*. Seulement, dans le proverbe du baron d'Estat, la lecture de l'équivalent *Traité des devoirs conjugaux* se passe hors scène, et l'épisode se réduit à un échange entre le tuteur et la servante qui renvoie de manière allusive et ironique à la pièce de Molière : « ANSELME. – Quel effet cette lecture a-t-elle fait sur ma pupille ? / BÉATRIX. – Un effet excellent. Elle s'est endormie sur-le-champ<sup>38</sup>. »

*Le Flatteur et les flattés* de Catherine II est, de son côté, un pastiche assumé de la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le renard*, ici transposée dans le monde des hommes. À force d'adroites flatteries, le fourbe M. Renard se fait offrir un habit neuf et une coquette somme d'argent par le riche mais niais M. de Corbec. Arrivé à ses fins, il prend congé en disant être « engagé à représenter en action la fable du Corbeau et du Renard », « petit badinage de société »<sup>39</sup> joué dans un but moral. Prenant le public pour complice, il se permet encore de jeter la morale de la fable, qui sert donc de « mot » du proverbe, à la figure de son protecteur : « (à M. de Corbec) Mon bon monsieur, apprenez que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute » !

Comme le montre bien cette mise en abyme d'une fable-proverbe en action, la troisième dimension commune à beaucoup de proverbes de l'Hermitage est une forte métathéatralité. On citera par exemple *Inspidus*, critique des cabales montées pour faire tomber une pièce sans même l'avoir écoutée. Ou bien *Le Quiproquo*, qui met en scène un jeune poète, M. de l'Hémistiche, exclusivement préoccupé par la comédie de société qu'il est en train d'écrire et qu'il compte faire jouer à son entourage, si bien que quand on lui parle de projets pour son mariage, il croit recevoir des conseils pour le dénouement de sa pièce, où il se réserve le rôle de l'amoureux. Mais c'est dans les proverbes écrits par l'impératrice elle-même que cette dimension est le plus présente ; en outre, elle y est le point d'appui d'une réflexion sur la pratique du proverbe, ses enjeux et sa valeur. Dans *Le Flatteur et les flattés*, la fable originale est transformée, selon le mot de Stéphane Viellard, en « proverbe-prétexte<sup>40</sup> ». Le spectateur est donc

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>40</sup> Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (xviii<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 271.

pris à partie de ce jeu de miroirs, d'enchâssements et de transpositions, et invité à découvrir le fonctionnement d'un proverbe dramatique, son but moral et son rapport avec la « morale de la fable » de tradition classique. La réflexion sur le genre se trouve propulsée au cœur même de l'intrigue dans *La Rage aux proverbes*, sans doute la pièce la plus intéressante du recueil, dont elle représente une sorte de mise en abyme burlesque. On y voit en effet une petite société réunie autour de Madame Tantine, vieille dame férue de proverbes, qui prétend en faire composer à tous ceux qui l'entourent. « Elle est jour et nuit occupée à faire des proverbes, à les jouer, à en mendier à tout le monde », se désespère sa servante Marton, « elle met tout le monde sur les dents, et se fatigue elle-même l'esprit à en trouver, à en faire, à en jouer »<sup>41</sup>. Au-delà de la projection caricaturale et ironique d'elle-même et de son projet, Catherine nous livre avec ce proverbe un véritable débat d'esthétique théâtrale, une intéressante réflexion sur la mode contemporaine des proverbes et sur la manière d'en composer et d'en jouer.

#### RÉFLEXIVITÉ DU PROVERBE

Si ridicule qu'elle soit, Madame Tantine expose en effet devant ses invités réunis des idées fort sensées et bien fondées sur les proverbes dramatiques, où l'on pourra aisément lire les principes esthétiques de l'impératrice :

TANTINE. – Il me paraît à moi, qu'il n'y a rien de si joli que les proverbes, cela est aisé à faire et à jouer. Mais dans la société je n'aime point les gens qui disent du mal de tout le monde, et qui cherchent à donner des ridicules à leur prochain ; entendez-vous, monsieur Jeunet ?

JEUNET. – J'entends, madame.

DANTÉE. – Un proverbe est une chose sans prétention. S'il est bon on en rit un moment, s'il est mauvais on le jette, et on n'y pense plus.

TANTINE. – Non pas, s'il vous plaît, monsieur. Ce sont des échantillons de caractères, crayonnés de telle façon, qu'on pourrait faire de chacun d'eux une pièce en cinq actes et plus<sup>42</sup>.

D'abord, c'est le caractère accessible du genre qui est mis en avant : il s'agit de pièces simples, sans prétention, que l'on peut jouer, selon la formule consacrée, entre deux paravents, donc faciles à écrire et à représenter, à la portée de tous. C'est la raison pour laquelle Madame Tantine en réclame continuellement à tous ses amis. Ici poussée

<sup>41</sup> *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit.*, t. I, p. 134-135.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

à l'excès, cette pratique était effectivement courante à l'époque : un grand nombre d'amateurs ont écrit ou improvisé des proverbes pendant les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, et il était d'usage d'en enchaîner plusieurs au cours d'une soirée.

On relèvera aussi l'aspect agréable, plaisant et à tout prendre assez bon enfant de cet amusement. On rit, certes, des ridicules et des défauts des autres, mais sans méchanceté, sans tomber dans la véritable médisance. Cette mesure de bon ton apparaît comme l'une des constantes du proverbe, explicitement évoquée, par exemple, par Jean-Baptiste Sauvage lorsqu'il fait l'éloge de « ces pièces où le [*sic*] *vis comica* s' [unit] tellement à la décence, qu'une mère [peut] les laisser jouer à sa fille<sup>43</sup> », comme ici Madame Tantine à sa nièce et pupille Rosalie.

Malgré sa légèreté et sa facilité apparentes, il ne faut cependant pas sous-estimer un genre qui, aux yeux de Tantine, mais aussi de Catherine, a la même dignité que la comédie, dont il représente une sorte de condensé. Tous les bons proverbes contiendraient en somme une comédie régulière en puissance, ou, comme le dira Viollet-le-Duc, « avec plus de développements, pourraient devenir de jolies comédie<sup>44</sup> ». La vérité des caractères représentés fait notamment tout le mérite d'un proverbe, comme du reste de toute comédie de mœurs ou de caractère. « C'est dans la société que la bonne comédie prend ses modèles », proclame d'ailleurs M. Jeunet, soulignant une fois de plus la fonction spéculaire de la scène. Cette fonction est fondamentale dans le théâtre de société, où, contrairement à ce qui se passe sur les scènes officielles, où la tragédie est le genre le plus prisé, on cherche avant tout une parfaite correspondance et communion entre la scène et la salle. Personnage burlesque, Jeunet pousse cependant un peu trop loin l'application de la théorie d'une osmose continue entre la vie et le théâtre, invitant l'un des interlocuteurs à contredire la maîtresse de maison pour que la conversation présente un élément de conflit et donc de l'intérêt dramatique.

Au moment où elle affirme ses principes de poétique du proverbe et esquisse une réflexion sur le théâtre comme miroir de la société et sur la société comme un grand théâtre, Catherine II tourne donc ces mêmes idées en ridicule, confiant leur énonciation à des personnages caricaturaux, qui s'expriment de manière souvent maladroite. *La Rage aux proverbes* est ainsi une défense et illustration du genre, une réflexion sur ce qui peut constituer son intérêt, mais aussi sa démystification.

Ce savoureux mélange se confirme à la scène suivante, où le valet Jasmin raconte comment il a imaginé deux proverbes dans l'espace d'une demi-heure avec la cuisinière

43 Jean-Baptiste Sauvage, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828, p. XIII.

44 Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique*, op. cit., p. 164.

Marton : il lui a suffi, par exemple, de poser un pot par terre et d'en faire le tour pour signifier le proverbe « rôder autour du pot<sup>45</sup> ». Apparemment stupide et insensé, ce petit jeu de mimes qui excite la colère du raffiné M. Dantée, maître de Jasmin, renvoie en réalité aux origines même du proverbe dramatique. Avant de donner naissance à un genre théâtral, en effet, le proverbe en tant que maxime connue était prétexte à des petits jeux de société, répertoriés pour la première fois par *La Maison des jeux* de Charles Sorel : d'abord « l'explication des proverbes représentés par signes », c'est-à-dire à travers une pantomime, ensuite sa version plus complexe, le « jeu des proverbes représentés par discours & Comédies ou Farces<sup>46</sup> » improvisées, ancêtre du proverbe dramatique. Même dans sa version plus littéraire et raffinée de petite comédie entièrement écrite, le proverbe dramatique garde souvent, par sa simplicité, son esprit ludique et son appel direct au spectateur, l'empreinte de ces « jeux des proverbes » et conserve parfois une réputation peu flatteuse de badinage mondain auprès des critiques les plus austères. Derrière la comique querelle du valet et du maître, c'est donc un débat sur la valeur d'un genre simple et quotidien comme le proverbe dramatique qui se joue dans *La Rage aux proverbes* :

JASMIN. – Cela est simple, et ce qui est simple, dit-on, souvent est sublime.

DANTÉE. – Quoi ? cette platitude-là ? elle est d'une bêtise qui ne ressemble à rien.

JASMIN. – Vous traitez cela de bêtise, mon maître ! vous qui n'avez pas fait la moitié d'un proverbe [...] Vous êtes aussi trop difficile<sup>47</sup>.

Simplicité sublime ou platitude stupide, les deux visions du proverbe, qui hanteront longtemps la critique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, sont ici renvoyées dos-à-dos, dans une pirouette amusée.

Il est toutefois évident que, dans l'esprit de Catherine, c'est le côté positif qui domine. La simplicité du proverbe le rend plus immédiat, plus quotidien, plus proche du spectateur, donc nécessairement plus efficace. Facile d'accès et ludique, car il conserve toujours une analogie avec ses origines de jeu de société, le proverbe crée une illusion mimétique, un effet de réel qui captive le public et favorise l'identification avec les scènes et les personnages représentés pour mieux induire un retour critique sur soi-même. Il vise ainsi le but idéal d'instruire agréablement, à travers le sourire ou le rire.

<sup>45</sup> *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit.*, t. I, p. 161.

<sup>46</sup> Charles Sorel, *La Maison des jeux*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, p. 364-365.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

On pourra donc conclure que le *Théâtre de l'Hermitage*, avec ses proverbes apparemment légers et mondains, remplit une fonction hautement pédagogique et civilisatrice. Non seulement il corrige les vices et les travers, qu'il tourne en ridicule quand le proverbe incline vers la véritable comédie de mœurs, ou de caractère en miniature. Mais il joue aussi un rôle dans la consolidation d'une forme de sociabilité de cour raffinée et mondaine, faite de plaisirs délicats et intellectuels, et dans le développement d'un théâtre en Russie capable de rivaliser avec les créations contemporaines à la mode dans le reste de l'Europe et surtout en France.

Là réside, indubitablement, la raison ultime de l'adoption du français comme langue unique et officielle du recueil. La « scène en version originale », en l'occurrence en version française au bord de la Neva, joue ici un rôle culturel, symbolique et politique. Elle doit être, dans les desseins de Catherine II, l'instrument d'une sorte de *translatio imperii*, capable de conférer à sa cour et à son règne un prestige qui égalerait celui de la France, considérée alors comme le modèle culturel à imiter, ou, pour le dire avec les mots de Claude-Joseph Dorat, « le creuset / Où l'or de l'Europe s'épure<sup>48</sup> ». Comme pour renforcer cet effet, au choix de la langue française vient s'ajouter le choix du proverbe, genre « à la française<sup>49</sup> », qui incarne plus que tout autre l'essence même des salons parisiens, avec leur savoir-vivre, leur élégance, leur art perfectionné de la conversation. Le proverbe dramatique devient ainsi un vecteur de transmission culturelle, un ambassadeur privilégié des meilleures qualités « d'exportation » de la langue et de la littérature françaises<sup>50</sup> : grâce, élégance, une apparente légèreté de bon ton qui aide à mieux exprimer dans le monde toute matière, même les plus graves.

48 Claude-Joseph Dorat, « A M. Hume », dans *Mes fantaisies*, Paris, Sébastien Jorry, 1768, p. 16.

49 Voir Valentina Ponzetto, « Le proverbe dramatique : un genre à la française ? », à paraître dans *Les Mondes du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du 6<sup>e</sup> congrès de la SERD.

50 Voir, à ce propos, les considérations préposées par Longfellow à son édition d'une anthologie de proverbes dramatiques en français pour le public américain : « La Langue Française est par excellence la langue de la conversation. Elle est si douce et si agréable, ses allures sont si gracieuses, et son caractère si spirituel, que par cette raison seule elle mérite d'être étudiée. D'ailleurs elle est aujourd'hui si utile sous tous les rapports, si généralement répandue, et, pour ainsi dire, si cosmopolite, que personne ne peut plus se dispenser de la savoir, si non de la parler » (Longfellow, « Avis de l'éditeur », dans *Manuel de proverbes dramatiques*, éd. cit., 1830, p. 3).

## ANNEXE : TABLES DE LA PREMIÈRE ET DEUXIÈME ÉDITION DU THÉÂTRE DE L'HERMITAGE

## Édition originale

*Recueil des pièces [du Théâtre] de l'Hermitage*, (S.l.n.d.) [Saint-Petersbourg, 1788-1789 (?)], 4 vol., 9 p. de musique à la suite du t. 3 ; in-8°. Contient 23 pièces, dont 17 proverbes. Les auteurs ne sont pas mentionnés.

Les pièces du 4<sup>e</sup> vol. ne figurent pas dans l'édition successive, qui ajoute en revanche : *Imitation de Schakespear [sic]*, scène historique, sans observation d'aucune règle du théâtre, tirée de la vie de Rurick, par Catherine II.

Titre	Genre	Auteur	Pages
<b>Tome 1</b>			
<i>Caius-Marcus Coriolan</i>	tragédie	[Séгур]	p. 5-95
<i>Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 98-121
<i>Le Flatteur et les flattés</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 123-151
<i>Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée</i>	proverbe	[Ligne]	p. 153-174
<i>Les Voyages de M. Bontems</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 175-196
<i>Il n'y a point de mal sans bien</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 197-231
<i>À quelque chose malheur est bon</i>	proverbe	[Séгур]	p. 233-270
<b>Tome 2</b>			
<i>Crispin duègne</i>	comédie	[Séгур]	p. 3-98
<i>L'Insouciant</i>	comédie	[Mamonov]	p. 99-151
<i>L'Homme inconsidéré</i>	comédie	[Séгур]	p. 153-206
<i>On n'a pas besoin que Gros-Jean remontre à son curé</i>	proverbe	[Cobenzl]	p. 207-231
<i>La Rage aux proverbes</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 233-274
<i>La critique est aisée, mais l'art est difficile</i>	proverbe	[Chouvalov]	p. 275-300
<b>Tome 3</b>			
<i>Les Quiproquo</i>	comédie-proverbe	[d'Estat]	p. 3-49
<i>L'Enlèvement</i>	comédie-proverbe	[Séгур]	p. 51-123
<i>L'Officier suffisant ou le Fat puni</i>	proverbe	[Aufrière]	p. 125-165
<i>Le Jaloux de Valence</i>	proverbe	[d'Estat]	p. 167-227
<i>La Matinée de l'amateur</i>	proverbe	[Strogonof]	p. 229-256
+ 9 p. de musique « Air chanté par Agathe dans le proverbe de <i>La Matinée de l'Amateur</i> », musique de M. Alessandri			
<b>Tome 4</b>			
<i>Le Café ou le Danger des proverbes</i>	proverbe		p. 3-44
<i>La Répétition</i>	divertissement en un acte en prose, mêlé de chants		p. 45-77
<i>Crispin tante ou le Tuteur avare</i>	proverbe		p. 79-149
<i>Le Masque ou le Tuteur comme il y en a peu</i>	comédie		p. 151-203
<i>L'Amant novice</i>	comédie en un acte, en vers libres		p. 205-269

Édition française

*Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers, à Paris, chez F. Buisson, an VII [1798], 2 vol. (438, 432 p.) ; in-8°. « Ces Pièces ont été composées en Langue Française, et représentées par des Acteurs Français sur le Théâtre particulier de l'Impératrice, appelé l'Hermitage, devant cette Princesse et sa Société intime, à la fin de 1787 et dans l'hiver de 1788 ». Contient 19 pièces, dont 15 proverbes.*

Titre	Genre	Auteur	Proverbe	Pages
<b>Tome I</b>				
<i>Le Tracassier</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Un tien vaut mieux que deux tu l'auras »	p. 5-30
<i>Crispin duègne</i>	comédie en trois actes en prose	Séгур		p. 31-126
<i>La Rage aux proverbes</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Promettre et tenir c'est deux »	p. 127-166
<i>Le Jaloux de Valence</i>	proverbe en deux actes en prose	d'Estat	« Il ne faut point enfermer le loup dans la bergerie »	p. 167-224
<i>Le Flatteur et les flattés</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute »	p. 225-254
<i>Gros-Jean ou la Régimanie</i>	proverbe en un acte	Cobentzel (sic)	« Pas besoin que Gros-Jean remontre à son curé »	p. 255-280
<i>Caius-Marcus Coriolan</i>	tragédie en cinq actes et en vers	Séгур		p. 281-358
<i>L'Insoücient</i>	comédie en trois actes en prose	Momonof		p. 359-414
<i>L'Amant ridicule</i>	proverbe	Ligne	« Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée »	p. 415-436
<b>Tome II</b>				
<i>Les Quiproquo</i>	comédie-proverbe, en un acte en prose	d'Estat	« Défiez-vous des gens qui n'ont qu'une affaire »	p. 1-48
<i>Le Sourd et le bègue</i>	proverbe	Séгур	« À quelque chose malheur est bon »	p. 49-88
<i>Les Voyages de M. Bontems</i>	proverbe	Catherine II	« A beau mentir qui vient de loin »	p. 89-110
<i>Inspidus</i>	proverbe	Schwalof (sic)	« La critique est aisée, mais l'art est difficile »	p. 111-138
<i>Il n'y a point de mal sans bien</i>	proverbe	Catherine II	« Il n'y a point de mal sans bien »	p. 139-172
<i>L'Enlèvement</i>	comédie-proverbe, en un acte, en prose	Séгур	« Chat échaudé craint l'eau froide »	p. 173-246
<i>La Matinée de l'amateur</i>	proverbe	Strogonof	« Tout ce qui reluit n'est pas or »	p. 247-274
<i>L'Officier suffisant, ou le Fat puni</i>	proverbe en un acte, en prose	Mlle Aufrène	« Qui court deux lièvres n'en prend point »	p. 275-314
<i>L'Homme inconsideré</i>	comédie en un acte en prose	Séгур	« Toute vérité n'est pas bonne à dire »	p. 314-368
<i>Imitation de Schakespear [sic] tirée de la vie de Rurick</i>	scène historique, « sans observation d'aucune règle du théâtre »	Catherine II		p. 369-430

## BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., *Recueil général des proverbes dramatiques en vers et en prose tant imprimés que manuscrits*, Londres et se trouve à Paris, chez les libraires qui vendent les nouveautés, 1785, 16 vol.

*Recueil des pièces [du Théâtre] de l'Hermitage*, (s.l.n.d.) [Saint-Petersbourg, 1788 (?)], 4 vol.

*Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*, Paris, chez F. Buisson, an VII [1798], 2 vol.

« *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie*, 2 volumes in-8vo », *L'Esprit des journaux*, 28<sup>e</sup> année, t. XII, Fructidor, an VII [septembre 1799], p. 49-62.

BRENNER, Clarence D., *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1937, p. 1-56.

CARMONTELLE, Louis Carrogis, dit, *Proverbes dramatiques*, Paris, Merlin, puis Lejay, puis Esprit & Laporte, 1768-1781, 8 vol.

98

DINAUX, Arthur, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, t. I, Paris, Deflorenne, 1867.

FUMAROLI, Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.

GROT (éd.), *Sbornik imperatorskago russkago istoricheskago obshchestva*, vol. 23, « Pis'ma imperatitsy Ekateriny II k Grimmu », St. Petersburg, Tipografiia imperatorskoi akademii nauk, 1878.

HYART, Charles, « *Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II* », *Revue de littérature comparée*, 61/1, janvier-mars 1987, p. 81-103.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872.

LARIVIÈRE, Charles de, « L'Impératrice Catherine II auteur dramatique et le théâtre de l'Ermitage », *La Revue de famille*, 1<sup>er</sup> mars 1891, p. 393-410.

LO GATTO, Ettore, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours* [*Storia della letteratura russa*], traduit de l'italien par Madeleine et Anne-Marie Cabrini, [Paris,] Desclée de Brouwer, 1965.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth (éd.), *Manuel de proverbes dramatiques*, Portland, Samuel Colman, Brunswick, Griffin's press, 1830.

MADARIAGA, Isabel de, « Catherine II et la littérature », dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. I, *Des origines aux Lumières*, [Paris], Fayard, 1992.

MÉRY, Charles de, « Vie de Carmontelle », dans *Proverbes dramatiques de Carmontelle*, nouvelle édition, Paris, Delongchamps, 1822, t. 1.

MOOSER, Robert-Aloys, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, *L'époque glorieuse de Catherine II, 1762-1796*, Genève, Mont-Blanc, 1948-1951.

O'MALLEY, Lurana Donnels, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, Burlington, Ashgate, 2006.

- PYPINE, Aleksandr Nikolaevič (éd.), *Sochineniia imperatritsy Ekateriny II*, St. Petersbourg, Imperatorskoï Akademii Nauk, 12 vol., 1901-1907.
- QUARENGHI, Jacques (Giacomo), *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, Saint-Petersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences, 1787.
- SAUVAGE, Jean-Baptiste, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828.
- SÉGUR, Louis-Philippe, comte de, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Paris, A. Eymery, 3 vol., 1824-1826.
- SOREL, Charles, *La Maison des jeux. Où se trouvent les divertissemens d'une compagnie, par des narrations agreables, et par des jeux d'esprit, et autres entretiens d'une honneste conversation*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
- TOURNEUX, Maurice, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann Lévy, 1899.
- TROTT, David, « Qu'est-ce que le "théâtre de société" ? », *Revue d'histoire du théâtre*, LVII, 2005, p. 7-20.
- VIELLARD, Stéphane, *Le Proverbe en Russie (XVIII<sup>e</sup> siècle) : espace discursif et enjeu idéologique*, thèse de doctorat, Lettres, Lyon III, 2001.
- VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel Louis Nicolas, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris, bureau de l'Encyclopédie portative, 1830.
- YON, Jean-Claude et LE GODINEC, Nathalie (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 2012.

## VALENTINA PONZETTO

Docteur en littératures française et comparée des universités de Turin et Paris-Sorbonne, Valentina Ponzetto est chercheuse au Fonds national de la recherche suisse et collaboratrice scientifique à l'université de Genève. Ses recherches portent sur Musset, Sand, Labiche, le genre du proverbe dramatique, et plus généralement sur l'héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle chez les écrivains romantiques. Elle est notamment l'auteur de *Musset ou la Nostalgie libertine* (Genève, Droz, 2007), ainsi que de nombreux articles parus dans des revues et des volumes collectifs. Actuellement, elle est responsable d'un projet de recherche triennal sur le proverbe dramatique, soutenu par le FNS.

**Résumé :** Le *Théâtre de l'Hermitage* est un recueil comprenant 23 pièces, dont 17 proverbes dramatiques, composées par Catherine II de Russie et par quelques dignitaires de sa cour en 1787-1788, et jouées sur le théâtre du même nom. Le recueil est d'abord analysé dans la perspective de la vogue des théâtres de société. Sont ensuite considérés le choix du français comme langue de composition et celui du proverbe dramatique comme genre privilégié. Sont enfin étudiés les traits caractéristiques de

ces pièces : la critique des mœurs, qui vise à instruire et moraliser le spectateur tout en l'amusant ; une intertextualité ludique, ayant pour référent la tradition classique française de Molière à La Fontaine ; une forte veine de métathéâtralité. À travers ce dernier aspect, Catherine II nous livre une intéressante réflexion sur la mode des proverbes au XVIII<sup>e</sup> siècle et sur la manière d'en composer et d'en jouer.

**Mots-clés :** proverbe dramatique ; Catherine II ; Russie ; XVIII<sup>e</sup> siècle ; théâtre français ; théâtre de société ; métathéâtralité

**Abstract :** The *Théâtre de l'Hermitage* is a collection of 23 plays, including 17 dramatic proverbs written by Catherine II of Russia and a few dignitaries at her court in 1787-1788, and performed at the Hermitage Theatre. I analyze the features of this collection, first placing it within the context of fashionable *théâtre de société*, then focusing on the reasons for choosing French as the language of composition and the dramatic proverb as the preferred genre. I proceed to study the distinctive characteristics of these plays: their criticism of social mores, aiming to provide moral education as well as entertainment; their playful intertextuality, whose frame of reference is French classical tradition from Molière to La Fontaine; and their strong metatheatrical streak. Through the latter feature, Catherine the Great offers us an insightful perspective into the popularity of dramatic proverbs in the 18<sup>th</sup> century, and into the way they were written and performed.

**Keywords :** dramatic proverb ; Catherine the Great ; Russia ; 18<sup>th</sup> century ; French theatre ; *théâtre de société* ; metatheatricality

# LA TROUPE FRANÇAISE DU THÉÂTRE MIKHAÏLOVSKI DANS LA VIE THÉÂTRALE RUSSE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Pascale Melani*

Impossible de concevoir la vie culturelle des deux capitales russes, au XIX<sup>e</sup> siècle et encore au début du XX<sup>e</sup>, sans les cinq Théâtres impériaux. Le plus petit d'entre eux, le théâtre Mikhaïlovski, ou théâtre Michel, hébergeait les troupes permanentes d'État en langue étrangère. Bien qu'il abritât également une troupe allemande, il était considéré par tous comme le « Théâtre français » de Saint-Petersbourg par excellence. Son existence remontait au règne de l'impératrice Élisabeth, quand une première troupe française (la troupe de Charles de Séigny) s'était installée en Russie<sup>1</sup>. En l'absence de tradition théâtrale enracinée, les Russes firent venir de l'étranger des comédiens qui implantèrent dans leur pays le goût du théâtre, contribuèrent au raffinement des mœurs, firent connaître le grand répertoire européen. Sous le règne de Catherine II apparut un répertoire russe constitué de tragédies néo-classiques, de comédies de mœurs, d'opéras-comiques et de comédies « nobles », d'abord étroitement dépendant de ses modèles étrangers, mais qui s'émancipa progressivement. En 1779 fut fondée une école de théâtre, destinée à former les professionnels de la scène (acteurs, chanteurs, danseurs), tandis que Fonvizine, Krylov, Chakhovskoï, Zagoskine, Griboïédov jetaient les bases de la littérature dramatique russe.

Et pourtant, en 1831, à une époque où le théâtre national s'était déjà puissamment affirmé, on décida d'édifier un nouveau théâtre impérial affecté aux troupes étrangères. L'existence d'une troupe russe et d'une littérature dramatique déjà conséquente n'avait rien changé aux habitudes du public pétersbourgeois, qui continuait de fréquenter assidûment les spectacles en français. Au cours des décennies suivantes, le Mikhaïlovski non seulement accueillit les tournées des acteurs français les plus prestigieux (Rachel, Lucien Guitry, Sarah Bernhardt...), mais intégra dans son effectif certains d'entre eux, qui devinrent des « artistes impériaux » à part entière, à égalité avec les acteurs russe, ou même dans une position légèrement plus avantageuse. Cette survivance paradoxale du théâtre en langue française peut légitimement susciter quelque curiosité : quels en

1 E. Kogan, et G. Mordison, « Francuzkie aktëry v Sankt-Peterburge XVIII veka », *Teatral'nyj Peterburg : interkul'tual'naja model'*. *Inostrannye truppy i gastrolëry v Peterburge XVII-XX vv.*, Saint-Petersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 73.

furent les motifs et quelle place occupa le Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe du XIX<sup>e</sup> siècle ?

La campagne de Russie de 1812 avait pourtant réveillé le nationalisme russe endormi et attisé un sentiment anti-français nouveau (mais provisoire), dans un pays traditionnellement francophile, où le français était devenu la langue maternelle de l'aristocratie. Ce fut une période où les intérêts des deux puissances étaient en conflit : les prétentions territoriales de la France contrecarraient les intérêts de la Russie, les réformes du gouvernement français heurtaient les convictions monarchistes et anti-bourgeoises de la majorité des nobles russes. Pendant sept ans (1812-1819), les spectacles du théâtre français furent suspendus, la troupe française – jugée « inutile<sup>2</sup> » – dispersée, et les acteurs renvoyés dans leurs foyers<sup>3</sup>.

102 Néanmoins, l'amour des Russes pour le théâtre français était tel qu'à l'issue du conflit, cédant à la pression des élites, le tsar Alexandre I<sup>er</sup> dépêcha en mission à Paris le directeur des Théâtres impériaux Alexandre Lvovitch Narychkine (1799-1812) : il était chargé d'y engager une nouvelle troupe d'acteurs pour la scène impériale. À partir de 1819, les spectacles français reprirent, d'abord au Théâtre Maly (Alexandrinski), puis au Théâtre de pierre, à raison de trois soirées par semaine. La troupe française était soutenue par l'impératrice douairière Maria Fedorovna (veuve de Paul I<sup>er</sup>) qui organisait des spectacles dans son propre palais. En 1822, les acteurs Bris et Mézière obtinrent un privilège de trois ans qui leur permit de proposer un abonnement annuel de quatre-vingts spectacles, incluant des opéras, des comédies et des vaudevilles, à raison de trois soirs par semaine<sup>4</sup>.

C'est en juillet 1831 que commença la construction d'un nouveau théâtre impérial, sur un projet de l'architecte Alexandre Brioullou (le frère du célèbre peintre Karl Brioullou), qui s'inspira des dessins de Carlo Rossi. Il s'efforça d'intégrer ce théâtre dans un ensemble urbanistique, une place dénommée elle aussi Mikhaïlovskaia (aujourd'hui place des Arts). Le théâtre fut d'abord appelé « Nouveau Maly », puis

---

2 « Estimant la troupe française inutile dans les circonstances présentes, j'ordonne à tous les acteurs et actrices qui la composent, que ce soit ici [à Saint-Petersbourg] ou à Moscou, de quitter mon service ; les appointements dus en date d'aujourd'hui seront acquittés. » (V. Pogožev, *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskikh teatraz*, III, Saint-Petersbourg, tipografija Glavnogo upravlenija udelov, Mohovaja, 40, 1900, p. 261.)

3 Après l'entrée de Napoléon à Moscou, un théâtre provisoire pour le divertissement de l'armée fut organisé avec la contribution des acteurs de l'ancienne troupe française qui n'avaient pas eu le temps de quitter la ville (Viktoria Pavlova, « Le théâtre français en Russie : le théâtre impérial Michel et les entreprises françaises », dans Jean-Claude Yon [dir.], *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 367-368).

4 Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, Saint-Petersbourg, LIK, 2001, p. 12.

baptisé définitivement Mikhaïlovski en août 1833, en l'honneur du grand-duc Mikhaïl Pavlovitch, frère d'Alexandre I<sup>er</sup><sup>5</sup>.

L'inauguration solennelle du théâtre eut lieu le 8 novembre 1833, jour de la fête du grand-duc, en présence de toute la famille impériale (l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>, l'impératrice, le grand-duc Mikhaïl Pavlovitch, la grande-duchesse Elena Pavlovna...); étaient conviés aussi les dignitaires de la cour, drapés dans leur uniforme de cérémonie, entourés de la fine fleur de l'aristocratie russe et de représentants du milieu intellectuel, comme les poètes Joukovski et Viazemski. Le spectacle comporta un ballet (*Amour à la campagne, ou L'Enfant aîlé*, musique de Louis Sonnet et chorégraphie d'Alexis Blache) et un vaudeville populaire signé par l'acteur Karatyguine, *Les Faux Inconnus*. Mais plus que le spectacle, c'est le bâtiment lui-même qui fut au centre de tous les regards. La presse ne tarit point d'éloges sur ce qui fut perçu comme une réussite architecturale absolue. *L'Abeille du nord* lui dédia un long article<sup>6</sup>, et Wolf, célèbre chroniqueur de la vie théâtrale pétersbourgeoise, vanta le confort exemplaire de la salle, l'absence de courants d'air, la largeur des couloirs facilitant la circulation, la simplicité de la décoration, élégante et agréable à l'œil, mais sans fioritures inutiles. Le Mikhaïlovski fut ainsi consacré meilleur théâtre de la capitale.

Malheureusement, en 1859, le bâtiment subit des travaux de rénovation et d'extension dirigés par Albert Cavos, le célèbre architecte des Théâtres impériaux; les proportions initiales s'en trouvèrent bouleversées, la décoration alourdie<sup>7</sup>. Jusqu'à la Révolution, cependant, le Mikhaïlovski demeura le théâtre d'élection de la troupe française qui s'y maintint jusqu'en 1918 (la troupe allemande étant pour sa part fermée en 1890). Il donna aussi par intermittence des spectacles en langue russe. Les acteurs du Maly s'y produisirent et, de 1905 à 1915, il accueillit les tournées annuelles du Théâtre d'Art de Moscou. Néanmoins, son nom reste associé avant tout au théâtre français sur le sol russe.

Qui étaient ces acteurs français qui quittèrent les berges de la Seine pour conquérir la gloire sur celles de la Neva? Des talents de premier ordre, des acteurs souvent issus du Conservatoire d'art dramatique, sociétaires de la Comédie-Française en congé ou en

5 [Le théâtre Mikhaïlovski](#) sera connu à l'époque soviétique sous le nom de Malegot et, plus récemment, de théâtre Moussorgski. Il a retrouvé son nom originel en 2001. Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2012, son chef est Vladimir Tatarnikov.

6 *Severnaja Pčela*, 21 novembre 1833.

7 Un des objectifs de cette rénovation, dont le coût total s'élève à 36 400 roubles (V. Pogožev, *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskikh teatraz, op. cit.*, p. 449), était de porter la capacité du théâtre à 1151 spectateurs en agrandissant la salle et en superposant un 5<sup>e</sup> étage. Ces transformations ont été contestées par Wolf, notamment.

rupture de ban. Durant la première période du théâtre (qui va de l'inauguration à l'été 1837), les individualités les plus remarquables sont Louise-Rosalie Allan-Despréaux (1810-1856)<sup>8</sup>, qui triomphe dans les rôles de coquette, et son mari Alexandre Allan ; tous deux sont d'excellents comiques, avec des talents de chanteurs. Ils sont rejoints un peu plus tard par Jean-Baptiste Bressant (1815-1886), engagé pour les rôles de jeune premier. Celui-ci multiplie hors scène les conquêtes parmi les dames de l'aristocratie, à tel point qu'il doit quitter précipitamment la Russie pour éviter le scandale. Autre vedette de la troupe : Virginie Bourbier, une actrice aux formes plantureuses qui incarne avec conviction les femmes fatales, mais au talent dramatique plutôt limité, selon Wolf. En 1845 arrive Jeanne-Sylvanie Arnould-Plessis (1819-1897), déjà précédée d'une réputation de scandale car elle a rompu bruyamment son contrat avec le Théâtre-Français. Elle connaît un succès foudroyant dans la pièce de Scribe *Le Verre d'eau* et devient la nouvelle reine du Mikhaïlovski. Elle compte parmi ses admirateurs les plus zélés le tsar en personne, Nicolas I<sup>er</sup>, qui fait installer une statuette à son effigie dans la loge impériale. Deux ans plus tard, elle est rejointe par Léontine Volnys (1811-1876), plus longue à s'imposer, mais qui devient ensuite pour une vingtaine d'années le symbole de la culture française à Saint-Pétersbourg : lors de ses adieux à la troupe en 1868, elle obtient pour son dernier spectacle à bénéfice l'hommage de toute la troupe et un cadeau somptueux de l'empereur (un riche bracelet orné d'une émeraude). À partir des années 1850, les comédiens les plus populaires sont Gabrielle-Geneviève Naphtal-Arnault, qui interprète les premiers rôles dans les drames, mélodrames et comédies, Adolphe Dupuy (1824-1891), excellent acteur comique, qui incarne les « bons vivants » et suscite la sympathie, Gustave Worms (1837-1910), spécialisé dans les rôles de jeunes premiers, sans oublier les deux « Marie », Marie Delaporte et Marie Pasca.

Que viennent chercher ces acteurs français sous le rude climat des bords de la Neva ? Des traitements fabuleux, de 5000 à 10 000 roubles par an, bien plus considérables que ceux auxquels ils pouvaient prétendre en France à la même époque et en tout cas nettement supérieurs à ceux perçus par les acteurs russes. À ces traitements s'ajoutaient des revenus annexes, comme les recettes des spectacles à bénéfices (deux par an), les cadeaux d'un public particulièrement généreux, souvent aussi les marques de la faveur impériale : l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>, spectateur assidu de la troupe française, récompensa avec largesse son favori, l'acteur Alexandre Allan, en lui octroyant une villa sur l'île

<sup>8</sup> En 1837, elle fut engagée par le Mikhaïlovski et y triompha dans des emplois de *grande coquette* pendant plusieurs années.

Kamenny. Et surtout, les fameuses retraites, instituées par le règlement de 1827<sup>9</sup> : en vertu de ce règlement, tous les artistes impériaux, y compris les étrangers, bénéficiaient d'un régime de pension dont le montant équivalait aux deux tiers du traitement pour les sujets russes et à un tiers du traitement pour les sujets étrangers. Les acteurs pouvaient percevoir cette retraite tout en continuant à travailler, et en cas de décès, la veuve et les enfants percevaient une indemnité égale à un an de traitement. En 1833, sous la direction d'Alexandre Guédéonov, les droits à la retraite furent redéfinis, avec la possibilité pour les étrangers de toucher leur pension au bout de dix ans de service seulement (contre vingt ans pour les Russes) pour un montant équivalant à la moitié du traitement, c'est-à-dire deux mille roubles maximum (les Russes en revanche bénéficiaient du traitement plein : jusqu'à quatre mille roubles). Toujours en vertu de ce règlement de 1833, les étrangers conservaient leur droit à la retraite s'ils décidaient de résider à l'étranger et, en cas de décès, leurs veuves continuaient de percevoir la moitié de la pension due.

Ainsi, grâce aux larges subsides impériaux<sup>10</sup>, les acteurs étrangers bénéficiaient de conditions de vie confortables et d'une position privilégiée, qu'ils conservèrent pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils tirèrent également un profit symbolique du prestige de la culture française, dont ils se firent les « passeurs » auprès du public russe.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, le répertoire de la troupe française se renouvela et se diversifia. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il se composait essentiellement de tragédies de Voltaire, ainsi que de comédies (Molière, Destouches, Jean-François Regnard...). La popularité de la tragédie se maintint jusqu'à la « guerre patriotique », grâce aux tournées de Mlle Georges dans les années 1808-1812 : chaque semaine la troupe proposait de nouvelles mises en scène des classiques français que les acteurs choisissaient volontiers pour les spectacles dont ils étaient bénéficiaires<sup>11</sup>. En revanche, à la réouverture du théâtre en 1819, la tragédie, passée de mode, céda la prééminence à de nouveaux genres, comme les opéras-comiques et les vaudevilles. L'opéra-comique

9 « Règlement sur les retraites des théâtres impériaux » du 13 novembre 1827, à l'époque de la direction de Narychkin.

10 Le Budget annuel de la troupe française, déjà conséquent au départ, croît régulièrement pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : de 114 400 roubles en 1803, il passe à 179 150 roubles en 1857-1858, et ceci en dépit de la suppression de l'orchestre.

11 A. Kuharenko, « Francuzkij teatr v Sankt-Peterburge v 1-j četverti XIX veka : dramaturgija i akterskoe iskusstvo », *Teatral'nyj Peterburg: interkul'turnaja model'. Inostrannye truppy i gastrolery v Peterburge XVII-XX vekov*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Saint-Pétersbourg, Akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 79-94, p. 82.

français, qui avait été très populaire en Russie<sup>12</sup>, vit à son tour son succès s'étioler à la fin des années 1820, et cette évolution entraîna aussi une spécialisation des compétences de l'acteur, dispensé désormais de savoir aussi chanter. À partir de 1830, l'influence du romantisme réorienta les attentes du public, attiré par un type de théâtre où les sentiments des personnages passaient au premier plan, et la troupe française donna avec succès les mélodrames et drames romantiques de Victor Hugo, Dumas père et Alfred de Vigny.

106

Mais surtout, on assista à la montée en puissance du vaudeville. Pendant plusieurs décennies, le vaudeville représenta pour les Russes la quintessence du « goût français », et le théâtre Mikhaïlovski accueillit, avec un certain éclectisme, tout le répertoire des théâtres parisiens, depuis la Comédie-Française jusqu'aux théâtres des boulevards : Gymnase, Gaieté, Ambigu<sup>13</sup>... Dans les années 1860-1870, le Mikhaïlovski joua un rôle important dans l'introduction de l'opérette en Russie (on y donna les œuvres d'Offenbach, *Orphée aux enfers* y fut monté en 1859). Dans les dernières décennies du siècle, enfin, il proposa des drames naturalistes, ainsi que des comédies légères et des farces d'auteurs français, principalement. Sarah Bernhardt vint s'y produire à plusieurs reprises et chaque fois avec un très grand succès (notamment dans *L'Aiglon*, en 1908).

La supériorité des acteurs français était particulièrement évidente dans le vaudeville, où leur adresse, la précision de leur jeu et leur sens de la répartie brillante et spirituelle firent merveille. D'après des témoignages convergents, le public russe appréciait avant tout l'individualité des acteurs français, leur façon de modeler avec netteté le profil de chaque rôle, et en même temps la présence d'un véritable esprit de troupe, d'une harmonie de style garantissant l'unité du spectacle. « Le jeu des acteurs, qui sont le plus souvent talentueux, cultivés et expérimentés, dénote un sens de l'ensemble surprenant, une grande conscience professionnelle et une connaissance parfaite des rôles » écrit un commentateur en 1853<sup>14</sup>. Cet aspect du jeu de la troupe française est souligné dans la presse après la tournée en Russie des Meiningers en 1885. Le jeune Alexeï Souvorine (qui allait devenir plus tard un des hérauts du nationalisme russe) compare non sans ironie les mises en scène de l'Alexandrinski et du Mikhaïlovski, comparaison qui se résout nettement en faveur de ce dernier :

<sup>12</sup> Les ouvrages de Grétry, Monsigny, Philidor, d'Alejrac, etc., ont connu une longue existence posthume, comme en témoigne par exemple ce rappel de *Richard Cœur de lion* (1704) de Grétry dans la scène de la mort de la comtesse dans *La Dame de Pique* (1880) de Tchaïkovski.

<sup>13</sup> Voir notre tableau en fin d'article.

<sup>14</sup> *Teatral, livre de poche pour les amateurs de théâtre*, Saint-Petersbourg, s.n., 1853, cité par Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatir, op. cit.*, p. 55. Je traduis.

Avez-vous déjà vu comment on montre les bals sur la scène de l'Alexandrinski ? C'est risible et pitoyable. On y voit trois filles tapies contre un mur dans un coin, deux ou trois cavaliers qui déambulent sur la scène, complètement désorientés, et la maîtresse de maison qui s'exclame : « Mais quelle foule chez moi aujourd'hui ! » Le spectateur se retient d'éclater de rire et toute l'illusion théâtrale disparaît. La troupe française a beau être moins nombreuse que la troupe russe, au Mikhailovski, cependant, on sait tout recréer, y compris l'illusion d'une soirée mondaine animée. Et je ne parle même pas de ce sens de l'ensemble, de cette unité qui doit régner dans le jeu et dans les relations entre les différents personnages ; je ne parle pas non plus de la connaissance des rôles : tout cela rend la troupe française incomparablement meilleure que la russe<sup>15</sup>.

Le professionnalisme des acteurs français, leur élégance, l'attention portée aux détails de la mise en scène garantissaient un niveau d'excellence que l'on retrouvait même dans le répertoire de niveau moyen ou inférieur. Ces qualités ont assuré à la troupe française un succès constant, jusque dans les années 1880 environ.

Ainsi, la vie pétersbourgeoise des deux premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut se concevoir sans le Mikhaïlovski : ce dernier constitue le lieu de rassemblement d'un public choisi, qui inclut à la fois le grand et le demi-monde, les dignitaires impériaux et les membres de la colonie française de Saint-Petersbourg. « Les spectacles de la troupe française étaient le divertissement préféré de la haute société », écrit Arapov<sup>16</sup>. Ce public particulièrement élégant, « encore plus chic que le public des ballets du Mariinski<sup>17</sup> », se répartissait dans la salle suivant un principe de hiérarchisation sociale assez stricte : les officiels s'installaient dans la loge impériale, la haute aristocratie prenait place dans les loges des baignoires, les fauteuils du parterre étaient occupés par les hauts fonctionnaires civils et militaires, tous en uniforme, ainsi que par la jeunesse dorée de la capitale ; les dames du demi-monde prenaient leurs aises dans les loges des étages supérieurs, sans jamais se risquer au parterre ; enfin, les rangs élevés rassemblaient les spectateurs des milieux plus modestes, roturiers, amateurs de théâtre, ainsi que les visiteurs occasionnels<sup>18</sup>. Les représentants de la colonie française, qui

15 Aleksej Suvorin, *Teatral'nye očerki (1866-1876)*, Saint-Petersbourg, s.n., 1914, p. 140-141.

16 Pimen Arapov, *Letopis' russkogo teatra*, s.n., Saint-Petersbourg, 1861, p. 311.

17 Jurij Jur'ev, *Zapiski*, Leningrad/Moscou, Iskusstvo, 1948, p. 245.

18 « Le premier étage et les fauteuils du parterre étaient occupés par la fine fleur de l'aristocratie et le corps diplomatique. Les dames venaient en robe de bal, les hommes en frac, les militaires en uniforme, et la salle ressemblait à un salon élégant. » (A. I. Vol'f, *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda*, Saint-Petersbourg, tipografija Rolike, 1884, p. 37-38.)

n'étaient pas majoritaires, s'asseyaient généralement au parterre, derrière les fauteuils, sur les gradins de l'amphithéâtre.

La fréquentation du théâtre, globalement plus mondaine que celle des autres établissements pétersbourgeois, influait sur le déroulement du spectacle : les spectateurs de la haute société arrivaient généralement en retard, quittaient les loges sans attendre le tomber du rideau<sup>19</sup>. Ce public se distinguait aussi du public des théâtres russes par sa plus grande retenue : alors que le public de l'Alexandrinski ou surtout du Maly de Moscou était volontiers exubérant et démonstratif, au Mikhaïlovski régnait le plus souvent une réserve de bon aloi. Les manifestations d'enthousiasme étaient rares : les ovations interminables, les rappels à n'en plus finir, les déluges de bouquets de fleurs déversés sur la scène étaient des phénomènes exceptionnels, les spectateurs se cantonnant le plus souvent dans une approbation mesurée ou un désaveu courtois.

**108** Sur quels éléments reposait l'attractivité du théâtre français ? Outre la qualité assez constante des spectacles, on peut avancer plusieurs autres raisons.

Le théâtre français constituait à cette époque une sorte de « Maison des langues et de la culture », où l'on venait se perfectionner en français, approfondir sa connaissance de l'histoire de France et de la culture française. En présentant les dernières nouveautés des théâtres parisiens, il permettait au public pétersbourgeois d'« être à la page », de se tenir au courant des dernières sorties théâtrales, d'être en contact direct avec la vie française, car les pièces de boulevard comportaient des calembours, des jeux de mots, des allusions piquantes à l'actualité ; elles immergeaient le spectateur dans le contexte de la vie française. L'élégance des acteurs français, y compris vestimentaire (les acteurs de l'époque fournissant eux mêmes les costumes de scène dits « de ville »), était particulièrement appréciée, et les robes des actrices, souvent somptueuses, les coiffures recherchées, donnaient aux spectateurs la possibilité de suivre presque en direct l'évolution de la mode parisienne.

L'autre attrait du Mikhaïlovski était qu'il constituait une sorte de club mondain assez sélectif puisque conditionné par la connaissance du français, critère de distinction sociale durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle : au Mikhaïlovski, on est « entre soi ». Cette particularité est illustrée par la curieuse mutation sociale du genre du vaudeville : alors qu'en France, c'était un genre plutôt démocratique, plus accessible au grand public que l'opéra ou la tragédie, en Russie, il s'acclimate en acquérant un caractère mondain qui ne lui était pas propre à l'origine. Le statut particulier du Mikhaïlovski se traduisait également par une liberté relative par rapport à la scène russe, plus surveillée. La censure était moins vigilante, même si elle frappait aussi de temps à autre les pièces

---

19 Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, op. cit., p. 53.

françaises représentées en langue originale : censure politique pour la pièce de Casimir Delavigne *La Popularité* (le mot *liberté* revenait trop souvent dans les dialogues au goût du censeur), ou les drames de Victor Hugo (*Ruy Blas*, *Marion Delorme* ou encore *Hernani* qui n'est donné qu'en 1893 !); ou censure morale pour la comédie de Georges Bayard *Le Capitaine Charlotte*, qui raconte le mariage secret, jugé indécent, d'une reine avec un caporal français. Mais de façon générale, la censure était plus accommodante à l'égard de la troupe française : certaines pièces contemporaines comme *Adrienne Lecouvreur* ou *La Dame aux camélias* n'étaient autorisées que sur la scène du théâtre Mikhaïlovski, et la création française de *La Dame aux camélias*, par exemple, a précédé de dix ans sa création russe, qui a été retardée<sup>20</sup>.

Au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, la réception des spectacles de la troupe française va évoluer. La troupe est fragilisée par la suppression des retraites des acteurs étrangers (1858) : « Les acteurs français connus se font prier pour venir à Saint-Petersbourg, premièrement parce que leur travail est bien rémunéré à Paris, et deuxièmement parce qu'on a supprimé le dispositif de retraites qui constituait l'attrait principal [de la scène pétersbourgeoise] pour les artistes étrangers », écrit le *Peterburgskij listok* en 1874<sup>21</sup>. Par ailleurs, le répertoire traditionnel de boulevard, fondé en grande partie sur les péripéties des relations matrimoniales, se retrouve en décalage avec les goûts du public russe, qui s'est renouvelé depuis les réformes d'Alexandre II au début des années 1860 : dorénavant, les spectateurs issus de l'intelligentsia, de la petite bourgeoisie, du clergé, sont plus nombreux et aspirent à des thèmes plus sérieux. Le clivage entre deux écoles d'interprétation différentes s'élargit : le style d'interprétation de la troupe française, fondé sur le jeu, semble désormais artificiel au public qui se tourne vers les acteurs issus de l'école russe, privilégiant l'identification de l'acteur au personnage. Le répertoire évolue et on voit apparaître un nouveau type de drame dédaignant les péripéties extérieures de l'action théâtrale pour privilégier les situations psychologiques, l'atmosphère... Le modèle de jeu des acteurs français ne correspond plus à ces exigences, il paraît artificiel, dépassé, et cède progressivement la prééminence à un type de jeu théâtral plus « habité », illustré dans un premier temps par les mises en scène du Théâtre de Vera Komissarjevskaja et celles du Théâtre d'Art de Moscou. La troupe française ne répond plus aux attentes du public russe, et on s'interroge de plus en plus sur son utilité.

---

20 *Ibid.*, p. 54.

21 *Ibid.*, p. 74.

Néanmoins, pendant un siècle et demi, le Théâtre Mikhaïlovski aura joué le rôle de vitrine de la culture française en Russie. Pas seulement de la culture théâtrale classique ou des auteurs contemporains, mais aussi d'un certain goût français, de tout un art de vivre qui englobait l'art de la conversation, les attitudes, le style vestimentaire. Avoir un abonnement au Mikhaïlovski a constitué un critère de distinction, au sens bourdieusien ; la fréquentation du théâtre remplissait une fonction élitare, car de cette façon on démontrait qu'on savait parler français et qu'on le comprenait, qu'on partageait avec un petit groupe d'élus une culture inaccessible au commun des mortels. Le Mikhaïlovski a entretenu dans l'élite russe la familiarité avec la culture française, il a également maintenu une tradition d'échanges culturels avec la France, dont les effets se firent également sentir dans l'autre sens : ainsi, en rentrant à Paris en 1847, Mme Allan-Despréaux fit jouer *Un caprice* d'Alfred de Musset, une pièce restée dans l'oubli en France, mais redécouverte et jouée par elle à Saint-Petersbourg. Cette représentation contribua très certainement au succès ultérieur des pièces de Musset sur les scènes françaises.

Quelques premières de la troupe française du Mikhaïlovski (D'après A. I. Vol'f, *Hronika peterburgskih teatrov*, III, Saint-Pétersbourg, Typographie R. Golike, 1884, p. 133-166)

Titre	Création française	Représentation au Mikhaïlovski
<i>Les Contes de la reine de Navarre</i> Eugène Scribe (1791-1861)	Paris, Théâtre-français, 13 octobre 1850	1855-1856
<i>Péril en la demeure</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Théâtre-français, 19 avril 1855	1855-1856
<i>Les Mystères de l'été</i> Lambert-Thibouost (1826-1867)	Paris, Variétés, 9 juin 1853	1855-1856
<i>Une semaine à Londres</i> Clairville (1811-1879)	Paris, Vaudeville, 9 août 1849	1855-1856
<i>Mademoiselle de Belle-Isle</i> Alexandre Dumas (1824-1895)	Paris, Théâtre-français, 2 avril 1839	1855-1856
<i>Dalila</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Vaudeville, 29 mai 1857	1857-1858
<i>Le Gendre de M. Poirier</i> Émile Augier (1820-1899)	Paris, Gymnase, 8 avril 1854	1857-1858
<i>Le Poignard de Léonora</i> Clairville (1811-1879)	Paris, Variétés, 1 <sup>er</sup> août 1857	1857-1858
<i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Vaudeville, 22 novembre 1858	1857-1858
<i>La Closerie des genêts</i> Frédéric Soulié (1800-1847)	Paris, Ambigu-comique, 14 octobre 1846	1857-1858
<i>Les Lionnes pauvres</i> Émile Augier (1820-1899)	Paris, Vaudeville, 22 mai 1858	1858-1859
<i>Les Femmes terribles</i> Dumanoir (1806-1865)	Paris, Vaudeville, 20 mars 1858	1858-1859
<i>Les Faux Bonshommes</i> Théodore Barrière (1823-1877)	Paris, Vaudeville, 11 novembre 1856	1858-1859
<i>Les Canotiers de la Seine</i> Henri Thiéry (18...-18...)	Paris, Folies-dramatiques, 16 novembre 1858	1858-1859
<i>Les Pattes de mouche</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 15 mai 1860	1860-1861
<i>Le Voyage de M. Perrichon</i> Eugène Labiche (1815-1888)	Paris, Gymnase, 10 septembre 1860	1860-1861
<i>Nos intimes</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Vaudeville, 16 novembre 1861	1861-1862
<i>Le Gentilhomme pauvre</i> Dumanoir (1806-1865)	Paris, Gymnase, 19 février 1861	1861-1862
<i>Les Beaux Messieurs de Bois-doré</i> George Sand (1804-1876) et Paul Meurice (1818-1905)	Paris, Ambigu, 26 avril 1862	1862-1863
<i>La Papillonne</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Théâtre-français, 4 novembre 1862	1862-1863
<i>Le Fils de Giboyer</i> Émile Augier (1820-1889)	Paris, Théâtre Français, 1 <sup>er</sup> décembre 1862	1862-1863
<i>Les Ganaches</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 29 octobre 1862	1862-1863

Titre	Création française	Représentation au Mikhaïlovski
<i>Un mari dans du coton</i> Lambert-Thiboust (1826-1867)	Paris, Variétés, 6 avril 1862	1862-1863
<i>Diane de Lys</i> Alexandre Dumas (1824-1895)	Paris, Variétés, 7 décembre 1853	1862-1863
<i>Nos alliées</i> Pol Moreau (18...-18...)	Paris, Gymnase, 20 mai 1863	1862-1863
<i>Les Invalides du mariage</i> Édouard Lafargue (1823-18...) et Dumanoir (1806-1865)	Paris, Gymnase, 20 janvier 1862	1862-1863
<i>Les Diables roses</i> Lambert-Thiboust (1826-1867)	Paris, Palais-Royal, 4 septembre 1863	1862-1863
<i>Les Vieux Garçons</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 21 janvier 1865	1865-1866
<i>Les Jurons de Cadillac</i> Pierre Berton (1842-1912)	Paris, Gymnase, 23 avril 1865	1865-1866
<i>Les Jocrisses de l'amour</i> Théodore Barrière (1823-1877)	Paris, Palais-Royal, 31 janvier 1865	1865-1866
<i>La Dame aux camélias</i> Alexandre Dumas fils (1824-1895)	Paris, Vaudeville, 2 février 1852	1867-1868
<i>Les Idées de Mme Aubray</i> Alexandre Dumas fils (1824-1895)	Paris, Gymnase-dramatique, 16 mars 1867	1867-1868
<i>Ah! Que l'amour est agréable!</i> Varin (1798-1869)	Paris, Palais-Royal, 21 juillet 1862	1867-1868
<i>La Chanson de Fortunio</i> Opéra-comique de Ludovic Halévy (1834-1908), musique de Jacques Offenbach	Paris, Bouffes-parisiens, 5 janvier 1861	1867-1868
<i>Nos bons villageois</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 10 mars 1866	1868-1869
<i>Les Inutiles</i> Edouard Cadol (1831-1898)	Paris, Lacroix Verboeckhoven, 1868	1868-1869
<i>Suzanne et les deux vieillards</i> Henri Meilhac (1831-1899)	Paris, Gymnase, 10 octobre 1868	1868-1869
<i>Le Château à Toto</i> Opéra-comique de Ludovic Halévy (1834-1868) et Henri Meilhac (1831-1899), musique de Jacques Offenbach	Paris, Palais-Royal, 6 mai 1868	1868-1869
<i>Froufrou</i> Henri Meilhac (1831-1899)	Paris, Gymnase, 30 octobre 1869	1869-1870
<i>Le Petit Faust</i> Opéra-comique d'Hector Crémieux (1828-1892)	Paris, Folies-dramatiques, 23 avril 1869	1869-1870

## BIBLIOGRAPHIE

- АРАПОВ, Пимен, *Letopis' russkogo teatra*, Saint-Pétersbourg, 1861.
- D'HEYLLI, Georges, *Bressant (1833-1877). Documents recueillis aux archives des variétés du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, du Gymnase et de la Comédie-Française*, Paris, Librairie générale 72, boulevard Haussmann et rue du Havre, Librairie Tresse, Galerie du Théâtre-Français (Palais-Royal), 1877.
- DRIZEN, N.V., *Sorok let teatra. Vospominanija 1875-1915*, Saint-Pétersbourg, 1915.
- JUR'EV, Jurij, *Zapiski*, Leningrad/Moscou, Iskusstvo, 1948.
- KOGAN, E. et MORDISON, G., « Francuzkie aktëry v Sankt-Peterburge XVIII veka », *Teatran'yyj Peterburg: interkul'tual'naja model'. Inostrannye truppy i gastrolëry v Peterburge XVII-XX vv.*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 68-79.
- KUHARENKO, A., « Francuzkij teatr v Sankt-Peterburge v 1-j četverti XIX veka: dramaturgija i akterskoe iskusstvo », *Teatral'nyj Peterburg: interkul'turnaja model'. Inostrannye truppy i gastrolëry v Peterburge XVII-XX vekov*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Saint-Pétersbourg, Akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 79-94.
- KURGATNIKOV, Aleksandr, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, Saint-Pétersbourg, LIK, 2001.
- PAVLOVA, Viktorija, « Le théâtre français en Russie: le théâtre impérial Michel et les entreprises françaises », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
- POGOŽEV, V., *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskikh teatrax*, III, Saint-Pétersbourg, tipografija Glavnogo upravljenija udelov, Mohovaja, 40, 1900.
- VOL'F [WOLF], A. I., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda*. Saint-Pétersbourg, tipografija Rolike, 1884.
- , *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, Saint-Pétersbourg, tipografija Rolike, 1884.

Pascale Melani est professeur de Langue et littérature russes à l'université Bordeaux Montaigne. Sa recherche est consacrée aux relations entre la littérature et la musique en Russie, à la dramaturgie de l'opéra russe, à l'histoire du spectacle, de la vie musicale et des institutions théâtrales en Russie (XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle). Ses principales publications sont : *Les Opéras de Piotr Tchaïkovski d'après les œuvres de Pouchkine. Adaptation dramaturgique et discours musical*, Tolosae, Specimina Slavica Tolosana, 2005, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne*, Paris, Institut d'études slaves, 2012, « Musique et opéra en Europe centrale et en Russie (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », numéro thématique international de la *Revue des études slaves*, vol. 3-4, 2013.

**114** **Résumé :** Cet exposé examine le contexte dans lequel le théâtre français est apparu en Russie, les spécificités de son mode d'organisation, et s'efforce d'expliquer pourquoi l'existence d'une troupe française à Saint-Pétersbourg est devenu une nécessité quotidienne. On ne fréquentait pas seulement le Mikhaïlovski pour voir des pièces françaises récentes interprétées par d'excellents comédiens, mais aussi pour admirer la mode française, entendre les dernières nouvelles et anecdotes, se perfectionner en français. Pour le public pétersbourgeois, le Mikhaïlovski a joué le rôle d'une sorte de Maison de la culture française.

**Mots-clés :** théâtre ; théâtre en langue étrangère ; Russie ; théâtres impériaux ; acteurs français

**Abstract :** This article examines the context in which French theatre emerged in Russia, as well as its specific mode of organisation, in order to try and explain how the existence of a French theatre company in St Petersburg could become a daily necessity. One did not merely go to the Mikhailovsky to see recent French plays interpreted by distinguished actors, but also to admire French fashions, to hear the latest news and anecdotes, and to improve one's French. For Petersburg audiences, the Mikhailovsky played the part of a sort of French Cultural institute.

**Keywords :** theatre; foreign-language theatre; Russia; Imperial theatres; French actors

## BEFORE JACQUES COPEAU: THE THÉÂTRE FRANÇAIS D'AMÉRIQUE OF NEW YORK, 1913-1917

*Mechele Leon*

There is growing interest on the part of French and American scholars in the history of French theatre in the United States. Historian of cultural diplomacy Alain Dubosclard has written most recently on this subject in *L'Action artistique de la France aux États-Unis*. Doctoral theses by both French and American students have studied French theatre in New York in particular.<sup>1</sup> In this scholarship, the residency of Jacques Copeau and his company Vieux-Colombier from 1917 to 1919 marks the first significant entry in the history of French-language theatre in New York. Copeau's visit is regarded as an event that greatly influenced the development of the Little Theatre movement in the United States, and inspired a new awareness of scenographic techniques. Through his innovative productions of Molière's plays, he is credited with developing an American understanding of French classical repertory. Histories of Copeau's residency, however, largely ignore the existence of French theatre in New York prior to his visit. In fact, when Copeau arrived in New York in the spring of 1917 to give a series of lectures about the theatre, he was offered the directorship of an existing French-language theatre. This company, the *Théâtre français d'Amérique*, had been created in New York several years before Copeau's arrival. My paper offers a brief history of the *Théâtre français d'Amérique* to explore the context in which Copeau's two-year residency was begun, and the linguistic interests that informed French theatre in New York. This work is part of a larger research project on the history of French-language theatre in New York in the 20<sup>th</sup> century from the *Théâtre français* in the 1910s to André Barsacq in the 1930s and the post-war visits of Louis Jovet and the Renaud-Barrault company, among others.

The theatre company that eventually became the *Théâtre français d'Amérique* began its life as the French Drama Society in 1913. As often happens in the history of theatre, the enterprise was born out of a shotgun marriage – *mariage forcé* – between two aspiring theatre producers with similar ideas and inspiration who came to realize that

1 The list of doctoral dissertations and theses on the subject of French theatre in New York is long, and includes most recently Anne Cuisset, *Le Théâtre français à New York (1945-2005): Modalités d'exportation et conditions de réception*, Thèse de doctorat, université Paris-Ouest, 2005.

they would have a greater chance of success if they combined their efforts. On one side was the actress Madame Yorska, the stage name of Charlotte Stern, also known under her married name as Countess Venturini. Yorska was born in New York. Her father was a Russian diplomat and her mother an American from Louisiana, of French ancestry. Yorska was educated in Paris. She attended the *Conservatoire*, became a protégée of Sarah Bernhardt, and eventually starred in Bernhardt's 1911 production of Racine's *Esther*. Yorska traveled to New York City in December 1912 in hopes of launching an American acting career. When she learned that the city lacked a French-language theatre, she was struck by the idea that she could be the creator of one. Her vision for this theatre was not timid. She imagined a permanent, professional theatre in the Broadway theatre district. It would have a sixteen-week season of plays using professional and renowned actors invited from France performing classic and modern French drama in French.

116

As news of Yorska's initiative spread through New York's Francophile circles, it drew the attention of Lucien Bonheur. Born in Bordeaux in 1864, Bonheur (cousin of the artist Rosa Bonheur) was a long-time New York resident. He emigrated to the US in 1888 and by 1900 had become active in New York politics. Bonheur served as vice president of the New York chapter of the *Alliance française* and was director of its amateur theatre club, the *Cercle dramatique de l'Alliance française* (CDAF). In existence since the formation of the New York *Alliance française* in 1907, the CDAF was, by 1912, offering a regular program of three or four public presentations of French drama a month, in a lecture hall above the New Amsterdam Theatre on 42nd Street.

I have not discovered what prior theatrical experience Lucien Bonheur possessed. Evidence suggests that he did not have the knowledge of theatre, artistic vision, or talent of Yorska. Through his political and *Alliance française* affiliations, however, he was deeply connected to a social network that gave him access to the community of admirers and benefactors of French arts in New York. According to Yorska's account of the founding of the French Drama Society – an account, it must be added, that was written in the aftermath of what became a very hostile relationship between her and Bonheur – he forced Yorska to renounce her plans for a French Theatre and join forces with him. He threatened that, if she did not do so, he would increase the activities of the CDAF to compete and thus crush her efforts.<sup>2</sup> If she would join with him, they would convert the *Cercle Dramatique* into a professional and permanent French-language theatre company. Thus was born the French Drama Society in

---

2 Madame Yorska, *Le Théâtre Français d'Amérique: Its Beginnings. Its Development*, trans. by G. Stubbs, n.p., 1917, p. 13.

December 1913 with Lucien Bonheur as its producer and business manager and Yorska as its artistic director. In the four years of its existence, the company came quite close to achieving Yorska's vision. It began rather cautiously with performances once or twice a week in a small lecture hall above a theatre near Central Park. In its second year, however, it began giving eight performances a week and touring to Boston and Philadelphia. In its third season, it acquired the Garrick Theatre on 35<sup>th</sup> Street – the playhouse later given to Copeau in 1917. By the time it ceased production in the spring of 1917, the TFA had produced approximately 100 different plays – most of them drawn from the 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century repertoire, from Sardou to Brieux, Porto-Riche, and Bernstein – and presented hundreds of performances. It not only produced its work in several playhouses in New York City's theatre district, but also toured to Boston, Chicago, Philadelphia, and Providence. It recruited professional actors from France and employed dozens of French-speaking actors in New York. While it is a forgotten enterprise today, the *Théâtre français d'Amérique* was an ambitious pioneer in the history of French language theatre in America.

Multilingual as New York City already was in 1912, it is not surprising that Yorska envisioned it as the perfect environment for the establishment of French-language theatre. A great influx of immigrants had made New York the US capital for the foreign-language stage. The city possessed established German, Yiddish, Italian, and Chinese theatres, playhouses where tens of thousands of immigrants could gather and collectively formulate their new world identities. In the midst of a demographic explosion, New York City in the first decades of the 20<sup>th</sup> century was a kinetic field and visual landscape of energy and flux. It was an inherently theatricalized urban space, and even written narratives of its streets and people were predicated on the metaphor of the theatrical and cinematic scene.<sup>3</sup> Just days into her visit to the city, Yorska recorded her experience of this from her room at the Astor Hotel. She views New York City as a dynamic international mosaic – or, rather, a multicultural jigsaw puzzle missing just one essential piece:

Every night I stayed at my window, watching the incessant coming and going of street cars, autos, the crowds, the luminous advertisements, veritable rivals of the stars,

3 Sabine Haenni, *The Immigrant Scene: Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 10-12. The theatrical notion of the "scene" was a prevalent metaphor in the depiction of New York life in the early 20<sup>th</sup> century, and employed to organize the narrative of its communities at a time when immigrant populations were growing by the millions. In addition to a proliferation of theatres where scenes of New York life were portrayed, examples of the visual scene as an urban epistemology are evidenced in photography (Jacob Riis' photo-documentation of immigrant ghettos in *How the Other Half Lives*) and in literature (Henry James' *The American Scene*).

which passed and re-passed upon the great napkin of the sky. The thought that soon, perhaps, in the midst of all this metropolitan activity, of this exuberant flowering of entertainment to which international elements of every sort contribute, the French dramatic art would have its own temple, and that the beautiful and ardent works of the land of Racine and of Henry Bataille would some day cause the great cosmopolitan soul of New York to vibrate, filled me with a delicious fever.<sup>4</sup>

118 Many of Yorksa's New York friends, while they "dwelt so upon the regret which they felt at being deprived of French performances," tried to dissuade her from this fanciful project.<sup>5</sup> "The bigger part of the audience is German. They have very little interest in French artists and French plays," says one.<sup>6</sup> Another tells Yorksa that she is dreaming if she thinks that the American public cares for the beauty of French dramatic art: "This country is admirable as far as anything related to commerce is concerned [...] but they couldn't care less [...] about poetry."<sup>7</sup> Above all, they remind her, there is simply not enough of a French population in the city to support such an enterprise. Indeed, the native French colony in New York was not large. At the time of the 1910 census, the French-born population numbered around 20,500. This was greater than that of San Francisco (6,670), Chicago (5,550), or New Orleans (3,720) but far smaller than New York's number of German-born (324,000), Italians (250,000), or Eastern European Jews (almost a million).<sup>8</sup> Her friends counsel her, moreover, that, if she truly wants a career in the United States, she would do better to pass as a Russian actress instead of a French one and perform in English.<sup>9</sup>

Those who doubted the viability of a French theatre in New York did not understand that its primary audience was not to be the French colony but the American one. As the company itself stated in 1913, the purpose of the French Drama Society was to "create a larger interest in the French drama and language."<sup>10</sup> The company would rely on non-French native spectators for its survival. In 1914, a journalist described the audience for the *Théâtre français d'Amérique* as made up of three populations: first,

4 Madame Yorksa, *Le Théâtre Français d'Amérique*, *op. cit.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 2.

6 "Le gros du public est composé d'Allemands. Il ne s'intéresse que très peu aux artistes et aux œuvres françaises." (Madame Yorksa, *Une actrice française aux États-Unis*, Paris, Éditions Fast, 1920, p. 36.)

7 "C'est un pays admirable pour tout ce qui est commerce [...] mais ils s'en fichent [...] de la poésie." (*Ibid.*, p. 37.)

8 Henry Blumenthal, *American and French Culture, 1800-1900: Interchanges in Art, Science, Literature, and Society*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1975, p. 8; Sabine Haenni, *The Immigrant Scene: Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, *op. cit.*, pp. 3-4.

9 Madame Yorksa, *Une actrice française aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 20.

10 *The New York Times*, 7 December 1913.

the French colony; next, those “who have learned to love the beautiful language of France,” and, finally, the “university and high school students who make a specialty of modern languages.”<sup>11</sup> A 1915 article in *The New York Times* clarifies, however, that the French colony became the least important of the three. In an interview for the article, Bonheur says, “This theatre is first of all an educational institution. Because the French population of the city is too small to ever support adequately even the smallest theatre, the appeal must be made first to youth seeking increased knowledge of French language and diction and generally speaking to Americans who desire to ‘keep up their French’.”<sup>12</sup>

Bonheur recognized that French-language theatre in New York could serve a particular community, one that was new and expanding. By 1913, when Yorska and Bonheur’s French Drama Society was formed, the number of youths learning French and adults “keeping up their French” was growing rapidly, due in no small part to French government efforts to promote the French language and culture in the United States and “advertise the greatness of France at home and abroad.”<sup>13</sup> To correct years of neglect of Franco-American cultural relations, French diplomatic efforts (especially under ambassador to Washington Jules Jusserand) sought to defeat Germany’s overwhelming influence in the United States—an influence that the Germans had been advancing intensively, as was evidenced in part by the popularity of German as the most-studied foreign language in the United States by the early 20<sup>th</sup> century. It was in this context that the *Alliance française* was established in America in 1895 (the New York chapter was founded in 1907), part of a burgeoning movement for the promotion of French culture and language in the US. This movement also included the creation of the France-America Society (*Comité France-Amérique*, 1909), the French Institute (1911), and the National Society for Teachers of French in America (1904).<sup>14</sup> The presence of French courses and study-abroad programs grew at universities. French studies also gained popularity in public and private secondary school education, especially among private institutions in the Northeast and New England, where between 63% and 73% of the approximately 100,000 students taking high school French courses in the US resided.<sup>15</sup> By 1925, as a result of French

11 *The New York Sun*, 2 February 1914.

12 *The New York Times*, 20 April 1915.

13 Robert J. Young, *Marketing Marianne: French Propaganda in America, 1900-1940*, New Brunswick [NJ], Rutgers UP, 2004, p. 26.

14 *Ibid.*, p. 11; James S. Pula, *The French in America, 1488-1974: A Chronology & Fact Book*, Dobbs Ferry [NY], Oceana Publications, 1975.

15 Charles H. Handschin, *The Teaching of Modern Languages in the United States*, Washington DC, Government Printing Office, 1913, p. 27.

government efforts, in combination with the effects of World War I and significant changes to the stature of modern language study in US higher education, French had not only overtaken but surpassed German as the most-studied modern foreign language in the United States.<sup>16</sup> “The French language is getting a firm grip in polyglot New York City,” declared an article in *The New York Times* in early 1914:

For the past five years interest in the French language has spread until it has grown beyond the dimensions of a cult. It may be a long time before our cabmen [taxi drivers] and our trolley car conductors can speak several languages. It may be some time before the readers of bestsellers will demand Bergson’s or Rostand’s latest in the original [...] but we are on the way to this stage of culture, according to the enthusiastic leaders of the French movement in this city, and the success of the new French Drama Society is evidenced as proof.<sup>17</sup>

120

As the *Times* article suggests, the audience for the *Théâtre français d’Amérique* was not likely composed of cabmen or trolley car conductors. Rather, it was an educated and affluent audience. In the words of the New York newspapers, they were “persons prominent in society,” or simply “society.” The *New York Herald Tribune* described the French theatre’s audience as follows: “There were many students present and they seemed to find the delivery of the lines in perfect French interesting and helpful. Society was also well represented. Many who were there spend much time abroad and speak French well, and they took satisfaction in hearing every word spoken from the stage.”<sup>18</sup> In 1916, a *New York Times* article comments on the progress of the French theatre company, noting that “performances have been entirely satisfactory to the audiences, comprising a comparatively small part of New York’s playgoers, to be sure, but made up of persons of keen artistic intelligence and good taste.”<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Robert J. Young, *Marketing Marianne*, *op. cit.*, p. 31; Charles H. Handschin, *The Teaching of Modern Languages in the United States*, *op. cit.*

<sup>17</sup> *The New York Times*, 1 February 1914. Theatre, it should be mentioned, was not the only place for evidence of new interest in French. The same article discusses an increased demand for French language books: “In two of the larger stores the sale of French books has doubled in the past year. According to the booksellers seven-eighths of the buyers in the case of French books are Americans, and practically all of them women. The greatest demand is for plays, with the interest in novels and biography about equally balanced. There has also been a considerable increase in the number of French books called for at the libraries. In 1909 the circulation department of the Public Library registered a total of 40,000 calls for French books, which has mounted to 61,000 for the past year. According to the librarians at the branches, even where there are French colonies in the neighborhood, the growing demand for French books is made by American students of the language and the literature.”

<sup>18</sup> *New York Herald*, 22 December 1913.

<sup>19</sup> *The New York Times*, 28 February 1916.

It is “good taste” that distinguishes the audience of the *Théâtre français d'Amérique*. It was a receptive community of privileged members who possessed a “cultural predisposition towards things French—a predisposition fed by college-level courses in French literature and languages, by impulses from France in art and architecture, cuisine, fashion, and music, and by frequent, sometimes extended, travel abroad.”<sup>20</sup> Historian Robert J. Young summarizes the features of the Francophile class of the first decades of the 20<sup>th</sup> century as follows:

[I]n America, there was a small intellectual elite whose family money, typically, assured them of an exceptional education, and whose education acquainted them with an international world and with international languages. This of course, was no guarantee that recipients of such a benefice would end up with a bottomless reservoir of affection for the foreign cultures they had savored, even if one suspects that the possibilities for genuine affinity would be greater among the informed than the ignorant. That certainly seems to have been the case for Americans schooled in the history of France and in the marvels of its cultural present. The cuisine and the fashion, the architecture and the interior design, the art and the literature—all beckoned to those with money, time, inclination, and taste.<sup>21</sup>

To cater to the interests of this audience community, the French Theatre of America offered “literary matinees.” These afternoon performances, accompanied by lectures and even French diction lessons, were designed for secondary school students in New York and touring cities. As Bourdieu reminds us, acquiring a level of language competency that distinguishes those who are initiated into its proper use from those who are not is a function of economic means. “The cost of education,” he writes, “is neither a simple notion nor a socially neutral one.”<sup>22</sup> Attending performances at the TFA, American spectators were exercising a linguistic competency made possible by education. The TFA served the children of parents who themselves were likely to be educated, who had traveled abroad, and who prided themselves on their knowledge of European high culture. The matinee students, like their adult counterparts, patronized a theatre that allowed them to exercise their comprehension of the French language—a comprehension that rarified education, economic means, travel opportunities, and social networks had permitted them to acquire.

<sup>20</sup> Robert J. Young, *Marketing Marianne*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>22</sup> “Le coût de formation n’est pas une notion simple et socialement neutre.” (Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l’économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 43.)

Language in theatre is an “instrument of cultural and linguistic solidification” for communities of spectators.<sup>23</sup> An immigrant community, for example, attends theatre in its native language in part as a way to restore and reassert linguistic identity. However, just as performances of Shakespeare’s plays do more cultural work than merely solidifying a community of English speakers, affirming the expertise of those with the acquired ability to comprehend 17<sup>th</sup>-century verse drama, language in the theatre also inscribes and reasserts class distinctions. The acquisition and proper use of language as a means of social distinction is what Bourdieu referred to as a “linguistic market.” He writes that “the establishment of a linguistic market allows for a form of objective competition, whereby legitimate language skills can function as linguistic capital, generating, through each social exchange, a profit in terms of distinction”<sup>24</sup> Attending the plays of the *Théâtre français d’Amérique*, with its French drama *en version originale*, provided its audiences with the opportunity to exercise, display, and reinforce a linguistic competency shared by a privileged class with economic and cultural capital. This is where the socio-linguistic function of New York’s French theatre is most clearly revealed. Consider the fact that French plays in English translation were hugely popular on the New York stage at the time; proven successes from Paris were the bread and butter for a number of famous Broadway producers, including the Frohmans, Shuberts, and David Belasco.<sup>25</sup> That French drama in English was so popular, therefore, raises a question: why French? Following Bourdieu, I suggest that the added value of French theatre *en version originale* was that it permitted an elite subsection of New Yorkers to perform through this theatrical social exchange a linguistic competence; it permitted them to employ linguistic capital that the ordinary masses of Broadway theatregoers did not possess.

Let us recall that Madame Yorska was inspired by a fervent desire to promote French language and culture and to build in New York her “temple to French dramatic art.” This is an interesting obsession for a woman born in New York City to Russian and American parents. Instead, from several possible self-identifications, Madame Yorska, a.k.a. Countess Venturini, a.k.a. Charlotte Stern, chose French. In this respect, she was not only the founder of the TFA but its ideal spectator. That is to say, like her

23 Marvin A. Carlson, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 3.

24 “*La constitution d’un marché linguistique crée les conditions d’une concurrence objective dans et par laquelle la compétence légitime peut fonctionner comme capital linguistique produisant, à l’occasion de chaque échange social, un profit de distinction.*” (Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l’économie des échanges linguistiques*, op. cit., p. 43.)

25 The popularity of contemporary French plays in translation for New York commercial theatre is catalogued in Hamilton Mason’s study *French Theatre in New York: A List of Plays, 1899-1939*.

audiences, Madame Yorska was a passionate American Francophile for whom French represented the practice, affiliation, and affirmation of universal cultural values. This claim to universality, where French is not merely a language but represents access to Enlightenment thought, was an artifact of the 18<sup>th</sup> century and remained the foundation of the ascendancy of French studies at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in America.<sup>26</sup> Gustave Lanson, reflecting on his time as a visiting professor at Columbia University in 1910, noted the growing prestige of French studies. For eager students, he writes, French is “the language of culture *par excellence*, a study that culminates in the achievement and substantiation of modern civilization.”<sup>27</sup>

The establishment of what was expected to be the first permanent French-language theatre in New York City occurred in a context of a unique linguistic multiplicity and cultural heterogeneity. The spectators of the TFA enjoyed a foreign-language drama that was precisely not performed in any of those languages spoken by the masses of recent immigrants who nightly filled the “ethnic” theatres of turn-of-the-century New York—in particular the Yiddish, Italian, German, or Chinese-language stages. Nor was the TFA designed for those with newly acquired English skills, who could attend translations of French *boulevard* farces in the Broadway playhouses. It is telling that French-language theatre is not typically included in studies of ethnic theatre in America.<sup>28</sup> “Until recently,” writes Antoine Compagnon, “French had never been regarded as a foreign language, neither in the United States, nor in several other countries. For a long time, French was the language of culture and the second language of the erudite outside of France. At American universities, French commanded the same respect as English and philosophy and was not normally equated with other European languages like Spanish, Italian, or German.”<sup>29</sup> Perhaps the French stage does not suit our notion of “ethnic” because our histories are written by those educated by the same institutions and with the same European cultural biases that reproduce linguistic legitimacy, define linguistic competence, and still regard French as a foundation of cultural distinction.

26 Marc Fumaroli, *When the World Spoke French [Quand l'Europe parlait français]*, 2003], trans. Richard Howard, New York, New York Review Books, 2011, *passim*.

27 Gustave Lanson, *Trois mois d'enseignement aux États-Unis. Notes et impressions d'un professeur français*, Paris, Hachette, 1912, quoted in Antoine Compagnon, « Why French Has Become Like Any Other Foreign Language in the United States », in Ieme van der Poel, *et al.* (eds.), *Traveling Theory: France and the United States*, Madison [NJ], Fairleigh Dickinson UP, 1999, p. 30.

28 French theatre is not included, for example, in Haenni's or Romelyn's study. Maxine Seller's anthology includes a chapter on 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century French theatre in Louisiana.

29 Antoine Compagnon, « Why French Has Become Like Any Other Foreign Language in the United States », art. cit., p. 29.

From an artistic point of view, the *Théâtre français d'Amérique* did not produce groundbreaking theatrical work, certainly not in the way that Copeau would in its footsteps. The quality of its productions was often weak; they produced no innovations in scenography, as Copeau did with his *tréteau nu*. However, the TFA defined a new cultural space in which the celebrated two seasons of the Vieux-Colombier took place in 1917-1919. It mobilized an army of financial investors, sponsors, patrons, and well-meaning cheerleaders of French arts in New York. It solidified transnational networks of social peers interested in French-American exchange. It accustomed New York's theatre critics to the existence of a French-language theatre among the professional theatres of New York and trained them in appreciating the French stage. Finally, it cultivated a New York audience community that was eager to distinguish itself through linguistic competence in the French stage *en version originale*.

124

#### BIBLIOGRAPHIE

- ARCHER, Stephen Murphy, *Visiting French Repertory Companies in New York: 1900 to March, 1964*, Doctoral Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1964.
- BLUMENTHAL, Henry, *American and French Culture, 1800-1900: Interchanges in Art, Science, Literature, and Society*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1975.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BREFFORT-BLESSING, Juliette, « Le Vieux Colombier en Amérique », *Revue d'histoire du théâtre* 33:1 (janvier-mars 1983), pp. 59-70.
- CARLSON, Marvin A., *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, « Why French Has Become Like Any Other Foreign Language in the United States », in Ieme van der Poel, *et al.* (ed.), *Traveling Theory: France and the United States*, Madison [NJ], Fairleigh Dickinson UP, 1999.
- CROWDER, Douglas, *The French Theatre in New York City, 1917-1939*, Doctoral Dissertation, Vanderbilt University, 1967.
- DONAHUE, Thomas John, *Jacques Copeau's Friends and Disciples: The Théâtre du Vieux-Colombier in New York City, 1917-1919*, New York, P. Lang, 2008.
- DUBOSCLARD, Alain, *L'Action artistique de la France aux États-Unis, 1915-1969*, Paris, CNRS, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *When the World Spoke French [Quand l'Europe parlait français, 2003]*, trans. Richard Howard, New York, New York Review Books, 2011.

- HAENNI, Sabine, *The Immigrant Scene: Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- HANDSCHIN, Charles H., *The Teaching of Modern Languages in the United States*, Washington DC, Government Printing Office, 1913.
- LINDENFELD, Jacqueline, *The French in the United States: An Ethnographic Study*, Westport [CT], Bergin & Garvey, 2000.
- MASON, Hamilton, *French Theatre in New York: A List of Plays, 1899-1939*, New York, Columbia UP, 1940.
- PULA, James S., *The French in America, 1488-1974: A Chronology & Fact Book*, Ethnic Chronology Series, 20, Dobbs Ferry [NY], Oceana Publications, 1975.
- ROMEYN, Esther, *Street Scenes: Staging the Self in Immigrant New York, 1880-1924*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2008.
- SELLER, Maxine Schwartz (ed.), *Ethnic Theatre in the United States*, Westport [CT], Greenwood Press, 1983.
- YORSKA (Comtesse Venturini), Madame, *Une actrice française aux États-Unis*, Paris, Éditions Fast, 1920.
- , *Le Théâtre Français d'Amérique: Its Beginnings. Its Development*, trans. G. Stubbs, n.p., 1917.
- YOUNG, Robert J., *Marketing Marianne: French Propaganda in America, 1900-1940*, New Brunswick [NJ], Rutgers UP, 2004.

#### MECHELE LEON

Mechele Leon is chair of the Department of Theatre at the University of Kansas (USA). She specializes in French theatre history with a focus on cultural politics and national identity. She is author of *Molière, the French Revolution, and the Theatrical Afterlife* (University of Iowa Press, 2009). Her articles and reviews have been published in *Theatre Journal*, *French Historical Studies*, and *European Studies*. She is a recipient of a National Endowment for the Humanities faculty fellowship and a Bourse Chateaubriand. Living in France from 1996-2001, she taught at the American University of Paris and the University of Paris. Professor Leon has her Ph.D. from Cornell University and a DEA from the University of Paris-Ouest.

**Abstract:** Histories of French language theatre in America tend to treat the US residency of Jacques Copeau and the Vieux-Colombier (1917 to 1919) as the origin of French language theatre in New York. In fact, a company called the Théâtre français d'Amérique had been producing in French in New York since 1913. Responding to the theme of *version originale*, this paper examines the sociolinguistic function of this

dedicated French language theatre company to suggest that the company allowed a community of New York social elites to extract a profit of distinction (Bourdieu) through sharing their competency in French and, by association, their high-culture European affiliations.

**Keywords:** French theatre; New York; 1913-1917; Mme Yorska (Comtesse Venturini); Lucien Bonheur; Jacques Copeau; socio-linguistics

**Résumé:** L'histoire du théâtre en langue française aux États-Unis présente souvent la résidence de Jacques Copeau et de son Vieux-Colombier (1917-1919) comme l'origine du théâtre francophone à New York. En réalité, une troupe nommée le « Théâtre français d'Amérique » jouait en français à New York depuis 1913. Dans le cadre d'une étude sur la « version originale », cet article examine la fonction sociolinguistique de cette troupe, suggérant qu'elle permettait à une élite new-yorkaise d'atteindre à un certain degré de distinction (Bourdieu), en mettant à profit ses connaissances en langue française, et ses affiliations culturelles européennes.

126

**Mots-clés:** théâtre français; New York; 1913-1917; Mme Yorska (Comtesse Venturini); Lucien Bonheur; Jacques Copeau; sociolinguistique

## LE THÉÂTRE ESPAGNOL ALTERNATIF : L'AVÈNEMENT D'UN LIEU DE MÉTISSAGES POLYMORPHES ET SYNERGIQUES

*Béatrice Bottin*

À l'occasion d'un colloque sur les nouvelles tendances théâtrales en Espagne au début du XXI<sup>e</sup> siècle, César Oliva<sup>1</sup> affirmait que, pendant bien longtemps, seuls les festivals et les rencontres théâtrales avaient offert des opportunités de diffusion au théâtre espagnol alternatif, au point de constituer un circuit spécifique pour des publics minoritaires et avertis. À cela, il faudrait ajouter que les dramaturges et les metteurs en scène de ce courant cantonné aux salles alternatives ont souvent vu leur travail mieux accepté et reconnu à l'étranger que dans leur propre pays. Rodrigo García en est probablement le meilleur exemple. Avec sa compagnie La Carnicería Teatro<sup>2</sup>, il a établi d'étroites relations avec les scènes étrangères et, plus particulièrement, avec les salles françaises et francophones. De toute évidence, le surtitrage des textes a favorisé la diffusion de ses créations, amenant le dramaturge à intégrer progressivement la traduction française à ses mises en scène et à proposer ainsi des spectacles interprétés en espagnol, en français ou en italien, etc. Rodrigo García a tout d'abord participé à de nombreux festivals de théâtre espagnol en France et à l'étranger (Les Translatines de Bayonne en 1999, le festival Mira à Toulouse et à Bordeaux en 2001), mais c'est en 2002 que le festival d'Avignon contribuera décisivement à la renommée de ce créateur, en mettant à l'affiche deux de ses pièces, *Je crois que vous m'avez mal compris* et *After sun*, lesquelles feront ensuite l'objet d'une tournée dans l'Hexagone puis en dehors. À partir des années 2000, les scènes et les festivals de renommée internationale ont accueilli les créateurs espagnols, déjà bien connus des rencontres alternatives, en leur offrant en quelque sorte une consécration. En 2004, La Carnicería Teatro est de retour en Avignon avec *L'Histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's* et en 2007 avec *Bleue, saignante, à point, carbonisée*<sup>3</sup> et *Approche de l'idée de méfiance*. En 2009, le théâtre espagnol est de nouveau à l'honneur dans la cité des Papes avec *Kairos, sisyphes et zombies* d'Oscar Gómez Mata. En 2010, le public du festival découvre et salue le

1 César Oliva, « Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI », AA.VV., *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.

2 La Boucherie Théâtre.

3 Un titre faisant allusion à la cuisson de la viande.

travail d'Angélica Liddell dans *La Maison de la force* et *L'Année de Ricardo*. Liddell sera de nouveau invitée en 2011, avec cette fois-ci, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: projet d'alphabétisation*, une pièce dont il y a lieu de remarquer qu'une partie du titre et du texte sont en français. En 2013, elle revient à l'affiche de ces célèbres rencontres théâtrales avec *Todo el cielo sobre la tierra: el síndrome de Wendy* et *Ping, Pang, Qiu*, une pièce de théâtre-documentaire dans laquelle elle déclare son amour à la Chine et à sa langue.

128

Représentants d'un théâtre espagnol alternatif sulfureux et rénovateur, ces créateurs proposent des mises en scène en apparence déstructurées, proches de la performance, destinées à représenter la société actuelle dans la prodigalité de ses vices et la pénurie de sa vertu, un monde indigne sans possibilité de changement. On assiste à une déconstruction des personnages qui font place aux comédiens, lesquels, pour jouer, s'en remettent à leurs propres émotions. Ils exécutent des chorégraphies, mettent le texte en chanson, se griment, se maltraitent. Ils réalisent également un minutieux travail sur le corps, lequel évolue sur un plateau sali, jonché de matière, de boue, de peinture, de sauce, et où l'on détruit les éléments du décor. Le message que veulent ainsi faire passer ces artistes s'exprime par le biais de la langue, mais aussi par le non verbal, par la posture, la gestuelle, le regard. Ils désirent susciter l'imagination et la réflexion du spectateur, plongé dans un montage qui laisse une place de choix au métissage des langues et des cultures, et où s'entremêlent pêle-mêle les arts.

À n'en pas douter, la technique du surtitrage a non seulement contribué à la diffusion du théâtre espagnol alternatif, mais elle a également éveillé la curiosité du public tout en influençant et en enrichissant de manière considérable la dramaturgie et les mises en scène des auteurs de langue espagnole. Or, la réception du public est-elle forcément identique dans tous les pays? Les artistes adaptent-ils leurs créations au pays où ils se produisent? Selon Rodrigo García, les spectateurs sont les mêmes partout. À cela, il ajoute qu'il souhaiterait que ses pièces parviennent à un public aussi large que possible: maçons, boulangers, chauffeurs de taxi, mais cela lui semble quelque peu utopique. Notre analyse portera sur la diffusion, l'expérimentation et la réception du théâtre espagnol alternatif et plus particulièrement sur le travail dramaturgique et scénographique de Rodrigo García, d'Óscar Gómez Mata et d'Angélica Liddell, chefs de file d'un mouvement regroupant des dramaturges mettant eux-mêmes en scène leurs spectacles.

À la fin de l'année 2011, Rodrigo García, dramaturge, metteur en scène, vidéaste d'origine argentine, installé à Madrid depuis 1987 où il monte la compagnie La Carnicería Teatro, défraie la chronique avec sa nouvelle création, *Gólgota picnic*,

produite par le Centre dramatique national espagnol et pour laquelle il s'est vu offrir, pour la première fois en Espagne, une scène prestigieuse, celle du Théâtre María Guerrero de Madrid. Ce spectacle dénonce la surconsommation, la pauvreté et la violence de la société occidentale, thèmes chers au dramaturge-metteur en scène. Il est interprété par cinq comédiens installés sur un plateau jonché de petits pains pour hamburgers, avec au fond un écran géant où sont projetés des films, des vidéos de saut en parachute, des œuvres d'Arcimboldo, de Mantegna, de Klein, ainsi que des représentations du Christ. L'action prend fin en musique, avec *Les Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix* de Joseph Haydn, interprétées par le pianiste Marino Formenti, en tenue d'Adam. Or, les représentations du 8 au 17 décembre 2011 au Théâtre du Rond-Point dans le cadre du festival d'Automne de Paris et du 16 au 20 novembre 2012 au Théâtre Garonne de Toulouse se sont vues perturbées par des manifestants dénonçant la « christianophobie » de la pièce. Lors de la première, le quotidien *Le Monde* titre : « *Gólgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première »<sup>4</sup> tout en relayant les propos de l'évêque auxiliaire de Nanterre, Nicolas Brouwet, justifiant ces manifestations « pacifiques » et demandant « que notre foi ne soit pas tournée en dérision ». Concomitamment, dans *Le Figaro*, la journaliste Armelle Heliot condamne ces agissements et souligne l'insolent et dérangeant talent de Rodrigo García, en ces termes :

Les critiques virulentes émanent de personnes qui, pour un grand nombre, n'ont pas vu *Gólgota Picnic*. Comment s'étonner de la violence du propos d'un artiste qui a fait de la colère contre le monde de l'argent et de la consommation destructrice le terreau de son travail ? Depuis 1999, on connaît, en France, les productions de Rodrigo García. Né en Argentine de parents espagnols, il est installé à Madrid. Il est l'héritier d'une culture très marquée par la religion catholique et la figure du Christ. Peinture, littérature, textes sacrés, Rodrigo García est le contraire d'un ignare, d'un barbare. Il a vu, il a lu. Il s'emporte contre la société occidentale actuelle. Il puise ses références dans ce qu'il connaît. Il cherche les racines, les causes<sup>5</sup>.

Depuis la fin des années 1990, les spectacles de Rodrigo García font partie de la programmation française et étrangère et ont parfois fait l'objet de véritables scandales. En 2005, en Italie, les associations protectrices des animaux parviennent à faire interdire la représentation de *Accidents, tuer pour manger*, alléguant qu'il est intolérable

4 Le Monde.fr avec AFP, « *Gólgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première », *Le Monde.fr*, 8 décembre 2011.

5 Armelle Heliot, « *Gólgota picnic* ne vaut pas un scandale », *Le Figaro.fr*, 8 décembre 2011.

qu'un homard soit tué sur scène. En 2007, en France, le montage de *Et balancez mes cendres sur Mickey* déclenche les foudres de la critique qui juge que raser une femme sur scène est de très mauvais goût. Auparavant, le titre original de la pièce, *Et balancez mes cendres sur Eurodisney*, avait dû être modifié, à la suite de la plainte déposée par la société concernée, qui considérait qu'il portait atteinte à son image et à sa dignité. Toutes les pièces du dramaturge sont traduites en français et dans plusieurs autres langues et, selon les circonstances, ce dernier choisit de mettre en scène son texte dans sa version traduite ou d'intégrer le surtitrage à sa scénographie. À l'occasion de ses représentations pour un public à la fois bilingue et connaisseur mais également non averti et non hispanisant, Rodrigo García choisit d'accorder une place de choix à la traduction du texte et au surtitrage, lesquels par le biais de la projection, associés à l'image et au son, deviennent de véritables éléments dramatiques faisant office de décor. Le metteur en scène a pour habitude de travailler avec des comédiens capables de jouer dans plusieurs langues et pour la scène française il n'hésite pas à mélanger le texte en espagnol et sa traduction. Au fil des mises en scène, les mots et les phrases sont omniprésents même s'ils semblent relégués au second plan car ils ne sont pas forcément en lien avec les actions scéniques. Ils jaillissent sur les écrans géants, inondent l'espace scénique, illuminent les comédiens, invitent les spectateurs à la lecture et à la réflexion et frappent leur imagination.

Dans *Crue, saignante, à point, carbonisée*, une coproduction de La Carnicería Teatro, des festivals d'Avignon et d'Athènes, de la Fondazione Musica per Roma, du festival international des arts de Castilla y León, il choisit de revenir sur ses origines argentines, sur ses souvenirs d'enfance à travers « la Murga », le carnaval argentin, animé par des « murgueros », groupes de jeunes des quartiers pauvres de Buenos Aires qui s'y préparent toute l'année. Il part en quête d'un espace de rencontres improbables, d'un lieu de partage où Juan Lorient, comédien professionnel et complice de toujours, côtoie des danseurs et des musiciens amateurs, dont le quotidien apparaît aux spectateurs par le truchement des vidéos de Buenos Aires. Le public découvre les chorégraphies acrobatiques des « murgueros », s'initie à leur rite, s'imprègne du texte traduit et projeté en gros caractères sur l'intégralité du mur du fond. Le texte, fait de narrations et d'interrogations, défile en illuminant l'espace scénique. Sur le plateau jonché de détritrus, les acteurs se livrent à des jeux et à des chorégraphies. Tandis que les acteurs jouent à une sorte de cruel colin-maillard, l'un d'entre eux interprète la « chanson du pauvre » de Manuel J. Castilla, issue du répertoire folklorique argentin, à laquelle vient s'ajouter un dernier couplet écrit par Rodrigo García, dont la traduction apparaît sur l'écran, résumant tout le désarroi de cette jeunesse à la dérive, livrée à elle-même :

Honnis soit cette justice et les avocats, ces vauriens  
Quand la loi est dure d'oreille, même le diable n'y peut rien  
Voilà donc le lot du peuple, de ceux qui sont dans le dénuement  
Ceux qui brassent des millions sont reçus au gouvernement<sup>6</sup>.

Peu après, accompagnant leurs danses et défilant sur le film du carnaval, le texte interpelle directement le spectateur, l'interroge : « Pourquoi dans tous les films balancés sur Arte, les acteurs font-ils tellement la gueule qu'ils ont l'air de jouer en suçant un citron ? Pourquoi les philosophes et les artistes, quand ils parlent en public à propos de la vie, ne rient-ils pas ? » Dans cette pièce empreinte de culture latine, parmi les souvenirs d'enfance du dramaturge se glissent des allusions à la société française, non dénuées d'humour. Elles sont destinées à poursuivre le processus de rapprochement entre le public et les acteurs, cherchant à instaurer une identification progressive. Les thèmes abordés sont universels mais demeurent néanmoins empreints de l'identité hispano-argentine du créateur et de son collectif. Dans *Borges vs Goya*, mis en scène pour la première fois en France en 2005, Rodrigo García abordait déjà ses souvenirs d'enfance en imaginant pour le public français un spectacle bilingue. La première partie, *Borges*, était interprétée en espagnol et la seconde, *Goya*, en français. Il rendait ainsi hommage à deux illustres personnalités des Lettres et des Arts, connues de tous et dont les œuvres ont influencé son propre travail. Au fil des spectacles, le français et l'espagnol cohabitent, se mélangent, interfèrent tandis que les mots plaisent ou dérangent. La critique et le public sont le plus souvent partagés. On adhère au style de Rodrigo García, on apprécie, on se laisse porter, on pénètre dans son univers, même si on y subit un traitement de choc, ou bien on est scandalisé, indigné ou écœuré par ce déferlement de nourriture, de saillies, de scènes de sexe et de violence à l'image de la société contemporaine, et on quitte la salle. Le public doit s'attendre à être éclaboussé aussi bien physiquement qu'émotionnellement ; il ne peut en sortir indemne. Aussi, dans de telles conditions, la reconnaissance internationale de Rodrigo García s'est-elle vue flétrir par des scandales bien souvent déclenchés par un public rigoriste et sectaire aux yeux duquel les représentations de certaines pièces étaient des vecteurs d'immoralité et de purs blasphèmes.

Malgré ces vicissitudes, le succès ou les scandales de Rodrigo García en France ont permis à d'autres dramaturges et metteurs en scène espagnols de fouler les planches des scènes françaises. Certains festivals présentent ces artistes comme zéloteurs de « la

6 Rodrigo García, *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 37.

7 *Ibid.*, p. 38.

génération Rodrigo García ». Une appellation, il est vrai, quelque peu réductrice pour des créateurs qu'il conviendrait plutôt de regrouper sous le terme de représentants du « théâtre espagnol alternatif », lequel suppose, le plus souvent, une étroite collaboration entre les différents artistes qui y évoluent, donnant lieu à des spectacles joués dans leur version originale surtitrée ou adaptés dans leur traduction.

132 Le comédien, metteur en scène, dramaturge et scénographe, Óscar Gómez Mata, co-fondateur en 1987 à Irún (Espagne) de la compagnie Legaleón-T puis, à la tête de la compagnie L'Alakran en résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais de Genève depuis 1997, fait partie de ce collectif capable de jongler avec les langues. À ses débuts, il monte des pièces à partir des textes de son ami Rodrigo García : *Boucher espagnol*, *Tombola Lear*<sup>8</sup>, *Notes de cuisine*. À partir de 2002, il met en scène ses propres créations, le plus souvent dans plusieurs langues. Il imagine, avec l'ingénieuse complicité d'Esperanza López, *Psychophonies de l'âme*, une « exposition vivante », interprétée en espagnol ou en français, destinée à se dérouler non pas « dans une salle de théâtre "classique" mais plutôt dans une salle genre salle d'exposition », dépourvue de sièges car les spectateurs ont le choix de rester debout ou bien de s'asseoir sur le sol. Ils y mettent en scène des voix intérieures à la fois amusantes et aberrantes, tout en rendant hommage à l'artiste Robert Filliou. En 2005, avec *Optimistic vs Pessimistic*, une pièce surtitrée en chinois, ils surprennent davantage encore le public qui est invité à déambuler parmi les comédiens pour mieux tester sa capacité à obéir et à se soumettre aux ordres. En 2009, il est lui aussi convié en Avignon, où il présente *Kairos, sisyphes et zombies*, un spectacle disponible en versions espagnole, française et italienne. Il s'agit d'une réflexion sur le temps, lequel, au centre des préoccupations de l'être humain, est source de questionnement et d'angoisse : « Chez les Grecs, la notion de "kairos" traduit le temps adéquat pour faire les choses, le temps qui "tombe bien". Être en "kairos" signifie être bien synchronisé par rapport à la totalité. Ce concept désigne une certaine qualité du temps, la reconnaissance du moment propice pour agir<sup>9</sup>... » Cette création le révèle au grand public et lui permet de se forger un nom au sein de la scène contemporaine internationale. Au cours du spectacle, les comédiens interpellent le spectateur, cherchent à établir une complicité avec lui, lui décrivent le cheminement de la réflexion, éclairent les éléments qui composent le titre de ce voyage théâtral : « Kairos est une divinité grecque représentée par un jeune éphebe nu

8 *Tombola Lear* est une adaptation de la pièce de Rodrigo García *Rey Lear* (2004).

9 Óscar Gómez Mata, « Dossier de presse *Kairos, sisyphes et zombies* », *L'Alakran Compagnie*, 2009, p. 3.

qui a une seule longue mèche de cheveux. Et quand il passe on a trois possibilités : soit on le voit pas, soit on le voit mais on fait rien, soit on le voit et on attrape sa mèche de cheveux », explique l'un des comédiens au public. Il s'agit, ici, d'explorer cette notion de temps adéquat à la confection des choses. Cette pièce peut être interprétée en version française, espagnole ou italienne à l'instar des précédentes et des suivantes. Le surtitrage n'en est pas moins présent ; il est utilisé en guise de décor ou est destiné à compléter des explications, à insister sur un mot ou une phrase, à donner des consignes. Pour cet artiste, comme pour d'autres, une pièce de théâtre n'est véritablement achevée qu'au moment où elle rencontre le public et finit de se construire en sa compagnie. Les projets de L'Alakran se développent et s'enrichissent au fil des répétitions, des ateliers, des tournées, des langues et des cultures étrangères et des réactions du public, parfois amené à partager l'espace scénique avec les comédiens. Les mises en scènes et le texte se nourrissent des émotions, des déplacements et parfois même des mots des spectateurs. La compagnie met un point d'honneur à bousculer les codes de la représentation traditionnelle en optant pour une exploration perpétuelle des lieux en cherchant à établir une complicité avec un public gagné peu à peu par l'expérience d'une immersion sensorielle suscitée par des pièces polymorphes, aux airs de performance, de happening, de réunion, d'exposition. Il s'agit de déstabiliser le spectateur mais surtout de partager une expérience artistique singulière avec ce dernier en lui donnant la possibilité d'interagir avec le spectacle, d'être acteur d'un théâtre laboratoire qui rappelle celui conçu par Grotowski.

Ces créateurs privilégient le travail collectif et œuvrent en étroite collaboration avec les comédiens, lesquels partagent parfois leur temps entre plusieurs compagnies. Ils se caractérisent par une volonté marquée de revisiter les possibilités de la scène, d'approfondir le jeu du corps et d'en accentuer l'expression. Le théâtre emprunte à la danse, aux arts plastiques, réserve une place de choix aux images et aux effets luminotechniques. Ces derniers participent activement au sens des spectacles et plongent le spectateur dans la représentation d'un monde chaotique que l'on croirait pourtant harmonieux car baigné de lumières lui conférant une apparence onirique. Rodrigo García confie cette tâche à Carlos Marquerie, lui-même dramaturge, metteur en scène, scénographe, dont l'une des pièces est traduite en français : *120 pensées à la minute*. Il est également l'un des éclairagistes les plus talentueux de ce mouvement. Fort de sa propre expérience d'homme de théâtre, rompu au travail chorégraphique effectué en collaboration avec son épouse Elena Córdoba, il est aussi à l'origine des effets luminescents des pièces d'Angélica Liddell qui, après avoir hanté les festivals et les scènes indépendantes, a affiché sa douleur et sa rébellion pendant deux années

consécutives au festival d'Avignon, où elle a été de nouveau à l'affiche en 2013 avec deux de ses dernières créations.

En 2010, la critique encense *La Maison de la force*, une pièce de cinq heures, qui campe le polymorphisme de la douleur et de la solitude et rend un vibrant hommage aux victimes féminines du machisme mexicain. Semblable pièce ouvre à cette dramaturge les portes de célèbres théâtres, tels que celui de l'Odéon. On parle de « puissance et de rage<sup>10</sup> » ou de « beau bordel<sup>11</sup> ». Cette pièce propulse Angélica Liddell et sa compagnie Atra Bilis au pinacle de la gloire dramaturgique. Elle obtient non seulement une reconnaissance médiatique mais elle fait également l'objet d'analyses dans des revues scientifiques. En 2011, elle est de retour en Avignon, avec *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, une œuvre réalisée en coproduction avec le festival. Il s'agit d'une suite ou plutôt d'une conséquence de la pièce précédente :

134

La méfiance à l'égard d'autrui conduit à la méfiance à l'égard de l'idée même d'humanité : on en vient à douter de la réalité de ce concept. Alors on s'isole et on éprouve un sentiment de non-appartenance. Cela suppose un rejet de tout ce qui tient du collectif. Voilà pourquoi « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation est aussi un éloge de l'individu par-dessus toute communauté ou association. C'est une défense de la solitude comme forme de vie, une expression du déracinement, de la fatigue à l'égard de l'humain<sup>12</sup>.

Ce projet voit le jour au moment où, pour des raisons professionnelles évidentes, l'artiste décide d'apprendre le français. Dès le titre, on perçoit la présence de la langue française, laquelle apparaît comme l'une des protagonistes de cette création. Confrontée à l'apprentissage d'une nouvelle langue, tel un enfant assis à une table d'école, Angélica Liddell ressent très vite le besoin de créer son propre alphabet. En apparence désordonné et incomplet, cet abécédaire met la langue française à l'honneur, se l'approprie, s'imprègne de sa culture tout en faisant partager l'univers et le ressenti de l'artiste :

Le choix d'un alphabet dans une autre langue est le résultat de la frustration et du besoin. Je ressentais un désir furieux et immédiat : savoir comment on disait « rage » dans cette langue que j'étais en train d'apprendre. Pour moi, la rage redoublait de sens et de force : c'était comme réapprendre ce que signifiait ce sentiment. Il n'est pas urgent

10 René Solis, « *Aux Carmes, la puissance et la rage* », *Libération*, 12 juillet 2010.

11 Daniel Conrod, « *Le beau bordel d'Angélica Liddell* », *Télérama.fr*, 16 juillet 2010.

12 Christilla Vasserot, « *Entretien avec Angélica Liddell* », *Theatre-contemporain.net*.

d'apprendre à dire « ampoule » ou « pied » dans l'autre langue, je m'en fiche. J'ai attrapé un dictionnaire et j'ai répété les mots qui décrivaient mes sentiments<sup>13</sup>.

Participent à cette pièce, la comédienne et danseuse Lola Jiménez, déjà présente dans *La Maison de la force*, des acrobates chinois, des petites filles auditionnées dans la ville où elle se produit, auxquels il faut ajouter le public, l'autre complice. La pièce débute par un cours de langue française dispensé à des petites filles, au cours duquel on leur apprend un alphabet accompagné d'exemples, lesquels seront illustrés tout au long du spectacle. Lola et Angélica entreprennent un voyage à Paris, une sorte de quête initiatique, une descente aux enfers, une exploration de la méchanceté et de la stupidité de l'homme, où les mots perdent leur innocence première pour montrer la brutalité obscène des relations et des conduites humaines. Par le truchement de ce spectacle, et à l'instar de ses contemporains, l'artiste offre une critique caustique et incisive de la société dans une mise en scène élaborée et soignée où l'autre est au centre des préoccupations et où la langue est à l'honneur. Angélica Liddell récite, fait réciter et relayer par une voix-off, celle de sa traductrice Christilla Vasserot, son alphabet : « E comme Enfant », « F comme France » et pour finir, « U comme Utopie » avant une ultime phrase en français :

*Que no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra.*

*Si un idioma debe aprenderse por algo es para decir.*

Que plus un enfant ne soit conçu à la surface de la Terre<sup>14</sup>.

Ce spectacle, qui rend un troublant hommage au monde de l'enfance fait de cruauté, offre des similitudes avec le célèbre film de Carlos Saura, *Cría cuervos* dont la bande originale, *¿Por qué te vas?* a fait le tour du monde. La version française de ce titre interprétée par Jeannette sert, ici, de fil conducteur à la pièce. Selon Angélica Liddell, le lien interculturel se tisse par le truchement de cette chanson associée dans la mémoire collective à un chef-d'œuvre du septième art. Elle choisit délibérément d'accorder une place de choix au mélange des cultures, à l'interculturalité, à l'hybridation, pour mieux communiquer sa douleur au public et partager avec lui des moments de liesse, de torpeur, d'angoisse et de désespoir. Pour elle, apprendre une langue, c'est, avant tout, pouvoir exprimer ses sentiments, les faire partager, même s'ils sont violents ou choquants, plutôt que de savoir dire « table » ou « chaise ». Angélica Liddell exprime

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Angélica Liddell, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, Bilbao, Artzblai, 2011, p. 59.

sa défiance envers l'être humain, un être inique manquant cruellement de bonté. Elle reformule les balbutiements de l'apprentissage d'une langue, qui lui permettent de détailler la réalité et de la (re)nommer.

136 Dans un premier temps, ces artistes espagnols exploitent la technique du surtitrage, l'adoptent et l'intègrent progressivement à leur spectacle. Les mots deviennent décor, mettent les comédiens en lumière, accaparent l'attention du spectateur. Puis, peu à peu, les dramaturges s'approprient une langue étrangère, l'utilisent pour transmettre leur message, l'intègrent à la scénographie, lui rendent hommage. Enfin, certains d'entre eux, Rodrigo García avec *La Carnicería Teatro* et Óscar Gómez Mata avec *L'Alakran*, interprètent leur texte dans leur traduction. Ils adoptent la langue du pays où ils se produisent mais ils n'adaptent pas leur travail, ils l'enrichissent, et ils poursuivent ainsi leur quête esthétique et identitaire. Les auteurs du théâtre alternatif espagnol créent la polémique; ils sont adulés ou bien négligés par une critique et un public peu enclins aux innovations, attachés au modèle du théâtre classique ou plus attirés par les comédies de boulevard. Leurs mises en scène choquent car elles fuient le mensonge, préférant montrer la société telle qu'elle est, cruelle, vile, abjecte, et non pas telle qu'on la voudrait. Avant eux, la célèbre compagnie catalane, *La Fura dels Baus*, avait conquis le public francophone en proposant des spectacles intimistes ou démesurés, souvent provocateurs, incluant des textes en français ou rendant hommage à d'illustres auteurs. Une reconnaissance désormais établie à laquelle vient s'ajouter celle des metteurs en scène qui font l'objet de cette étude. Lorsque l'on observe leur calendrier, publié sur leur site internet, on constate que ces derniers enchaînent les tournées en France et à l'étranger, où leurs spectacles hybrides se voient offrir des scènes prestigieuses sans pour autant négliger les salles qui n'ont pas pour vocation première d'accueillir des représentations théâtrales. En outre, si on considère la programmation théâtrale française, on découvre que les pièces de ces dramaturges espagnols sont également montées par des metteurs en scène français et étrangers. Par exemple, en 2002, à Bonlieu, scène nationale d'Annecy, Matthias Langhoff met en scène la traduction du texte de *Borges* de Rodrigo García. Le comédien argentin Marcial di Fonzo Bo fait revivre un adolescent de dix sept ans, fils de boucher, en train de découper de la viande et des carcasses tout en mettant à mort l'image du poète argentin d'abord adulé, puis abhorré.

Actuellement, les traductions des pièces de ces auteurs et de bien d'autres dramaturges espagnols, tels que Juan Mayorga, Itziar Pascual, Luisa Cunillé, sont adaptées en France et dans toute l'Europe. Parmi eux, certains connaissent un franc succès dans des pays comme le Maroc, qui manifeste un intérêt particulier pour les créations de Fernando Renjifo. Ce dernier conçoit des spectacles vivants mêlant la performance, la vidéo, le cinéma. Il prend le parti d'associer ses propres textes à ceux

d'autres écrivains, traduits en espagnol ou dans leur version originale. Son spectacle, *Le Lieu de la parole. Conversation interférée. Beyrouth*, monté en 2009 à Rabat, a été créé à partir de documents sonores de conversations tissées à Beyrouth entre plusieurs auteurs arabes, et s'inspire de textes de poètes arabes contemporains en rapport avec la région, comme le poète syro-libanais Adonis et le palestinien Mahmoud Darwich. Il s'agit d'une pièce où l'on peut à la fois lire des extraits de textes du poète espagnol Antonio Gamoneda projetés sur le plateau, et écouter des fragments de conversations ainsi que quelques passages poétiques des divers auteurs, dans un spectacle qui croise le langage théâtral avec d'autres langages artistiques. Beyrouth devient un lieu à la fois très concret et très abstrait. La proximité réelle et fictionnelle avec la violence, le décès, la douleur, la perte et la destruction place les habitants de la ville, les acteurs et les spectateurs dans un univers extrême identifiable par tous, grâce à l'affranchissement des barrières culturelles et linguistiques. À n'en pas douter, le surtitrage a permis de diversifier la programmation théâtrale. Il offre de nouveaux décors aux spectacles, des mots, des textes, des conversations, des discours qui n'auraient pu faire partie de la mise en scène sans le recours à cette technique. Le surtitrage développe des relations, des échanges de connaissance, des expériences : il enrichit la création artistique.

## BIBLIOGRAPHIE

- CONROD, Daniel, « [Le beau bordel d'Angélica Liddell](#) », *Télérama.fr*, 16 juillet 2010.
- GARCÍA, Rodrigo, *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, extrait du spectacle enregistré au festival d'Avignon, *theatre-video.net*, 5 juillet 2007.
- , *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.
- GÓMEZ MATA, Óscar, « Dossier de presse *Kairos, sisyphes et zombies* », *L'Alakran Compagnie*.
- HELIOT, Armelle, « [Golgota picnic ne vaut pas un scandale](#) », *Le Figaro.fr*, 8 décembre 2011.
- LIDDELL, Angélica, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, Bilbao, Artzblai, 2011.
- OLIVA, César, « Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI », AA.VV., *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- RIBES, Jean-Michel, « Le rire de résistance », *Charlie Hebdo*, 7 juillet 2011.
- SOLIS, René, « [Aux Carmes, la puissance et la rage](#) », *Libération*, 12 juillet 2010.
- VASSEROT, Christilla, « [Entretien avec Angélica Liddell](#) », *Theatre-contemporain.net*.
- Le Monde.fr avec AFP, « [Golgota picnic: des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première](#) », *Le Monde.fr*, 8 décembre 2011.

Enseignant-chercheur à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, au sein du Laboratoire de Recherche Arc Atlantique (EA 1925), spécialiste du théâtre espagnol des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles, Béatrice Bottin est l'auteur d'un ouvrage et de nombre d'articles analysant le travail dramaturgique et scénographique de José Martín Recuerda, Rodrigo García, Angélica Liddell, et Carlos Marquerie, entre autres. Elle est également traductrice-expert près la Cour d'appel de Pau.

**Résumé :** À partir des années 2000, les scènes et les festivals de renommée internationale ont accueilli les dramaturges-metteurs en scène espagnols en leur offrant une reconnaissance méritée. La technique du surtitrage a non seulement contribué à éveiller la curiosité du public mais elle a également influencé et enrichi de manière considérable les créations alternatives proposées par Rodrigo García, Óscar Gómez Mata et Angélica Liddell, tout en favorisant leur diffusion. Or, la réception du public est-elle forcément identique dans tous les pays ? Les artistes adaptent-ils leurs spectacles au pays où ils se produisent ?

138

**Mots-clés :** théâtre alternatif espagnol ; surtitrage ; dramaturgie ; mise en scène.

**Abstract:** From the year 2000 onwards, internationally-renowned stages and festivals have opened up to the work of Spanish dramatists/directors, and offered them due recognition. Surtitles have not only contributed to arousing the audience's interest, but they have also considerably influenced and enriched the alternative creations presented by Rodrigo García, Óscar Gómez Mata and Angélica Liddell, while encouraging their performances to travel. Yet we may wonder: is the reception of a given show necessarily the same in each country? Do the artists adapt the shows to the countries in which they are performed?

**Keywords:** alternative Spanish theatre; surtitles; dramaturgy; stage direction.

## LA PRATIQUE DE LA VERSION MULTIPLE DANS LE MONDE THÉÂTRAL NÉERLANDOPHONE

*Anaïs Bonnier*

La présente étude, conçue comme la première étape d'un parcours qui demanderait à être poursuivi et approfondi, porte un regard oblique sur la question de la version originale. Dans le premier temps de cette recherche, il s'agit de déceler, dans un corpus restreint de spectacles, les occurrences d'un phénomène, la « version multiple », et d'en poser les principales problématiques. Un second temps de l'enquête consisterait à interroger les artistes sur leur pratique, afin de confirmer ou infirmer un certain nombre d'hypothèses posées *a priori*. Cela permettrait, notamment, de mesurer l'impact de la question financière sur ces pratiques. Un troisième temps, enfin, consisterait à s'intéresser à la réception de ce phénomène. Aux prémices de la recherche, je me contenterai ici de poser quelques enjeux et de dévoiler des pistes pour l'avenir, en souhaitant que cette étude inaugure un travail beaucoup plus vaste et précis.

Le phénomène que je propose d'observer est, semble-t-il, assez spécifique au paysage théâtral néerlandophone. Le terme par lequel je propose de le désigner est emprunté au cinéma. À l'arrivée du cinéma parlant, avec le film *Le Chanteur de Jazz*, en 1927, se pose pour la première fois le problème de l'exportation d'un film et de sa traduction. Diverses techniques sont explorées. Le doublage, technique coûteuse et peu fiable, n'apparaît sur le marché qu'à partir de 1931. Le sous-titrage, solution la moins coûteuse, se développe à ses débuts de façon artisanale, par présentation de cartons à côté, en dessous ou au-dessus du film. Pour quelques grands films ou grands réalisateurs, on propose enfin la production du même film en plusieurs versions (en général en anglais, français et allemand). La version multiple, donc, consiste à tourner le même film plusieurs fois, avec des comédiens différents. Pour ne citer qu'un exemple, *L'Opéra de quat'sous* de Georg Pabst (1931) a été tourné en allemand puis en français, avec une distribution différente mais dans des décors identiques. Une version anglaise aurait également été à l'étude, mais n'a pas été réalisée en raison d'un procès intenté par Brecht et Weill à la société de production. Le second film (en français) est à la fois identique et différent de la version source : si les figures, décors et costumes sont les mêmes, les personnages varient en fonction de l'interprétation des acteurs, qui, eux, changent. C'est ainsi que le sombre et ténébreux Mackie Messer de la version allemande cède la place, dans la version française, à un personnage

solaire, charismatique et fascinant. Leonardo Quaresima parle à ce propos d'un effet de synonymie stylistique : une proximité formelle très importante qui se rapporte néanmoins à un univers de référence variable, produisant des écarts entre les versions<sup>1</sup>.

Dans le théâtre actuel et malgré l'évolution des techniques de surtitrage et leur expansion, quelques metteurs en scène s'attachent à traduire leurs spectacles dans une démarche qui, à mon sens, se rapproche beaucoup des versions multiples cinématographiques. La pratique de la « version multiple » est une pratique courante à l'heure actuelle dans le monde théâtral néerlandophone. Un certain nombre de metteurs en scène de langue néerlandaise choisissent, pour pallier les problèmes d'exportation de leurs spectacles, de produire ces derniers en plusieurs langues. Le spectacle est identique, la scénographie conservée, ainsi que les costumes et, surtout, dans la majorité des cas, la distribution. C'est ce phénomène qui se trouve au centre de cette étude : un spectacle, dont la version-mère était en néerlandais, et qui s'est trouvé – immédiatement ou par la suite – traduit et représenté dans une ou plusieurs autres langues, dans une mise en scène strictement identique.

140

Le théâtre néerlandophone, issu de la Belgique flamande et des Pays-Bas, s'exporte de plus en plus sur les scènes internationales. Les théâtres parisiens ont, au cours des dernières saisons, réservé une place de plus en plus importante aux productions originaires de ces pays, avec certains noms très connus : Ivo van Hove, Guy Cassiers, la compagnie TG Stan, ou encore Johan Simons. Pour un public de plus en plus habitué aux spectacles étrangers, la norme demeure le surtitrage. Ce dernier a l'avantage de ne pas influencer directement sur la mise en scène et peut se mettre en place sans changement majeur dans le jeu des acteurs ou le rythme du spectacle. Le choix de la version multiple demeure marginal ; Ivo van Hove ou Guy Cassiers, par exemple, qui jouissent pourtant d'un succès indéniable hors de la Belgique et des Pays-Bas, surtitrent systématiquement. Johan Simons a également exporté des spectacles surtitrés, comme, très récemment, son *Macbeth* créé avec le *Toneelgroep Amsterdam* et joué au festival « Reims scènes d'Europe ». Pourtant, ce dernier a également produit des spectacles en versions multiples, de même que TG Stan ou la compagnie flamande De Koe. À partir d'un corpus de trois spectacles, je souhaite interroger cette pratique de la version multiple. De la présentation du projet à la réception du spectacle, en passant pas les difficultés inhérentes au choix de multiplier les versions d'une même pièce, je suivrai la fortune de ces trois spectacles, afin de saisir les motivations qui ont présidé à

---

1 Leonardo Quaresima, *La Notion de style*, cycle de conférences organisé à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, février 2006.

la création du spectacle en plusieurs langues et de mesurer l'incidence de la traduction sur la réception de la pièce, le jeu des comédiens et le rythme du spectacle.

#### DE 1997 À 2009 : TROIS CAS PARTICULIERS

*Deux voix*, spectacle créé en 1997 par Johan Simons, est une pièce politique qui fait se répondre un texte de Pasolini et un discours de Cor Herstroker, PDG de Shell. Produite par le *ZT Hollandia*, troupe dirigée par Johan Simons jusqu'en 2004<sup>2</sup>, la pièce a connu quatre versions, toutes interprétées par l'acteur Jeroen Willems : en néerlandais, en français, en anglais et en allemand. Les critiques, à l'étranger, sont nombreux à souligner la performance de l'acteur, « capable [...] de se produire trois soirées successives en trois langues différentes – le français, l'allemand et l'anglais<sup>3</sup> ». Monologique, la pièce repose avant tout sur la présence et la performance de son acteur. Hollandais, Jeroen Willems s'exprime sans accent dans quatre langues, dont le français : quoi qu'il joue, il est « hors normes » avec son physique à la Mastroianni, dont il a le charisme et l'intelligence<sup>4</sup>. Jeroen Willems (1962-2012), formé à la *Toneelacademie* de Maastricht, maîtrisait parfaitement les quatre langues dans lesquelles le spectacle – qui a tourné pendant près de dix ans – avait été joué. Limbourgeois, Willems est né et a grandi dans l'extrême sud des Pays-bas, dans une zone où se ressent la proximité des frontières avec la Belgique wallonne et l'Allemagne. Il a mené une carrière dense, à la fois aux Pays-Bas et à l'international, a notamment été l'invité des *Kammerspiele* de Munich, et a joué dans des films américains comme le très connu *Ocean's twelve*. Il a également interprété avec le Toneelgroep Oostpool les spectacles *Brel, de zoete oorlog* et *Brel 2*, deux monologues, suivis d'un récital, consacrés au chanteur du « Plat Pays », en néerlandais, en français et en allemand. Pour *Deux voix*, il met au service de Johan Simons sa connaissance des langues tout en s'inscrivant totalement dans la philosophie de la troupe du *ZT Hollandia*.

Le théâtre de Simons affichait en effet sur son site internet un engagement international très fort. En plus de productions locales, il produisait chaque année au moins trois pièces destinées à l'exportation, qui pour la plupart existaient en plusieurs langues. *Deux voix*, face au succès rencontré par la version néerlandaise, fait partie de

2 Basé à Eindhoven, aux Pays-Bas, le *Zuijdelijk Toneel* (Théâtre du Sud) est l'un des principaux théâtres néerlandais. Lorsqu'il en prend la direction en 2001, à la suite d'Ivo van Hove, Johan Simons y amène sa troupe, le *Theatergroep Hollandia*, qui fusionne avec le *Zuijdelijk Toneel* pour devenir *ZT Hollandia*.

3 Stéphane Guilbart, « Rien qu'un comédien », *La Voix*, 1<sup>er</sup> octobre 2005, p. 7.

4 « Rentrée théâtrale : trois urgences », *rtbf.be*.

ces pièces : elle est reprise en anglais et en allemand et tourne dans le monde entier entre 1998 et 2004. En 2004, le NT Gent<sup>5</sup> et le festival d'Avignon financent la création en français, reprise en 2009 au Théâtre des Amandiers à Nanterre.

Johan Simons a, depuis le début de sa carrière, beaucoup travaillé sur la musicalité des textes ainsi que sur un jeu chorégraphié et non réaliste, qu'il qualifie de « direct ». Une expérimentation sans cesse renouvelée que le comédien Jeroen Willems a suivie de près, et dont il témoigne :

Nous jouions dans d'étranges endroits, d'anciennes usines, des aciéries, des bibliothèques vides. Nous recherchions une nouvelle manière de raconter des histoires et de faire du théâtre, où l'impression que nous créions reposait beaucoup sur la forme du spectacle, ce qui a aussi à voir avec la langue. Nous apprenions à dire les textes de manière musicale<sup>6</sup>.

142

Dans son manifeste, le *ZT Hollandia* affirme accorder une importance capitale à l'ouverture internationale. Il se trouve géographiquement à un carrefour linguistique et se pense comme un théâtre ancré dans sa région, mais aussi dans l'Europe. Cette dimension européenne, la troupe la présente comme l'un de ses fers de lance :

La ligne internationale a commencé quand, dans les années 90, le *Theatergroep Hollandia* a été invité dans des festivals étrangers. Il est rapidement apparu que le style direct de *Hollandia* passait mieux lorsque le spectacle était joué dans la langue du spectateur. Les acteurs ont donc commencé à jouer en allemand et en anglais<sup>7</sup>.

Si la troupe opte pour la traduction, c'est donc dans un souci esthétique, celui de préserver son « style direct », d'assurer l'efficacité de ce style sur le spectateur. *Hollandia* affiche très clairement cette volonté de pratiquer un théâtre sans frontières linguistiques et impose corollairement aux acteurs de pratiquer leur art en plusieurs langues. Dans le cas de *Deux voix*, Jeroen Willems souligne que le spectacle n'était pas, dès le départ, destiné à s'exporter :

À l'origine, le but était de jouer quelques représentations de *Deux voix* dans la petite salle du *Toneelschuur* de Haarlem, et il ne devait pas y avoir de suite. Mais après sont arrivées des invitations d'Allemagne, où je voulais jouer la pièce en allemand, et après suivirent les versions en anglais, puis en français.

5 Théâtre néerlandais de Gand, dont Johan Simons a pris la direction en 2005.

6 Léo Bankersen, « *Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems* », entretien avec Jeroen Willems. Je traduis.

7 Ancien site internet de la compagnie *ZT Hollandia*, consulté le 7 septembre 2013 (la compagnie étant dissoute, ce site n'existe plus). Je traduis.

Pour lui, le fait de parler la langue de son public est capital :

« Ce n'est pas seulement une chance de pouvoir jouer en plusieurs langues, mais cela fait aussi sentir que de cette manière, le texte arrive plus directement au public. On voit la même chose avec les spectacles sur Brel. Au départ, je n'étais pas trop favorable à une traduction des chansons en néerlandais, mais le metteur en scène m'a convaincu et maintenant, j'en suis très heureux. J'ai eu beaucoup de réactions de gens qui, désormais, comprennent mieux Brel<sup>8</sup>. »

Pour *Brel*, l'équation était inversée : il s'agissait de chanter en néerlandais des chansons écrites à l'origine en français. Dans les deux cas pourtant, l'objectif demeurerait le même : une proximité recherchée avec le public. La traduction d'un spectacle, livré à son audience dans sa langue, serait un moyen sûr de maintenir minimale la distance entre le spectateur et l'action, de préserver un jeu qui se veut direct et cherche à atteindre le spectateur. Dans le cas de *Deux voix*, Jeroen Willems prend à son compte la position militante de son metteur en scène, tout en soulignant aussi sa propre capacité à assumer la traduction de la pièce en quatre langues. Le passage d'une langue à l'autre se fait ainsi sans heurt : l'acteur est parfaitement quadrilingue et s'il subsiste, en anglais comme en français, un accent, chacune des versions possède un rythme identique et le jeu varie assez peu d'une langue à l'autre. Toutefois, les traductions se ressentent aussi des disparités phoniques des langues ; malgré une diction parfaite et une grande intelligibilité, le rythme des quatre langues est très différent, et implique de grands écarts d'accentuation : le néerlandais, tout comme l'anglais, sont des langues très toniques ; l'allemand nécessite lui aussi une accentuation marquée de certains mots, là où le français ne possède pour ainsi dire pas de modulation – l'accent tonique est systématiquement placé au même endroit. L'oreille du spectateur capte, après traduction, un rythme de parole qui demeure celui que l'acteur a adopté en néerlandais. Grâce à sa très grande maîtrise des langues, Willems parvient à moduler cette musicalité et à la faire coïncider avec la chorégraphie de ses mouvements. Les critiques et recensions journalistiques – et plus particulièrement en Belgique et au Luxembourg – sont nombreuses à souligner la performance linguistique de l'acteur, à louer sa diction autant que sa capacité à passer d'une langue à l'autre.

Si ces critiques témoignent bien de la pérennité du spectacle quelle que soit la langue-cible, elles mettent aussi en avant sa particularité, due à la personnalité et à la formation de son acteur. Jeroen Willems souligne que pouvoir jouer en plusieurs langues est une

8 Léo Bankersen, « [Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems](#) », art. cit. Je traduis.

chance ; tous les acteurs ne maîtrisent pas plusieurs langues, et, même si un travail avec un répétiteur est toujours possible, le défi qui se pose alors à l'équipe est nettement différent : c'est ce qu'illustrent les deux autres exemples choisis pour cette étude.

C'est également Johan Simons qui met en scène le second exemple, *Casimir et Caroline*. Il s'agit cette fois d'une production du NT Gent, situé dans la partie flamande de la Belgique. Cette fois, la décision de produire le spectacle en deux langues – français et néerlandais – est inscrite au cœur même du projet : si la pièce a été créée à Utrecht en néerlandais, elle est néanmoins vouée à être présentée, à peine quelques mois plus tard, en Avignon, en français. Cette politique de traduction, qui n'est pas la norme au NT Gent, s'explique par la programmation du spectacle au festival d'Avignon. Le théâtre des Amandiers de Nanterre a aussi participé au financement de *Casimir et Caroline*, qui a également reçu le soutien du festival d'Avignon, et celui de la Communauté francophone de Belgique, actuelle fédération Wallonie-Bruxelles.

144

Lors d'un débat avec les spectateurs à Avignon, Wim Opbrouck, qui joue le rôle de Casimir, indique que la troupe a choisi d'interpréter la pièce en français à la demande des organisateurs du festival, avant de préciser que, malgré tout, les acteurs sont ravis de se confronter à une nouvelle langue étrangère :

On va jouer ça [*Casimir et Caroline* en français] à Nanterre, Charleroi aussi. C'était une demande du festival de le faire en français. Et nous on aime faire ça. On joue souvent en allemand, mais c'était la première fois que l'on jouait en français. [...] ce n'était pas juste une demande du festival, c'est vraiment quelque chose que nous voulons exploiter. C'est assez intéressant, pour ainsi dire, pour nous, des comédiens, c'est quelque chose de technique.

Si l'acteur a conscience des difficultés inhérentes à la langue, il s'attache aussi à mettre en avant l'importance pour des acteurs belges de jouer en plusieurs langues :

Et on aime cette langue, mais c'est aussi une culture européenne, moi je veux croire en ça. On aime faire ça, on est un petit pays, et c'est notre deuxième langue mais on est tous néerlandophones<sup>9</sup>.

Ce plurilinguisme est également revendiqué par Johan Simons lorsqu'il est question de *Casimir et Caroline*.

9 Archives du festival d'Avignon, dialogues avec le public, avec l'équipe artistique de *Casimir et Caroline*, 25 juillet 2009.

Je trouve que c'est une grande liberté de pouvoir jouer en français, ou de pouvoir jouer en allemand. Je pense que c'est un gain énorme pour la production. Si vous pensez européen, c'est une grande richesse d'avoir autant de langues et de cultures différentes. Lorsque vous voyagez d'Amsterdam à Naples, vous croisez tant de paysages, tant de langues, et je trouve cela formidable, lorsque les gens essaient de partager cela. Je pense que les acteurs européens doivent essayer de parler les langues étrangères, et ils doivent essayer de les parler le mieux possible. Je pense que parler plusieurs langues, c'est la grande force de l'Europe<sup>10</sup>.

Encore une fois, Simons met en avant l'importance d'avoir des acteurs polyglottes. Il affirme que la volonté de traduire les spectacles relève d'un engagement idéologique. Un engagement qui transparait également dans le dossier de presse du spectacle :

En tant que compagnie de théâtre textuel jouant en néerlandais, en anglais, en français et en allemand, nous sommes un exemple unique de la disparition des frontières linguistiques dans une union plus vaste et multilingue. Avec ce projet, nous en ferons la preuve une fois encore. Le NT Gent nourrit l'ambition de toucher un public très large avec ce projet.

Pourtant, lorsque la version allemande de *Casimir et Caroline* est montée, c'est avec des comédiens allemands, dans une scénographie identique, alors même que Wim Opbrouck affirmait que la plupart des acteurs du NT Gent pouvaient jouer dans la langue de Goethe. La version allemande, la plus récente des trois versions du spectacle, met en scène une distribution composée d'acteurs du Schauspielhaus de Cologne. La coproduction de cette version n'est sans doute pas étrangère à la présence d'acteurs allemands, et ce d'autant moins que Johan Simons venait alors d'être choisi pour diriger les Kammerspiele de Munich. Néanmoins, peut-être l'accueil plus que mitigé reçu par le spectacle en Avignon explique-t-il aussi en partie cette modification de l'équipe. Parmi les raisons évoquées par les critiques pour expliquer les réserves du public français envers la mise en scène de Simons, la langue est parfois incriminée, et ce d'autant plus facilement que certains des acteurs ne maîtrisent manifestement pas le français.

La traductrice du texte, Anne Rogghe, explique le processus qui a conduit à la mise en place de la version française, lors d'un débat avec le public d'Avignon :

10 « Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », *Theatre-contemporain.net*, 2009.

Bien sûr il y a cette ancienne traduction d'Henri Christophe et il y a maintenant une toute nouvelle traduction. Mais nous avons quand même voulu recommencer à zéro, parce que nos acteurs jouent en néerlandais et vont encore jouer en allemand. [...] Et je n'ai pas voulu leur faire le mauvais coup de leur donner une nouvelle interprétation. Donc c'est la traduction d'une traduction, ce qui en principe paraît un peu absurde, mais pas au théâtre, parce que c'est vraiment la version jouée. Donc je me suis déjà basée sur une traduction. Ensuite il y a eu d'autres éléments, c'est que parfois on a un peu appauvri le texte – vous allez rire – mais c'est une question de prononciation. Lorsque M. Rauch dit « c'est beau la démocratie! J'exagère », alors les Néerlandais ont un problème; alors j'ai dit « pas vrai? ». Pour « Fais attention », j'ai pris le peut-être trop moderne « fais gaffe » parce que « attention », c'est difficile. Donc il y a eu des simplifications au niveau, tout bonnement, de la prononciation. Les Néerlandais apprennent ça phonétiquement, ils ne connaissent en fait pas un mot de français. Alors là il y a eu effectivement une simplification qui peut-être pourrait vous choquer, mais j'ai essayé de rester le plus près possible de ce néerlandais.

Le témoignage de la traductrice, qui a également assisté aux répétitions, est significatif. Lors de ce débat en Avignon, seul Wim Opbrouck parle français. Parmi les autres, certains ne comprennent ni ne parlent la langue, ce qui a nécessairement un impact sur le spectacle. Un spectateur émet l'hypothèse que la traduction provoque une distance entre le spectateur et l'émotion :

Pour moi vous auriez peut-être dû vous opposer au festival qui vous demandait de jouer en français, parce qu'on disait que certains acteurs avaient appris phonétiquement, et pour moi c'est une barrière supplémentaire à l'émotion, parce qu'on y aurait eu accès en première ligne en néerlandais.

Le même Wim Opbrouck défend alors le choix de l'équipe en présentant la traduction comme une chance :

C'est quelque chose de technique, on est en dehors de notre propre langue. Il y a quelque chose de vulnérable qui vient et qui est très intéressant. On perd un peu nos trucs, ce qu'on connaît, notre jeu parce qu'on a une autre concentration qui, à mon avis, est très intéressante pour jouer. [...] Ça devient musical, et on est un peu en dehors du texte, on a un peu de distance, ce qui est intéressant<sup>11</sup>.

11 Archives du festival d'Avignon, dialogues avec le public, cit.

Lors de la présentation de la pièce au festival d'Avignon, Johan Simons relève quant à lui les difficultés inhérentes à la traduction d'un spectacle. Il explique que les acteurs, tout comme lui-même, s'ils connaissent et peuvent comprendre un peu le français, ne le maîtrisent pas. Le passage au français est donc un défi pour la troupe. Toutefois, comme Opbrouck, il affirme que la méconnaissance de la langue n'empêche pas d'y trouver une musicalité qui permette de revisiter la mise en scène, une « merveilleuse occasion de tout remettre en question<sup>12</sup> ». Or, la musicalité du texte, c'est, comme l'indique la traductrice, celle du néerlandais : elle a adapté la pièce en s'attachant à rester le plus proche possible du rythme original de la parole. Il apparaît, à la comparaison des versions néerlandaise et française, que la maîtrise des sonorités a une influence non négligeable sur le rythme du jeu. Dans *Casimir et Caroline*, les acteurs sont sonorisés. En conséquence, la diction, dans leur langue maternelle, est rapide, le débit cadencé. En français, ce débit se ralentit nécessairement, du fait d'une difficulté à maîtriser les sonorités. On notera également, à la comparaison, une certaine monotonie du français, liée à l'accent tonique. D'une part, l'accent néerlandais se caractérise par une accentuation plus prononcée des mots. Ici, l'accent des acteurs se couple à un calquage du phrasé néerlandais sur le français. Il en résulte un français très chantant, certes très musical, mais moins propice à l'expression de l'émotion. La plupart de ces considérations résultent précisément de la maîtrise partielle de la langue ; n'ayant qu'une connaissance très imparfaite du français, les comédiens sont en conséquence limités dans leur champ d'action par rapport à la langue. Pas le droit à l'erreur ou à l'à-peu-près : l'élocution est plus lente, la gamme d'émotions atténuée du fait même de l'effort linguistique. Malgré l'immense travail du NT Gent, la version française se ressent de cet effort.

Le troisième objet de cette réflexion est l'*Outrage au public* de Peter Handke, mis en scène par la compagnie De Koe. Présentée au festival d'Automne à Paris en 2011, la pièce a été créée par la compagnie dans sa version française, après un travail d'atelier mené par son metteur en scène, Peter van den Eede, en néerlandais, en 2007. Cette création subventionnée par des institutions françaises n'a donc été jouée qu'en français, et presque uniquement en France. De Koe est une compagnie belge implantée en Flandre, à Anvers. Elle pratique le théâtre en néerlandais et traduit rarement ses spectacles. La compagnie n'a eu recours à la version multiple qu'à l'occasion de ses collaborations avec une autre compagnie néerlandophone, TG Stan, qui produit des spectacles en trois langues, parfois en version multiple. Les comédiens de De Koe ont

12 « Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », art. cit.

participé à *My Dinner with André* d'après Louis Malle et à *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Edward Albee, qui ont toutes deux été présentées au festival d'Automne à Paris dans des versions françaises. Dans le cas de ces deux spectacles comme pour *Outrage au public*, les institutions françaises semblent être à l'origine du choix de la langue du spectacle. La pièce est d'ailleurs présentée, par la compagnie, comme une pièce destinée à l'exportation, et n'a été jouée qu'une seule fois en Belgique, à Bruxelles. Séparées par près de cinq ans, la version néerlandaise et la version française répondent toutefois au même dispositif scénique : d'abord, l'équipe discute sans prêter attention au public tandis que le texte défile, projeté au fond de la scène. Ensuite, les acteurs se lèvent et s'adressent directement aux spectateurs, tout en préparant un immense buffet, qu'ils répandront sur le plateau sans y avoir touché, invitant faussement le public à participer à cette destruction orgiaque. Néanmoins, la distribution change complètement : en 2007, ce sont les étudiants de Dora van der Groen qui forment l'équipe de Peter van den Eede, tandis qu'en 2011, il choisit des comédiens issus de sa propre troupe pour reprendre et approfondir son projet. Or, contrairement aux acteurs de TG Stan, rompus aux exigences de la traduction, les comédiens de De Koe n'ont pas coutume de jouer dans des langues étrangères – du moins au sein de leur collectif. Pour la version française, la pièce est traduite du néerlandais vers le français, puis travaillée avec la traductrice, qui forme les acteurs à la prononciation française.

Les créateurs de De Koe s'expriment assez peu sur la question de la traduction, qui est une simple donnée du spectacle. C'est d'autant plus étonnant que, compte-tenu à la fois des objectifs affichés par la compagnie et des impératifs du spectacle (adresse directe au spectateur, moments semi-improvisés reposant sur l'interaction avec l'audience), cette donnée s'avère fondamentale.

N'étant pas coutumier de la version multiple, le collectif de Koe ne parle pas réellement de langue dans son manifeste, mais insiste fortement sur la notion de communication, sur l'importance pour l'acteur de s'adresser directement au public. Un engagement idéologique qui semble également vécu comme une chance :

Le concept de communication joue un rôle pivot dans le texte, le jeu des acteurs, la forme et la dramaturgie. Dans un monde dominé par l'incompréhension, la violence, la discrimination et l'intolérance, la compagnie de Koe reste convaincue que le théâtre est l'art le plus approprié pour rassembler des hommes de tous les bords et les faire participer à une expérience communautaire ; en soi, chaque représentation est une petite communauté. Les acteurs/créateurs puisent leur force dans le fait qu'on les regarde, qu'il y a des témoins de leur jeu. La confrontation avec le public, le contact

brut, vivant et direct, l'expérience du « ici et maintenant » fait de chaque représentation de Koe une aventure unique en son genre<sup>13</sup>.

C'est particulièrement vrai d'*Outrage au public*, qui s'attaque aux conventions du théâtre bourgeois et comporte de nombreux jeux avec l'illusion théâtrale que le metteur en scène a choisi d'accentuer. Au début du spectacle, pendant un quart d'heure, les acteurs s'adressent directement au public, répondant à ses questions, interagissant avec lui. Or, dans la compagnie flamande, seuls deux acteurs maîtrisent suffisamment le français pour pouvoir tenir cette gageure. Les autres ne peuvent que lancer œillades et clins d'œil, sans possibilité de rebondir sur les remarques du public, que manifestement ils ne comprennent pas. S'ensuit que l'interaction qui aurait dû se mettre en place tourne à vide, apparaît plus factice que jamais, allant à l'encontre de la volonté du metteur en scène, du discours de l'auteur. Les difficultés liées à la langue se multiplient dans la mise en scène de De Koe, puisque le spectacle, entre sa création et sa version française, gagne près de vingt minutes, principalement liées à la sur-articulation du texte et aux difficultés d'élocution. Dans ce cas précis, le surtitrage n'aurait sans doute pas résolu le problème de l'interaction avec le public, mais ce spectacle pose la question des limites d'une pratique, ou des limites de l'« exportabilité » d'une mise en scène. On note d'ailleurs que de tels moments – connivence recherchée avec le public ou semi-improvisation – sont problématiques dès lors que le spectacle n'est pas créé dans la langue maternelle du spectateur, et à plus forte raison lorsque l'acteur ne la maîtrise pas. À l'inverse, le passage au français, même laborieux, dans un spectacle autrement surtitré fait naître une connivence que De Koe ne parvenait pas à mettre en place dans *Outrage au public*, et ce malgré les qualités indéniables du travail de la compagnie.

« EN JOUANT DANS UNE AUTRE LANGUE, LES MOTS ACQUIÈRENT UN SENS DIFFÉRENT<sup>14</sup> »

Ces trois spectacles posent un certain nombre d'enjeux relatifs à l'exportation et à la traduction des spectacles. Le premier touche à la relation avec le public, qui serait mise en danger par la médiation du surtitre. Le second, à l'opportunité pour les comédiens d'appréhender le texte de façon différente en surmontant la barrière de la langue. La recherche d'une connivence semble être le point d'achoppement de ces pratiques, que la traduction soit totale, comme dans les exemples cités, ou partielle : on

<sup>13</sup> Site internet de la compagnie De Koe.

<sup>14</sup> Site internet de la compagnie TG Stan.

pourrait multiplier les exemples de passages en français au milieu d'un spectacle joué en néerlandais, dans une recherche de connivence avec le spectateur. Par exemple, lors de la création de *Husbands*, d'Ivo van Hove, à Rennes, le comédien Barry Atsma lance à la prostituée qu'il a rencontrée dans un bar londonien :

Bonjour Madame, ça va ? Moi, je suis boulanger. Voulez-vous une baguette ? Voulez-vous passer sur le trottoir et faire des pénétrations dans la grotte ? Voulez-vous aller dans [*sic*] le pont d'Avignon ? Et après, on va à le [*sic*] festival des livres<sup>15</sup>.

L'accent, la grammaire approximative, l'impression qu'il récite une phrase apprise par cœur sans en saisir la signification – qu'en revanche, le spectateur saisit parfaitement – crée un véritable moment de connivence avec le public, redoublé par le commentaire – en néerlandais cette fois – de la prostituée : « C'est horrible. Qu'est-ce que ça signifie ? »

150

Il apparaît donc que, même pour des metteurs en scène qui ne recourent pas à la traduction totale de leurs spectacles, l'utilisation de la langue du public se pose comme un moyen de se rapprocher de son audience. Pour les metteurs en scène qui font le choix de la version multiple, cet idéal de connivence, de communion avec le spectateur, est revendiqué de façon militante. La version multiple répond donc à un idéal du théâtre comme outil de communication. Traduire le texte favoriserait une communication directe avec le public. La médiation du surtitre est alors indiquée comme une contrainte, autant qu'est affirmée la nécessité de créer une connivence linguistique avec le spectateur.

Plus encore, la traduction est souvent vécue par les artistes comme une possibilité d'enrichir le spectacle, une position que résume la compagnie TG Stan par cette affirmation : « en jouant dans une autre langue, les mots acquièrent un sens différent ». Les compagnies mettent en avant l'expérience de la traduction comme une expérience enrichissante, ce qui s'inscrit dans la droite ligne de ce désir d'internationalisme. Clairement, se confronter à une langue étrangère implique de se confronter à une autre culture, à d'autres réactions, mais aussi, tout simplement, à un autre rythme. Johan Simons, à propos de *Casimir et Caroline*, parle de musicalité de la langue. Le passage du néerlandais au français (ou à l'allemand, ou l'anglais) implique donc de modifier en profondeur le rythme de la pièce, l'équilibre de la mise en scène. Il permet à l'acteur de découvrir des facettes différentes de son personnage. Wim Opbrouck affirme que jouer dans une autre langue le pousse à abandonner le confort de ses habitudes d'acteur. De Koe, qui s'inscrit dans une recherche d'authenticité, milite également

15 Ivo van Hove (metteur en scène), *Husbands*, d'après John Cassavetes, création Théâtre national de Bretagne, Rennes, 2012. Je transcris.

pour que l'acteur abandonne ses « trucs » et, dans l'optique où chaque représentation est une nouvelle expérience, le fait de jouer dans une langue étrangère favorise ce chemin. Enfin, Jeroen Willems affirme que, dans *Deux voix*, les langues étrangères lui permettent d'approfondir son approche des personnages : « Je me rends compte que ma perception des personnages change avec la langue. C'est difficile à expliquer, mais je dirais par exemple que le rôle du travesti est écrit pour le français<sup>16</sup>. »

Sur le plan esthétique, la version multiple est présentée comme une force : elle enrichit le spectacle et garantit que ce dernier atteindra le spectateur. L'étude attentive des critiques et des recensions des spectacles dans toutes les langues-cibles montre qu'en général, la réception est assez identique, quelle que soit la langue.

Au-delà des implications esthétiques d'une telle pratique se pose la question des financements. Dans tous les cas que j'ai étudiés ici, la création d'une nouvelle version dépend directement d'un financement : le festival d'Avignon commande à Simons une version française de *Casimir et Caroline* ; le festival d'Automne et le théâtre de Garonne financent la mise en scène de De Koe. Quant à *Deux voix*, si Jeroen Willems affirme être à l'origine du choix de traduire le spectacle, il souligne également que sa décision est consécutive à une invitation. Il ne s'agit pas de qualifier la pratique de la version multiple de mercenaire, simplement de souligner que les choix esthétiques se fondent également sur des questions financières. Cette considération posée, le problème demeure entier : tous les artistes étrangers ne produisent pas leurs spectacles dans la langue de leurs producteurs ou co-producteurs. À ma connaissance, cette pratique est essentiellement répandue dans le monde néerlandophone. Quant aux langues-cibles, dans lesquelles sont traduites les spectacles, il s'agit de l'anglais, de l'allemand et du français, les trois langues les plus répandues dans l'espace européen. L'espace néerlandophone est constitué de la Belgique et des Pays-Bas, deux petits pays, et la proportion de néerlandophones dans l'espace européen et mondial est faible. En Belgique, même si les Flamands sont majoritaires, le néerlandais n'est qu'une des trois langues officielles de l'Etat. Les données montrent que les personnes de langue maternelle néerlandaise sont en général très bien formées aux langues étrangères : 75 % des Néerlandais et 67 % des Belges parlent au moins deux langues étrangères contre seulement 21 % des Français. Les néerlandophones sont en outre culturellement bien plus exposés aux langues étrangères dans les médias, notamment en raison de la pratique très restreinte du doublage. Alors que les Français, les Allemands ou les Anglais sont habitués à recevoir les programmes en version postsynchronisée, les néerlandophones

16 « Un texte qui m'interpelle », entretien avec Jeroen Willems, *Luxemburger Wort*, 29 septembre 2005.

sont, dès le plus jeune âge, habitués à les entendre en langue étrangère. Il en résulte que seuls 27 % des Français sont favorables à la version originale, tandis que 67 % des Belges et 90 % des Néerlandais, toutes classes confondues, y sont favorables. On peut voir dans ces chiffres des raisons pour lesquelles les acteurs et metteurs en scène néerlandais sont plus enclins à traduire leurs spectacles : le contact avec les langues étrangères leur est plus naturel. Les résultats sur lesquels je me base, issus de l'enquête *Les Européens et leurs langues*<sup>17</sup>, montrent que l'approche des langues étrangères varie grandement selon les États. Les néerlandophones, ayant une langue à faible rayonnement international, ont une tendance plus forte à s'emparer des langues de leurs interlocuteurs, envisageant le plurilinguisme comme un moyen de se rapprocher des autres.

152 Le principal avantage de la version multiple réside dans la suppression du surtitre, qui installe un fossé entre le texte et la scène. La communication entre le plateau et le spectateur s'effectue de façon directe, sans biais. Pourtant, la version multiple supprime également une dimension à la représentation : la possibilité, pour le spectateur étranger, de saisir la représentation dans sa texture originale, dans la langue du créateur. Cet article ouvre un champ et pose des questions bien plus qu'il ne prétend y répondre, et vise avant tout à mettre en avant cette logique toute particulière qui préside à la création d'un spectacle en version multiple. Une logique qui repose avant tout sur l'exacerbation de la part communautaire du théâtre, sur l'importance de l'être-ensemble dans la représentation. Une solution annexe, qui existe face au surtitre, dans un monde théâtral précis, et qui, peut-être, porte en elle le désir un peu fou d'un théâtre vraiment international, et non seulement exportable hors de ses frontières linguistiques.

## BIBLIOGRAPHIE

« Un texte qui m'interpelle », entretien avec Jeroen Willems, *Luxemburger Wort*, 29 septembre 2005.

Archives du Festival d'Avignon 2009, [dialogues avec le public, avec l'équipe artistique de Casimir et Caroline](#), 25 juillet 2009.

Eurobaromètre spécial 286, *Les européens et leurs langues*, réalisé par TNS Opinion & Social, coordonné par la Commission européenne, Direction générale de la communication, 2012.

« À propos de De Koe », Site Internet de la compagnie [De Koe](#).

Site internet de la compagnie [TG Stan](#).

« [Entretien avec Peter van den Eede](#) », *Théâtre-contemporain.net*.

---

17 *Les Européens et leurs langues*, Eurobaromètre spécial 286, 2012.

« Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », *Theatre-contemporain.net*.

Programme de *Casimir et Caroline* au théâtre des Amandiers.

« Rentrée théâtrale : trois urgences », *rtbf.be*.

BANKERSEN, Léo, « Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems », entretien avec Jeroen Willems.

BARNIER, Martin, *Des Films français made in Hollywood. Les versions multiples. 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHAMPION, Isabelle, « 1930-1935 : Les versions "multiples", de l'arrivée du parlant à la mise au point du doublage », dans *Actes de la journée d'étude « Studios de cinéma : usines à rêves, rêves d'usines »*, Cinémathèque française, 15 avril 2010.

DARGE, Fabienne, « Els Dottermans et Wim Opbrouck, duo flamand », *Le Monde*, 8 septembre 2009.

GUILBART, Stéphane, « Rien qu'un comédien », *La Voix*, 1<sup>er</sup> octobre 2005.

HELIOT, Armelle, « Du triomphe au scandale, un pas », *Le Figaro*, 27 juillet 2009.

KORTWEG, Ariejan, « Avignon is hard voor Kasimir », *De Volkskrant*, 26 juillet 2009.

PABST, Georg Wilhelm, *Die Dreigroschenoper / L'Opéra de Quat'sous*, Warner Bros., 1931.

QUARESIMA, Leonardo, *La Notion de style*, cycle de conférences organisé à l'université Paris III - Sorbonne Nouvelle, février 2006.

SOLIS, René, « Un *Casimir et Caroline* ému », *Libération*, 27 juillet 2009.

## ANAÏS BONNIER

Anaïs Bonnier est docteur en études théâtrales. Auteur d'une thèse intitulée *L'Empreinte des rituels*, ses recherches s'intéressent principalement aux emprunts faits à la religion et au rite dans les œuvres théâtrales. Elle a publié de nombreux articles sur les dramaturgies et les scènes contemporaines, dans des revues et ouvrages collectifs en France et à l'international.

**Résumé :** Je propose d'aborder ici une pratique particulière, celle de la version multiple, c'est-à-dire la production d'un même spectacle (même mise en scène, mêmes acteurs et décors) dans plusieurs langues. À partir d'un corpus de trois spectacles, *Outrage au public* (De Koe, 2011), *Casimir et Caroline* (NT Gent, 2009) et *Deux Voix* (ZT Hollandia, 1997) qui ont connu des versions multiples, je tenterai de comprendre l'originalité et les enjeux de ce choix esthétique. Le choix de la version multiple se démarque autant par ses avantages que par ses inconvénients. La version multiple supprime la médiation du surtitrage, et focalise l'attention du spectateur sur la mise en

scène. Pourtant, la transposition du spectacle n'est pas sans conséquences sur le rythme du jeu, l'aisance des acteurs, donc sur l'efficacité de la mise en scène. Pourquoi choisir la version multiple et quels liens cette pratique marginale entretient-elle avec l'espace culturel auquel elle se rattache?

**Mots-clés :** théâtre contemporain ; flamand ; néerlandais ; version multiple ; traduction.

**Abstract:** In this article, I approach a specific practice, which could be the theatre equivalent of cinematographic “multilinguals”, that is, the production of identical shows in multiple languages (same staging, same actors, same set). Looking at three shows – *Outrage au public* (De Koe, 2011), *Casimir et Caroline* (NT Gent, 2009) and *Deux Voix* (ZT Hollandia, 1997) – that have been staged in several languages with the same cast and crew, I shall try to understand the originality of this aesthetic choice, and to outline its stakes. The choice of creating multiple versions has its downsides as well as its upsides. It does away with the mediation of surtitles, focusing the audience's attention on the staging. Nevertheless, the transposition has consequences on the rhythm of the play, on the actors, and thus on the efficiency of the performance. Why choose to create multiple versions, and what links does this marginal practice maintain with the cultural area in which it appears?

154

**Keywords:** performance; Flemish; Dutch; multilingual shows; translation

LE SILENCE ET LA MENZOGNA.  
RÉFLEXION SUR LA RÉCEPTION FRANÇAISE  
DES SPECTACLES DE PIPPO DELBONO

*Suzanne Fernandez*

Lorsque Pippo Delbono fait tourner ses spectacles en France, il joue parfois en français : c'est le cas du spectacle *Il Silenzio (Le Silence)*, qui a été filmé au théâtre du Rond-Point en novembre 2005 et a donné lieu à l'édition d'un DVD. D'autres spectacles sont joués en italien, comme par exemple *La Menzogna (Le Mensonge)*, spectacle créé en 2008 à Turin avant de tourner en France, et qui lui aussi évoque dans son titre une altération de la parole – de la parole silencieuse à la parole mensongère. Dans ce cas, un dispositif de surtitrage est mis en place, permettant au public de suivre le sens des phrases prononcées par les acteurs. Ce choix d'une version originale surtitrée, ou d'une version traduite en français, implique une différence de réception pour le public francophone et perturbe la distance qui sépare salle et scène, modifiant la perception du spectateur et son mode de participation à la fiction théâtrale.

LA PAROLE SOLITAIRE

Rappelons tout d'abord que, dans le théâtre de Pippo Delbono, le texte n'est pas la matière première. La parole est un matériau parmi d'autres : le jeu du corps, les gestes sont plus importants. Pippo Delbono conçoit le théâtre comme « non psychologique, mais physique<sup>1</sup> », et les maîtres qui ont marqué sa formation théâtrale accordent aux mouvements du corps une importance plus grande qu'à la psychologie des caractères à interpréter : l'acteur Richard Cieslak, disciple de Grotowski, Iben Nagel Rasmussen, de l'Odin Teatret, puis surtout Pina Bausch, dont le spectacle *Arien* le bouleverse et avec qui il commence à travailler<sup>2</sup>. « Jusqu'au jour où elle m'a dit de suivre ma nécessité, mon voyage. [...] Pina m'a donné de la force en me disant ces mots<sup>3</sup> » : la rencontre avec la danse est donc fondamentale. La musique est une autre source d'inspiration, car le metteur en scène a fréquenté les concerts de rock avant les salles de théâtre :

1 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, éd. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004, p. 138.

2 *Ibid.*, p. 36.

3 *Ibid.*, p. 61.

Frank Zappa<sup>4</sup>, les Pink Floyd, Bob Marley, Patti Smith ou encore Led Zeppelin l'ont plus inspiré que des auteurs ou metteurs en scène de théâtre. « Pour moi, un spectacle est un cri, tandis que parler relève de la convention théâtrale. La musique m'a souvent transporté, mais très rarement le théâtre : j'ai pleuré à certains concerts des Doors ou de Peter Gabriel, jamais en voyant les mises en scène de Strehler. Mon théâtre est un peu un théâtre rock<sup>5</sup> », déclare-t-il par exemple. Au début du spectacle *Il Silenzio*, on entend résonner le thème de la célèbre chanson des Pink Floyd *Shine on you crazy diamond*. Le théâtre de Pippo Delbono emprunte ainsi à la danse, à la musique, au cirque : il se libère de la toute-puissance du texte. Les spectacles ne reposent pas sur une pièce préexistante, et ne donnent pas non plus naissance, après la représentation, à la publication d'un texte qui aurait une valeur artistique à lui seul et dont un autre metteur en scène pourrait s'emparer. « Si, lorsque l'on travaille au théâtre, on pense d'abord : "Il y a le texte ; qu'est-ce que je ferai avec le texte pour informer le spectateur ?" », écrit Tadeusz Kantor, « on commet une erreur grossière : immédiatement commencent toutes ces opérations qui relèvent pour moi du travail académique : "l'application", la "reproduction du texte", "l'interprétation" »<sup>6</sup>. « Il ne faut pas écrire de pièces du tout », conclut-il ; « c'est, à mon avis, un genre littéraire suranné qui empêche de réaliser la pleine autonomie du théâtre ! »<sup>7</sup>.

Pippo Delbono accomplit ce désir, et invente un théâtre autonome, indépendant, où la parole est utilisée de manière musicale et privée d'un certain type de diction théâtrale. Dans le spectacle *Urlo*, il a travaillé avec l'acteur Umberto Orsini, acteur « traditionnel », « c'est-à-dire un grand acteur qui a derrière lui cinquante ans de pratique d'un théâtre de texte<sup>8</sup> » : Umberto Orsini voulait d'abord être mis en scène dans la pièce de Brecht *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, mais Pippo Delbono, par peur du « poids de la langue, d'un rythme qui [lui] était imposé de l'extérieur<sup>9</sup> »,

4 Le spectacle *Gente di plastica* emprunte son titre à la chanson *Plastic people* de Frank Zappa. De plus, Zappa est considéré comme un maître de mise en scène : « *Sulla scena era un direttore d'orchestra. E poi era anche un grande compositore che metteva insieme in una maniera strana le canzonette pop, la tragedia, il rock duro, [...]. Per me lui è stato un maestro di regia* » (Pippo Delbono, dans Alessandra Rossi Ghiglione [dir.], *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 22). Je traduis : « Sur la scène, c'était un chef d'orchestre. Et puis c'était aussi un grand compositeur qui assemblait d'une manière étrange les chansons pop, la tragédie, le *hard* [...]. Pour moi, il a été un maître de mise en scène. »

5 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 159.

6 Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, éd. Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 26.

7 Kantor 1. *Les voies de la création théâtrale 11*, éd. Denis Bablet, Paris, CNRS, 1999, p. 154.

8 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 148. Umberto Orsini est un acteur plus connu en Italie qu'en France : outre ses nombreuses apparitions au théâtre, il a été dirigé au cinéma par Fellini et Visconti, et sa participation à plusieurs feuilletons télévisés, notamment *Les Frères Karamazov*, lui a permis d'élargir sa notoriété.

9 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 149.

par peur également d'une analogie trop simple avec un certain nombre d'hommes politiques contemporains, a préféré le faire participer à une création composée selon ses principes, sans texte dramatique. Lors d'une conversation avec le public dirigée par Georges Banu au théâtre du Rond-Point, il ajoute qu'il lui était difficile de travailler avec Orsini, parce que ce dernier « mettait du sentiment sur les voyelles », qu'il accentuait à outrance, du « sentiment dans les conjonctions ». Afin de lutter contre cette tendance, il a enregistré sa voix pour en diffuser la bande sonore pendant le spectacle : « sinon il mettrait du sentiment »<sup>10</sup>. À l'occasion d'une autre conversation menée par Hervé Pons, Pippo Delbono affirme que dans certains spectacles la parole est importante, mais qu'il ne fait pas pour autant un « théâtre de texte », et que chaque parole, chaque phrase doit pouvoir être entendue à différents niveaux, par exemple culturels : comme le haïku, où chacun retrouve sa propre expérience. Il évite également la redondance entre action et parole, et cherche au contraire à introduire avec la voix des nuances, des contrastes ; afin de faire entendre les modulations musicales de la voix, les respirations, il utilise souvent le micro comme un gros plan au cinéma.

En outre, le dialogue est absent : la parole est presque toujours solitaire. Dans l'un de ses premiers spectacles, *Morire di musica*, on entend une seule phrase : « Il y a quelqu'un ici ? », phrase qui revient dans *Il Silenzio* et *Gente di plastica*, à la manière d'un *leitmotiv*. *Hamlet* commence par la phrase : « *Who's there ?* » qui suppose déjà l'existence de deux personnages, qui lance une action, une rencontre. Sur la scène de Pippo Delbono, il n'est plus question de savoir qui habite la scène, mais si la scène est habitée ; personne ne répond, le dialogue ne s'enclenche pas, et la parole reste solitaire, comme le son d'un instrument de musique qui peut parfois se mêler à d'autres sons, sans dialoguer par le biais de la signification. « Pour construire mes pièces, je procède comme pour le montage d'un film, j'assemble des éléments autonomes. C'est pourquoi il n'y a aucun dialogue entre les acteurs : chacun est seul, mais à côté des autres<sup>11</sup> » : à côté, et non avec les autres acteurs.

À l'opposé du théâtre où dominant texte et dialogues, l'acteur fétiche de la compagnie de Pippo Delbono est Bobò, un petit homme sourd-muet et analphabète, à la présence scénique incroyable. Lorsqu'il est sur scène, il n'y a donc pas de dialogue, pas de phrases à traduire, et lorsqu'il s'exprime à voix haute, ses cris se passent de sur-titres : comme Artaud, Pippo Delbono invente un théâtre qui s'adresse aussi aux analphabètes<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Pippo Delbono, conversation avec Georges Banu, théâtre du Rond-Point, 7 décembre 2005.

<sup>11</sup> Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 146.

<sup>12</sup> « Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a - ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris. » (Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 21.)

Lors d'une séquence du spectacle *Il Silenzio*, Bobò et Pippo se trouvent tous deux sur la scène, chacun assis à une petite table couverte d'une nappe à carreaux, mais isolés, séparés l'un de l'autre. Alors que Bobò fume en silence, avec lenteur, le regard perdu dans l'infini, Pippo Delbono lit une lettre, tenant bien en évidence un ensemble de feuillets qu'il regarde régulièrement, montrant ostensiblement qu'il lit un texte qu'il ne connaît pas par cœur. Il s'agit d'extraits du *Testament de Heiligenstadt*, lettre écrite par Beethoven en 1802 à ses frères Carl et Johann et découverte en 1827 :

Ô vous les hommes, qui me croyez ou me définissez comme quelqu'un de vindicatif, hargneux ou même misanthrope, comme vous me faites du tort ! Vous ne connaissez pas la cause secrète de ce qui me fait paraître ainsi à vos yeux. Mon cœur et mon âme, dès l'enfance, étaient enclins au délicat sentiment de bienveillance. Considérez, pourtant, qu'il y a six ans, une grave infirmité m'a frappé. (*Pippo Delbono s'arrête et regarde le public en souriant*). Même si j'avais un caractère ardent, vif et sensible à l'égard de la société, j'ai été vite obligé de me retirer et de vivre dans la solitude. Et si quelquefois je décidais de ne pas trop donner d'importance à mon infirmité, hélas, c'est avec tant de cruauté que je me retrouvais enfermé, à chaque fois, par la faiblesse de mon ouïe. Mais je n'arrivais pas à dire aux gens : « parlez plus fort, criez, criez, parce que je suis sourd ! » [...] Quelle humiliation ai-je ressentie quand quelqu'un près de moi entendait dans le lointain le son d'une flûte alors que moi, moi je n'entendais rien ! ou entendait le chant d'un berger alors que je n'entendais rien encore. De telles expériences m'ont amené au bord du désespoir. Mon art, seulement lui, m'a retenu. (*Bobò jette sa cigarette*). [...]. Ô vous les hommes, si un jour vous lisez ces mots, souvenez-vous du tort que vous m'avez fait. [...] Ne m'oubliez pas. Je mérite que vous vous rappeliez de moi car dans ma vie j'ai souvent pensé à vous et j'ai cherché à vous rendre heureux. *Soyez heureux. (Silence)*. Ludwig van Beethoven<sup>13</sup>.

Le nom de l'auteur n'est dévoilé qu'à la fin de la lecture : ainsi, tout au long du texte, on ne sait qui parle, on ne sait à qui attribuer le discours à la première personne : le *je* pourrait être celui de Pippo Delbono, car c'est lui qui lit le texte, et la mention de l'art (« mon art, seulement lui, m'a retenu ») fournit un possible indice pour le lui attribuer. Le *je* pourrait également être celui de Bobò, présent sur scène, dont les pensées s'énonceraient à voix haute : Bobò est sourd, comme l'auteur de la lettre. Le *je* est

<sup>13</sup> Pippo Delbono, *Il Silenzio*, DVD, captation vidéo réalisée par Pippo Delbono et Vitold Krysinsky, Paris, Sopat, 2006. Cette lettre intitulée *Testament de Heiligenstadt* a été écrite par Beethoven le 6 octobre 1802 à ses frères Carl et Johann, et découverte en 1827. J'ai retranscrit le texte à partir de l'enregistrement vidéo du spectacle, et ai écrit les didascalies pour décrire les principaux mouvements des acteurs.

enfin et aussi le *je* de Beethoven, donc le nom est épelé à la fin de la lecture ; mais c'est seulement à la fin qu'on peut lui attribuer, rétrospectivement, le texte : le *je* est alors polyphonique, mêlant les trois personnes. La lettre parle de la surdité : l'isolement du sourd est représenté matériellement, car les deux acteurs sont bien présents sur scène, mais dans deux espaces totalement différents, qui ne communiquent absolument pas entre eux ; la parole ne produit pas de dialogue, elle s'exprime dans un espace autonome, incapable de communiquer avec un autre espace. En outre, le spectacle s'appelle *Il Silenzio* : peu importe la langue du silence.

## LA PAROLE DISTANCIÉE

Or, le spectacle est présenté en français, un choix rare et intéressant : pour les spectateurs du théâtre du Rond-Point, entendre des acteurs parler français avec un accent étranger, s'emparer de la langue qui leur est familière, mais en faire résonner l'étrangeté, perturbe la distance entre scène et salle, entre la réalité et l'illusion ; il semble alors que la traduction et le doublage en français puissent contribuer à un effet de destruction de l'illusion, de distanciation. Dans son travail sur le corps et sur la voix, Pippo Delbono travaille toujours la contradiction, d'une manière parfois brechtienne ; comme Brecht, ou encore Meyerhold, il s'intéresse à l'acteur oriental qui offre un modèle de jeu antinaturaliste : l'acteur garde toujours la conscience de ses gestes, et manifeste au spectateur cette distance face à son jeu. Dans *Le Corps de l'acteur*, livre qui regroupe six entretiens avec Hervé Pons, il développe en détail les principes de l'entraînement corporel qu'il invente, en partie inspiré par certains principes orientaux, et insiste sur les tensions qui doivent s'exprimer lors de la mise en mouvement du corps sur scène. Si l'acteur saute, par exemple, il doit en retombant sur la scène contrebalancer sa chute par un mouvement qui donne au spectateur la sensation inverse : « Nous devons trouver la force de sauter, puis sauter, et ensuite retomber au sol [...]. Pour rechuter sans lourdeur, il est nécessaire de trouver à l'intérieur de son corps une force contradictoire qui tirera ce dernier vers le haut et lui permettra d'aborder le sol sans bruit, avec légèreté<sup>14</sup> ». Le travail sur le cri manifeste lui aussi cette contradiction : lorsque l'acteur crie, une partie de son corps crie alors avec lui, tandis que certains membres restent détendus et légers, et ces tensions nourrissent les émotions des spectateurs.

14 Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur (ou la nécessité de trouver un autre langage)*. Six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 27.

Le travail avec le texte contribue à provoquer des tensions. Lorsque Pippo Delbono prend la parole, il pose souvent son regard sur une feuille de papier, comme s'il lisait ; comme s'il ne connaissait pas le texte par cœur et avait besoin du soutien du papier. Au début d'*Il Silenzio*, il arrive dans l'espace intermédiaire de la fosse pour présenter le voyage dans lequel seront entraînés les spectateurs : « Bonsoir. Ce spectacle a été créé à Gibellina, en Sicile, sur le Cretto du sculpteur Alberto Burri, un linceul de pierre blanche qui couvre la ville de Gibellina, ville qui a été complètement détruite par un tremblement de terre en 1968<sup>15</sup> ». Il est vêtu simplement, et tient à la main un morceau de papier qu'il ne regarde pourtant pas, fixant les spectateurs pendant le bref temps de cette introduction. Il s'agit d'une seule phrase, courte : la présence d'un aide-mémoire semble donc inutile. Quel effet provoque alors la présence de ce petit bout de papier sur le spectateur ? En 2005, Hervé Pons demandait au metteur en scène pourquoi il lisait souvent les textes, en insistant sur la lecture au lieu d'un rôle appris par cœur. Après lui avoir répondu par une pirouette – ses problèmes de mémoire –, Pippo Delbono expliquait qu'il préférerait lire les textes, même s'il les connaissait par cœur, pour montrer au public sa distance face à lui, et sa différence : « Si je crie un texte sans l'avoir sous les yeux, c'est un peu comme s'il s'agissait de mon histoire, de ma parole, tandis que, si je le lis, je manifeste que le cri est un choix de mise en scène<sup>16</sup> », illustrant ainsi une forme de distanciation.

Lorsque Pippo Delbono lit la lettre testamentaire de Beethoven citée plus haut, il regarde également des feuilles imprimées. Il en va de même lorsque le tremblement de terre est raconté : alors que résonnent les notes de *Shine on you crazy diamond*, Pepe Robledo est debout au micro, face au public, et commence à lire ce qui semble être une dépêche AFP, tenant à bout de bras des feuilles qui s'interposent entre lui et les spectateurs, comme un filtre. La voix est neutre, les phrases sont courtes, et la précision mécanique des heures et des minutes qui s'égrènent dramatise le récit qui semble être celui d'une tragédie, d'une fatalité. Lui aussi parle en français, avec un léger accent argentin :

1968. Dimanche 14 janvier. Le calme de ce jour de fête fut troublé par la nouvelle d'un terrible événement survenu 13 heures plus tôt et mettant sur le devant de la scène des noms de villages et de localités oubliés par le temps. 13 heures et 28 minutes. Un événement sismique secoue la curiosité des Palermitains assis à cette heure-là pour

15 Pippo Delbono, *Il Silenzio*, op. cit. Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1968, un tremblement de terre secoue la vallée du Belice et détruit entièrement les villes de Gibellina, Poggioreale, Salaparuta et Montevago. Le site de la vieille ville a été abandonné et le sculpteur Alberto Burri y a construit le Cretto, qui retrace les rues et chemins de la vieille ville et les fige dans le ciment.

16 Pippo Delbono, conversation avec Hervé Pons, théâtre du Rond-Point, 30 novembre 2005.

le déjeuner du dimanche. Pour la population des communes intéressées commence une nuit de peur. Les dommages sont évidents. L'anxiété et l'insécurité liées à cette force obscure, inexplicablement violente, qui se dégage des entrailles de la terre, augmentent. 15 janvier, lundi. Deux heures et 33 minutes. À Palerme, Trapani et dans les agglomérations du centre ouest de la Sicile, c'est la panique. La population abandonne les maisons, cherche le salut dans les rues, envahit les places. Les espaces en plein air se remplissent de gens. Trois heures et une minute. À environ 40 kilomètres de profondeur, sous la vallée du Belice, se réveille une faille assoupie depuis la nuit des temps, causant des ondes sismiques de neuf degrés sur l'échelle Mercalli.

Arrive Pippo Delbono : d'une main, il tient une lampe de poche – objet qui revient dans de nombreux spectacles –, évoquant un pompier ou un secouriste qui cherche des corps dans un espace désolé, ici la scène vide. De l'autre, il tient toujours un morceau de papier. Le récit continue : « Les lumières s'éteignent, les lignes téléphoniques sautent sous le fracas assourdissant du tremblement de terre et des maisons du centre ville qui s'écroulent en à peu près douze secondes suivant un fort mouvement ondulatoire est-ouest ». Pippo Delbono éclaire divers endroits de la scène, mais tout est vide, comme pour mettre en valeur la désolation laissée par le tremblement de terre, le vide et la mort que trouvent les sauveteurs. Pepe Robledo reprend :

Ensuite, le silence, brisé par les hurlements désespérés de ceux qui ont survécu et qui tâtonnent dans le noir à travers la poussière suffocante soulevée par l'effondrement et qui marchent difficilement au milieu des décombres. Aux premières lueurs de l'aube, la tragédie dévoile sa dimension catastrophique. Les secours sont en retard, les nouvelles sont confuses, les agglomérations isolées, difficilement accessibles. La ville de Gibellina s'est émiettée<sup>17</sup>.

Dans cette séquence, la parole est importante mais ne prend pas le pas sur le reste ; le récit est tragique, mais la contradiction à l'œuvre empêche le pathétique : tout d'abord, la voix se fonde au thème des Pink Floyd, et elle n'est pas mise en valeur par rapport aux notes facilement reconnaissables<sup>18</sup>. Le corps de Pepe Robledo est parfaitement immobile, il parle debout au micro sans que son corps ni sa voix ne

<sup>17</sup> Pippo Delbono, *Il Silenzio*, op. cit.

<sup>18</sup> Ce n'est pas le cas de toutes les chansons du spectacle : certains morceaux de variétés sont extrêmement connus en Italie, comme « Se è vero che ci sei » d'Antonacci Biagio, « Giardini di marzo » de Lucio Battisti, ou encore « Mare d'inverno » de Loredana Berté : ces chansons, même si elles ne sont pas entendues dans leur version originale mais chantées par l'acteur Danio Manfredini, sont reconnues par le public italien ; en revanche, beaucoup de spectateurs français en entendent les paroles pour la première fois, et pensent parfois qu'elles ont été écrites pour le spectacle.

trahissent d'émotion ; il est habillé d'un impeccable costume qui tranche avec l'imaginaire de la désolation. Lui aussi regarde une feuille imprimée, qu'il tient bien en évidence, comme pour manifester qu'il lit un texte qu'il ne connaît pas, comme s'il était absolument extérieur aux phrases prononcées, au récit tragique. Les muscles de son visage sont détendus, légers : le corps contredit le sens des phrases articulées, modifiant la perception du spectateur.

Le fait que les acteurs s'expriment en français semble contribuer à ces tensions. Pippo Delbono et Pepe Robledo parlent français avec leur accent respectif ; il est d'ailleurs étonnant de voir que les éditeurs du DVD du spectacle ont ajouté des sous-titres français, alors qu'on comprend parfaitement le sens des paroles : comme si l'on pouvait avoir de la difficulté à comprendre sa propre langue dès lors qu'elle est parlée avec un accent étranger. Pippo Delbono, lors d'une conversation avec le public, constatait avec amusement l'attachement des Français à leur langue, leur tendance à reprendre un étranger à la moindre erreur commise, au moindre écart par rapport à la norme ; dans son spectacle autobiographique *Récits de juin*, il ironise également sur l'obsession qu'ont les Français de tout vouloir comprendre<sup>19</sup>.

162

Ainsi, l'utilisation du français par une compagnie italienne participerait aux effets d'ironie et de distanciation, au mélange entre l'espace réel et l'espace fictionnel : entendre sa langue crée une forme de désillusion, de retour à la réalité. La langue française contribuerait à mettre à distance le texte et son caractère sacré, et jouerait le rôle d'une force contradictoire, qui montrerait aux spectateurs francophones que le texte n'est pas la matière première, qu'il peut être lu avec un accent étranger, avec de légères erreurs de prononciation : peu importe, la précision maniaque est ailleurs, dans l'agencement des séquences, le montage, le travail sur le corps, les gestes, la hauteur de la voix, les silences, les contradictions et tensions qui provoquent l'émotion du spectateur... Artaud souhaite « que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements<sup>20</sup> » : c'est ce qui semble se jouer ici.

---

19 « Il y a une histoire qu'on m'a racontée à ce propos, un fait que les psychiatres français ne comprenaient pas (déjà les Français veulent tout comprendre, non ? Mais quand, en plus, ils sont psychiatres !) : comment se fait-il que les traitements antidépresseurs classiques ne marchent pas sur certains Touaregs ? » (Pippo Delbono, *Récits de juin*, trad. Myriam Bløed et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008, p. 111.)

20 Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. cit., p. 578.

D'autres spectacles sont présentés en italien : les paroles prononcées sont alors traduites et le sens est accessible au public français par un dispositif de surtitrage. En 2009, Pippo Delbono présente à Avignon *La Menzogna*, spectacle terriblement violent qui tire son prétexte d'un fait d'actualité : l'explosion d'un laminoir dans une usine de l'entreprise ThyssenKrupp à Turin, qui a provoqué la mort de sept ouvriers brûlés vifs. Le but du spectacle n'est pourtant pas de dénoncer les conditions de travail des ouvriers, ni de mettre en procès le groupe de sidérurgie allemand : il s'agit, à partir d'un mensonge à caractère social et politique, à partir d'un fait tragique, d'explorer le mensonge et la violence qui habitent chacun d'entre nous, ainsi que l'écrit Pippo Delbono dans la note d'intention du spectacle :

Pour comprendre le mensonge, il sera peut-être nécessaire, comme dans le voyage dantesque, de voir d'abord le mensonge à l'extérieur de nous, pour arriver ensuite, avec le temps, après de nombreuses recherches, à voir le mensonge véritable, celui que nous portons en nous-mêmes<sup>21</sup>.

Lors d'une représentation au festival d'Avignon, le 23 juillet 2009, Pippo Delbono arrive dans la fosse, comme un spectateur en retard, et remonte par les escaliers pour arriver tout en haut de la salle : la plupart des spectateurs le perdent de vue. Il s'adresse à ceux qui le cherchent du regard, en français : « Il ne faut pas me regarder », puis, ironiquement : « Regardez là, monsieur, madame », « je vais parler en italien donc vous allez être obligés de regarder les sous-titres ». Sa présence est paradoxale, le metteur en scène-acteur-narrateur se mêle aux spectateurs, attire l'attention et les regards en parlant, mais il demande l'inverse : l'énonciation et l'énoncé se contredisent. Il joue ainsi du dispositif de surtitrage pour contraindre le public à regarder la scène. Par la suite, le spectacle est en italien, un spectacle cruel où le spectateur est sans cesse malmené : dès le début, la lumière – un néon à la lumière blanche et brutale qui tranche sur un décor très sombre – crée un sentiment de gêne visuelle. Plusieurs scènes sont d'une violence insoutenable : les acteurs se tordent et se convulsent, figurent la mort, les armoires tremblent, on entend des aboiements, des hurlements, des grilles se dressent... À plusieurs reprises, les échafaudages sont envahis par des personnages vêtus entièrement de noir : certains sont en cuir, et créent une ambiance sado-masochiste, d'autres en costume cravate, d'autres encore portent des masques d'animaux ou des

21 Pippo Delbono, « *Presentazione della Menzogna* », 2008 : « *Per capire la menzogna sarà forse necessario, come nel viaggio dantesco, vedere prima la menzogna che sta fuori, per arrivare poi col tempo, dopo tanti studi, a vedere la menzogna più vera, quella che ci portiamo dentro.* » Je traduis.

lous ; tous sont inquiétants. Une femme, portant le masque d'un animal terrifiant et indéfinissable commence un strip-tease en montant, puis descendant les échafaudages. Pippo Delbono, scandaleux narrateur, la suit ; d'une main il tient un appareil photo, de l'autre une lampe, deux instruments qu'il utilise avec agressivité : il prend une série de photos et éclaire la femme, forçant ainsi les spectateurs à regarder quelque chose qui peut leur déplaire, avec une lumière féroce qui harcèle l'actrice tandis que lui-même la regarde avec perversité et vulgarité. Il attaque en outre directement les spectateurs en les prenant en photo, de très près, brisant le quatrième mur, car prendre en photo la salle est un tabou : « le regardant de la salle ne peut être qu'entrevu » rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>22</sup>.

164

Plus loin, Pippo Delbono s'assoit et se coiffe, se met du gel sur les cheveux, puis se lève et se regarde dans un petit miroir ; il tourne ensuite le miroir vers le public et l'utilise pour lancer des éclairs aveuglants de lumière, le promène sur toute la salle, ce qui provoque des sensations très désagréables, force les spectateurs à fermer les yeux dans une gêne proprement physique. Il crie dans le micro, les acteurs y aboient, y hurlent, agressant également les tympanes des spectateurs dont presque tous les sens sont mis à mal. Au cours de la représentation, l'acteur-narrateur jette encore une chaise avec violence, côté jardin ; il prend un bâton, tape brutalement sur les échafaudages, s'avance vers la salle et les spectateurs peuvent se demander, fugitivement, s'il ne va pas les frapper eux aussi, car il les regarde comme avec défi. La langue italienne semble accentuer, pour le spectateur français, la séparation entre son monde et celui de la scène, et accentue ainsi également la violence lorsque le quatrième mur explose.

Il y a un autre moment du spectacle où Pippo Delbono décide d'utiliser le français, afin d'annoncer un moment de détente, un entracte qui sera d'une nature particulière, puisque les spectateurs sont invités à rester assis : « Nous faisons une pause, mais ne sortez pas », indique le maître de cérémonie. Durant cette « pause », il s'adresse d'abord à son acteur Gianluca Ballarè, qui, sur le plateau, imite le chat, puis vient dans la fosse, s'approche du public et fait « miaou » en tendant la patte : on remarque que le public rit seulement quand Gianluca est dans la fosse, qu'il partage l'espace du public et que ses gestes s'adressent directement au spectateur. C'est également le premier rire après des scènes difficiles à supporter. Gianluca court après Pippo qui court après Gianluca : la légèreté de la scène comique repose le public, éprouvé par la violence précédente. Puis le spectacle continue dans la fosse, dans cet endroit intermédiaire où s'efface la barrière entre salle et scène, par complicité. Pénètre dans la fosse Bobò, qui vient serrer les

---

22 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998, p. 52.

ains de spectateurs aux premiers rangs, souriant, détendu ; puis arrive Nelson avec un grand tableau, une nature morte, en faisant tinter un verre dans lequel il y a des pièces de monnaie, comme un mendiant, comme s'il voulait vendre ses œuvres au public. Pippo Delbono se moque gentiment de son acteur et confie : « Il était clochard à Naples et il pense que tout le monde aime Naples : il est resté clochard à l'intérieur<sup>23</sup> ». Cet humour simple et léger tranche avec la grande violence du spectacle ; il ne s'agit pas d'un entracte au sens traditionnel du terme, car les spectateurs restent assis, mais il s'agit bien d'un moment de pause, de retour à une complicité entre le metteur en scène-narrateur et les spectateurs malmenés.

L'utilisation du français permet alors de contribuer à cette suspension, à cette pause dans l'émotion forte : l'action se déroule dans la fosse, et alors que l'univers menaçant de la scène s'éloigne, les spectateurs peuvent se laisser aller aux douceurs de la connivence qui les unit au narrateur. Il y a bel et bien pause : pause de l'émotion, pause de la violence, même si elle est de courte durée. Pippo Delbono considère que « dans ce voyage qu'est le spectacle, il faut aller dans l'émotion, mais aussi en sortir par moments, sinon on la refuse<sup>24</sup> » : il semble que ce soit la fonction de cet entracte, et que l'usage du français y participe. L'alternance des deux langues, lorsque le spectacle *La Menzogna* est présenté en France, contribue ainsi à modifier les émotions des spectateurs francophones, et à perturber la distance entre scène et salle.

Dans la courte présentation de *La Menzogna*, Pippo Delbono commente le phénomène de pitié : « C'est seulement la peur pour notre propre sort qui provoque la pitié pour les malheurs d'autrui, disait un philosophe grec. Pitié : une manière de traverser la douleur, quelle qu'elle soit, en la rendant événement<sup>25</sup>. » Peut-être pense-t-il à Aristote qui consacre un chapitre à la pitié dans *La Rhétorique*, et constate qu'« il est évident que celui qui va être pris de pitié est dans un état d'esprit tel qu'il croira pouvoir éprouver quelque malheur, ou lui-même, ou dans la personne de quelqu'un des siens<sup>26</sup> ». Aristote souligne également que le déclenchement de la pitié dépend aussi de la distance qui nous sépare d'autrui : on ne peut éprouver de pitié ni pour ce qui nous semble trop lointain, ni pour ce qui nous semble tellement proche que les

23 Pippo Delbono, représentation de *La Menzogna*, Festival d'Avignon, 2009.

24 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 162.

25 Pippo Delbono, « Presentazione della Menzogna », cit. « *È solo il timore per la propria sorte a generare pietà per le disgrazie altrui* » diceva un filosofo greco. *Pietà : un modo di attraversare il dolore, qualsiasi esso sia, rendendolo evento.* »

26 Aristote, *La Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991, p. 218.

souffrances ne sont plus dans l'autre mais dans le même<sup>27</sup>. L'alternance des langues, de la langue familière à la langue étrangère, pourrait contribuer, légèrement, à ce processus dans la construction des émotions chez le spectateur francophone, et à ce va-et-vient entre le même et l'autre, le mensonge d'autrui et le sien propre, la pitié pour l'autre et la pitié pour soi.

#### BIBLIOGRAPHIE/FILMOGRAPHIE

ARISTOTE, *La Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Testament de Heiligenstadt* [octobre 1802], *Wikisource*.

166 DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur (ou la nécessité de trouver un autre langage). Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

—, *Mon théâtre*, éd. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.

—, *Il Silenzio*, DVD, captation vidéo réalisée par Pippo Delbono et Vitold Krysinsky [théâtre du Rond-Point, novembre 2005], Paris, Sopat, collection Copat, 2006.

—, *Récits de juin*, trad. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008.

—, « *Presentazione della Menzogna* », 2008.

GHIGLIONE, Alessandra Rossi (dir.), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999.

KANTOR, Tadeusz, *Kantor I. Les voies de la création théâtrale I I* [1983], éd. Denis Bablet, Paris, CNRS, 1999.

—, *Le Théâtre de la mort* [1977], éd. Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

#### SUZANNE FERNANDEZ

Suzanne Fernandez est agrégée de Lettres modernes et docteur de l'université Paris-Diderot en Histoire et Sémiologie du texte et de l'image. Après plusieurs années passées en Sardaigne comme enseignante à l'université de Cagliari, elle est actuellement PRAG à l'université Sorbonne Nouvelle. Elle a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain, en particulier sur l'esthétique de Jean Genet, Tadeusz Kantor et Pippo Delbono.

---

27 *Ibid.*, p. 220.

**Résumé :** En France, Pippo Delbono présente ses spectacles parfois en français, comme *Il Silenzio*, et parfois en italien : c'est le cas de *La Menzogna*. Cette variation, d'une version en italien sur-titrée à une version traduite en français, entraîne une différence dans la réception du spectateur francophone. L'usage du français semble parfois contribuer à des effets de distanciation, ou encore à la naissance d'un sentiment de connivence entre salle et scène ; l'alternance entre français et italien permet de moduler la séparation entre l'espace réel et l'espace imaginaire.

**Mots-clés :** distanciation ; quatrième mur ; contagion ; traduction ; émotion du spectateur

**Abstract:** In France, Pippo Delbono shows his work sometimes in French – as was the case for *Il Silenzio* – and sometimes in Italian – as with *La Menzogna*. This alternation between an Italian version with surtitles and a version translated into French tends to generate different responses from a francophone audience. The use of French may contribute to an impression of alienation, or again foster a sense of complicity with the audience; while switching from one language to the other enables the director to shape and adjust the border between real space and imaginary space.

**Keywords:** alienation; fourth wall; contagion; translation; spectator's emotions



# TABLE DES MATIÈRES

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

## PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

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

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

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

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

*Théâtre de l'Hermitage*: des proverbes dramatiques en français  
pour la cour de Catherine II de Russie  
Valentina Ponzetto ..... 81

La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX<sup>e</sup> siècle  
Pascale Melani ..... 101

Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917  
Mechele Leon ..... 115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages  
polymorphes et synergiques  
Béatrice Bottin ..... 127

La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone  
Anaïs Bonnier ..... 139

*Le Silence* et *La Menzogna*. Réflexion sur la réception française des spectacles  
de Pippo Delbono  
Suzanne Fernandez ..... 155

Table des matières ..... 169

## E-THEATRUM MUNDI

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

