

Du mercredy 9. jour d'Avril
a Lauare.

1698.

Vne L. 24	24
154 Billes	462
94 Billes	141
21 Billes	21
353 Billes	264
	6
	918
	15



Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne

Beatrice Alfonzetti

ISBN : 979-10-231-5198-5



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

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

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

PREMIÈRE PARTIE

L'historien de théâtre, son identité, ses méthodes et ses sources

L'homme de théâtre historiographe

LUIGI RICCOBONI, UN DES PREMIERS HISTORIENS DU THÉÂTRE À L'ÉPOQUE MODERNE

Beatrice Alfonzetti
Université La Sapienza de Rome

Luigi Riccoboni retrace d'abord l'histoire du théâtre italien et ensuite celle du théâtre européen dans *Histoire du théâtre italien* (1728) et *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738). S'il choisit le titre « *Réflexions* » pour le second, c'est peut-être parce qu'il pensait ne pas avoir les connaissances suffisantes pour traiter de manière exhaustive le sujet ; en effet, Riccoboni doit souvent se renseigner auprès de personnes érudites pour étayer son propos, surtout quand il s'agit du théâtre anglais et encore plus du théâtre allemand ou hollandais. De ces derniers il ne sait presque rien, mais il se réfère aux témoignages écrits qu'il reçoit des gens de lettres vivant à Vienne (notamment Giuseppe Riva, diplomate du duc de Modène, ville natale de Riccoboni¹).

L'Histoire du théâtre italien n'est pas le premier ouvrage sur le sujet, mais c'est le premier écrit par un comédien, qui joue presque tous les genres théâtraux dont il donne un récit historique : tragédies, comédies, tragi-comédies espagnoles, commedia dell'arte ou à l'impromptu. Toutefois, si l'identité de l'auteur-acteur est une nouveauté, l'écriture d'une histoire théâtrale avait déjà été proposée par le marquis Scipione Maffei.

En 1723, Maffei, à la fois érudit et homme de théâtre, avait fait paraître un nouveau recueil de textes sous le titre : *Teatro italiano ossia raccolta di tragedie a uso della scena* contenant une *Historia del teatro e difesa di esso*. Pendant plusieurs années, Maffei avait travaillé avec Riccoboni et son épouse, Elena Balletti, au renouveau scénique de la tragédie italienne du XVI^e siècle et du XVIII^e siècle et avait écrit *Mérope* pour l'actrice Elena Balletti. Par conséquent, il n'était pas un écrivain sans rapport avec la scène, mais

¹ Giuseppe Riva avec le poète Paolo Rolli et le compositeur Giovanni Bononcini, beau-frère de Riccoboni (il était marié avec Margherita Balletti, sœur d'Elena, épouse de Luigi) fait partie du cercle d'Italiens qui aident Riccoboni pendant les deux séjours à Londres. Riva s'installe à Vienne en 1730, envoyé par le duc de Modène, comme en témoignent les lettres de l'érudit Muratori et du célèbre Metastasio. Voir Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni agente segreto a Londra nel 1728 », dans Valentina Gallo-Monica Zanardo (dir.), *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel lungo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2022, p. 23-36.

un homme de lettres et aussi de théâtre, qui poursuit son projet de valorisation de la culture et de la pratique théâtrale italiennes avec d'autres comédiens après le départ de la compagnie de Luigi Riccoboni, dit Lelio, pour Paris (1716)².

L'abbé Desfontaines, dans sa querelle avec Lelio après la publication de l'*Histoire*, avait immédiatement souligné l'antériorité de Maffei³. Toutefois, il faut s'entendre à ce sujet. La chronologie est claire : le texte de Maffei est publié en 1723, celui de Riccoboni en 1728 (approbation et privilège du Roy 27 et 24 février 1727), mais l'*Histoire* de Riccoboni présente un récit absolument différent de celui de Maffei.

De Courville note que l'*Histoire* « voulait être d'abord un hommage à ce théâtre littéraire » et, en même temps, démontrer la continuité de la comédie latine à l'italienne, « sans en avouer la contradiction ». Mais selon de Courville l'ouvrage est surtout celle de la commedia dell'arte et, par conséquent, il déprécie les autres parties du livre qu'il

18 considère comme inutiles et « fastidieuses⁴ ». En effet, l'*Histoire du théâtre italien* est composée de quatre ou cinq parties, c'est-à-dire : une *Histoire du théâtre italien*, un long *Catalogue des Tragédies et Comédies Italiennes* imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, une *Dissertation sur la tragédie moderne*, dix-sept illustrations de costumes et masques anciens et modernes et, dans beaucoup d'exemplaires, un poème théorique en italien intitulé *Dell'arte rappresentativa*. Il s'agit donc d'une sorte de recueil de plusieurs écrits liés par un fil rouge historique et critique. Selon l'avis de Sarah Di Bella, Riccoboni, dans les années 1720, commence à concevoir la construction d'un texte théorique consacré au théâtre italien. Il se serait tourné vers l'écriture historique grâce aux échanges avec l'érudit Muratori et le magistrat Gueullette⁵.

Je crois plutôt que Riccoboni s'engage dans l'historiographie poussé par un sentiment de rivalité envers le marquis Maffei. Il s'agit d'un processus qui date de son arrivée à Paris comme l'atteste la très importante Préface à sa comédie *Le Libéral malgré lui* publiée dans une édition bilingue en 1716⁶. En se libérant de la condition

² *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723), dans Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, éd. Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 15-59. Voir l'« Introduzione. Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo », p. XI-XLVI.

³ *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du Théâtre Italien écrite par M. Riccoboni, dit Lelio*, Paris, Pissot, 1728, p. 7. Cet écrit de l'abbé Desfontaines est le début de la querelle avec Riccoboni, accusé d'avoir dénigré le théâtre français et le grand acteur Michel Baron; pour se défendre Riccoboni écrit le second tome de l'*Histoire du théâtre italien* en 1731.

⁴ Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, t. III, *La Leçon* (1732-1753), Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 138.

⁵ Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.

⁶ Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France »,

de soumission par rapport à la haute culture littéraire, Riccoboni entre en compétition directe avec le récit historiographique de Maffei qui avait dans sa narration éliminé son nom et son rôle en se limitant à écrire seulement de « la Compagnia di bravi Comici ch’è poi stata chiamata a Parigi » (« la Compagnie des bons comédiens qui étaient alors appelés à Paris » et que « il Capo di essa si portò da certa persona, pregandola istantaneamente di volerlo assistere e di volergli dar da recitare qualche cosa di suo gusto » (« le Chef de celle-ci se rendit auprès d’une certaine personne, la suppliant immédiatement de l’assister et de lui donner quelque chose à réciter à son goût »)⁷. Selon ce récit, le mérite de la tentative de réforme théâtrale sur la scène vénitienne serait revenu à Maffei. Riccoboni répond avec *l’Histoire du théâtre italien*, cinq ans plus tard, pour affirmer son propre rôle.

Le lien avec Maffei est un fait connu par les chercheurs qui ont étudié Riccoboni, mais aucun n’a souligné que l’*Istoria del teatro e difesa di esso* de Maffei avait constitué le substrat intentionnel de la construction de tout le livre de Riccoboni. En effet, personne n’a relevé que la réponse (ou réaction) de Riccoboni se déroule tout au long du livre, dont l’*Histoire du théâtre italien* n’occupe pas plus d’un tiers. L’*Histoire* du comédien Riccoboni vient en contrepoint à celle de l’homme de lettres Maffei, toutefois les deux ouvrages ont plusieurs points en commun. L’*Istoria del teatro e difesa di esso* de Maffei aborde tous les points développés ensuite par Riccoboni non seulement dans l’*Histoire du théâtre italien* mais dans les différentes parties de son livre, y compris dans le titre. Riccoboni construit son histoire non seulement en opposition à Maffei, mais aussi contre le théâtre français, selon une approche critique partagée par toute la République italienne des lettres⁸.

L’*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni (première partie de l’ensemble composite du volume) comporte une dédicace à la reine d’Angleterre, suivie d’une allocution adressée *Au Lecteur* et d’une lettre « À Monsieur de... », un personnage illustre, ni italien, ni français, avec lequel Riccoboni a eu deux conversations portant sur la comédie et sur la *Pratique du théâtre* de l’abbé d’Aubignac. Tout porte à croire qu’il

dans Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *L’Apothéose d’Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l’expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023, p. 103-112.

⁷ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 26. Nous traduisons.

⁸ Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001; Beatrice Alfonzetti, « Primati e pregiudizi nel Settecento: il teatro fra galanterie e lazzi », *Revue des études italiennes*, n° 59, « Rivaux latines. Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne », Frédérique Dubard et Davide Luglio (dir.), *L’Âge d’homme*, 2014, p. 49-57.

s’agit d’un personnage fictif qui permet d’écrire « J’étais hors de moi » à la lecture de la *Pratique* qui ne tient pas compte de l’existence et de la longue durée du théâtre italien, le plus ancien d’Europe.

Comme dans l’*Historia* de Maffei, le début de celle de Riccoboni porte sur l’origine du théâtre. Maffei parle de la poésie théâtrale qui disparaît avec la chute de la civilisation latine pour apparaître en Italie à la fin du XIV^e siècle ; Riccoboni, en revanche, affirme qu’en Italie il y a toujours eu une continuité théâtrale : la comédie des mimes et pantomimes qui remonte aux Latins et qui a été conservée pendant les siècles suivants. À ce sujet, Riccoboni utilise une catégorie théorique très importante, la conjecture, ce qui, selon de Courville, montrerait la faiblesse de son récit historique ; à mon avis, il s’agit plutôt de la démonstration de sa culture, nourrie de la fréquentation, entre autres, de l’abbé Antonio Conti, philosophe et homme de lettres, qui théorise le point de vue 20 et l’hypothèse. S’il n’y a aucun document qui témoigne de l’état du théâtre jusqu’à Charlemagne, l’analyse des costumes des anciens mimes, comparés à celui d’Arlequin, permet d’avancer l’hypothèse que les spectacles joués sur les places publiques par les mimes pendant le Carnaval dérivent d’un type particulier de comédie latine qui existait parallèlement à la comédie régulière.

On comprend que le schéma historiographique de Riccoboni veut soutenir, à travers les catégories de la descendance et de la mémoire orale, l’origine latine du jeu à l’impromptu, une ancienne pratique qui n’a jamais été abandonnée⁹ ; mais aussi que les comédiens italiens ont toujours joué des tragédies et des comédies régulières en même temps que les canevas de la comédie à l’impromptu, en suivant la méthode de la variété. Cette pratique reflète clairement son propre parcours de comédien.

Tandis que tous les deux, Maffei et Riccoboni, soulignent l’antériorité du théâtre italien régulier qui naît au XVI^e siècle, avant le français, ils divergent sur les causes du déclin italien. Maffei en voit la raison dans la diffusion du mauvais goût des Espagnols et dans la naissance de l’opéra et de la comédie à l’impromptu ; Riccoboni parle plutôt des tragi-comédies espagnoles et du divorce entre les comédiens et les gens de lettres qui n’ont plus donné leurs tragédies aux comédiens professionnels. Par ailleurs, Riccoboni loue l’habileté de ces derniers tandis que dans son *Histoire*, Maffei occulte les comédiens, à l’exception de ceux de la troupe de Riccoboni, qu’il ne nomme pas, car ils ont incarné la tentative de réforme théâtrale de Maffei lui-même. De son côté, Riccoboni limite à quelques années, dix au maximum, la période de la décadence du

9 L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien* (1730), réimpression anastatique, Torino, Bottega d’Erasmo, 1968, p. 31.

théâtre italien et trace une ligne de continuité entre quelques comédiens réformateurs, comme Pietro Cotta, et lui-même¹⁰.

Pour démontrer la renaissance de la tragédie italienne au XVI^e siècle, Maffei prend l'exemple de la *Sofonisba* de Trissino écrite et représentée à Rome plusieurs années avant la tragédie de Jodelle et, afin de convaincre que cette tragédie n'a pas été un fait unique, il cite la *Dramaturgia* de Leone Allacci (1666)¹¹. Cette simple mention donne l'occasion à Riccoboni de reproduire le catalogue d'Allacci des tragédies et des comédies imprimées dans un même but : démontrer l'existence de nombreuses pièces régulières du théâtre italien qui était considéré par les étrangers, et surtout par les Français, comme un mélange désordonné de bouffonneries et de farces. Le long catalogue est ainsi précédé par un *Avertissement au Lecteur* où Riccoboni est très clair :

On ne trouvera dans ce Catalogue aucune des représentations sacrées qui ont précédé en Italie la bonne Tragédie, et la bonne Comédie [...] ; hors l'*Aminta del Tasso* et le *Pastor fido del Guarini*, je n'y ai pas mis non plus toutes les autres Pastorales, qui sont venues après ces deux là, parce qu'elles étoient inutiles à mon intention ; si j'avois voulu y mettre le *Pastorali*, le *Boschereccie*, et le *Piscatorie* que nous avons, j'aurois fait un petit volume de mon seul Catalogue : j'n'avois besoin que des Tragédies et des Comédies¹².

Il est intéressant de souligner que le catalogue est publié par Riccoboni avec quelques commentaires : les « listes fastidieuses », selon de Courville, sont en réalité des documents fondamentaux qui contribuent à la construction de l'histoire du théâtre riccobonienne, de même que les gravures des costumes et des masques, qui permettent une comparaison entre les masques anciens et les modernes. Je donne quelques exemples concernant la liste par ordre alphabétique des tragédies et des comédies car le classement témoigne de la hiérarchie des genres théâtraux propre à la pensée de Riccoboni. Ce dernier cite, par exemple, *Le Gemelle Capuane* de Ceba, une pièce qu'il a trouvée et remise à Maffei ; les tragédies du père Scammaca qui seraient beaucoup plus nombreuses s'il avait pu les signer ; la *Calandria* de Bibiena, comédie qui a été écrite selon Riccoboni avant que son auteur ne devienne cardinal. Il s'attarde aussi sur la traduction de l'*Œdipe* de Orsatto Giustiniani joué l'année même de son impression (1585) au théâtre Olympique de Vicence, où Riccoboni l'avait mise en scène en 1710

¹⁰ Voir chapitre VII : « De la Decadence de la Comedie Italienne telle qu'elle fut depuis 1600. Des tentatives que l'on a faites pour la relever. Introduction de la Tragedie sur la Scène », *ibid.*, p. 70-80.

¹¹ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 19.

¹² L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, éd. cit., p. 91-92.

avec Maffei¹³. De cette manière, Riccoboni donne aussi beaucoup d'informations sur le jeu théâtral pour valoriser ce théâtre de la Renaissance et focalise son attention sur la *Sofonisba*, première tragédie régulière de l'époque moderne, mais aussi premier essai de mise en scène en collaboration avec Maffei. Il énumère trois fables pastorales : le *Pastor fido* de Guarini, la *Filli di Sciro* de Bonarelli et l'*Aminta* de Tasso, chef-d'œuvre très connu. À propos de la comédie, il consacre Ruzante comme l'auteur qui a créé le langage et le caractère d'Arlequin, de Pantalon et de tous les autres masques. En outre, il attire l'attention sur les comédies du comédien Cecchini qui a eu le mérite de ne pas imiter les mœurs latines qui ne conviennent plus aux modernes. Il aborde aussi l'un de ses sujets favoris : le rapport entre Molière et les Italiens, au centre de son futur ouvrage, les *Observations sur la comédie et le génie de Molière*¹⁴ :

22

Plus de cent ans avant que Molière parût on jouoit sur notre Théâtre le *Docteur Baschetone*, où l'on trouve le caractere, les actions et les principaux discours de *Tartuffe*. Il ne paroît point que l'Italie ait puise cette Pièce dans aucunes sources étrangeres. La scène de la *Cassette* étoit sur notre Théâtre avant que l'*Avare* parût sur celui de France. Lorsque je viens à Paris et que je donnai la Pièce *d'Arlequin et Lelio valets dans la même Maison*, où se trouve cette scène, un de mes amis me reprocha d'avoir donné au Public une copie de Molière, bien inferieure à l'Original [...]. Je detrompai mon Ami et je lui fis voir que Molière l'avoit entierement imitée de nous, qui peut-être en avons pris la première idée dans l'*Aularia* de Plauto. Enfin Molière a pris le sujet de l'*Ecole des Maris* et de *Georges Dandin*, dans deux nouvelles de Boccace¹⁵.

Riccoboni reconnaît la grandeur de Molière, mais cet argument, soutenu aussi dans les *Observations*, est un point en faveur des Italiens, comme il le dira plus tard dans le second volume de l'*Histoire* paru en 1731. D'autres commentaires sont réservés aux comédies de Machiavel, surtout à la *Mandragola*, « toute de l'invention de l'Auteur », mais, selon lui, pas la seule et la meilleure comédie du théâtre italien¹⁶. Ce n'est pas un hasard si son choix de représenter en 1715 une comédie italienne de la Renaissance est tombé sur la *Scolastica* de l'Arioste, auteur qui ne soulève pas de problèmes moraux, comme Machiavel. Riccoboni donne aussi quatre tableaux concernant les poètes tragiques italiens, les comiques, les tragédies et les comédies italiennes du Catalogue.

¹³ Xavier de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [1943], Montreuil, Éditions L'Arche, 1967.

¹⁴ Voir L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et le génie de Molière* (1736), éd. Anna Sansa, site de l'Obvil, 2015, consulté le 5 décembre 2025.

¹⁵ L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, op. cit., p. 137-138.

¹⁶ *Ibid.*, p. 149.

La partie suivante du volume est dédiée à la poétique tragique et est intitulée *Dissertation sur la tragédie moderne*. Elle est précédée par un avis *Au lecteur* où Riccoboni nie de manière rhétorique que son but ait été d'écrire contre la tragédie française. Il est intéressant de souligner que Riccoboni ne pense pas qu'il y ait une séparation entre l'histoire théâtrale et la théorie théâtrale, comme le traduit le titre de son second ouvrage historique *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*¹⁷.

Dans l'*Istoria del teatro e difesa di esso* Maffei anticipe en quatre pages la signification de la *Dissertation sur la tragédie moderne* de Riccoboni :

Non è qui nostra intenzione di defraudare in minima parte gli Autori Francesi della lode che lor giustamente si dee; [...] Ma quanto a torto si venne con ciò a stabilire quell'opinione che regna ancora universalmente, doversi cercare più tosto in Francia che in Italia i componimenti per Teatro migliori!¹⁸

Aucune tragédie française n'aurait reçu les applaudissements obtenus par quelques bonnes tragédies italiennes – Maffei a en tête le triomphe de sa *Mérope* –, lesquelles n'intègrent pas le thème de l'amour dans l'intrigue, à la différence des Français pour lesquels l'intrigue amoureuse est devenue quasi systématique, avec la conséquence de faire paraître ridicules les héros qui parlent le langage d'amour. Riccoboni critique aussi le fait que les personnages anciens sont habillés sans aucune vraisemblance historique, comme des Français contemporains, et que l'usage rime, rend le propos artificiel.

Dans le chapitre VIII de la *Dissertation sur la tragédie moderne*, Riccoboni reprend presque tous les arguments de Maffei ; par contre, il ajoute celui très significatif des unités dont Maffei ne parle absolument pas. Il ne faut pas oublier que Riccoboni avait déjà avancé sa critique des unités dans la *Préface* de 1716, en exprimant un point de vue original dans le discours théâtral de son époque, si l'on considère la poétique classique franco-italienne dominante¹⁹.

¹⁷ Voir L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation (1738)*, éd. Beatrice Alfonzetti, site de l'Obvil, 2020, consulté le 5 décembre 2025.

¹⁸ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p.30. « Il n'est pas dans notre propos ici de dénier aux Auteurs Français les éloges qui leur sont justement dus; [...] Mais l'opinion fausse règne encore universellement selon laquelle les meilleures compositions pour le théâtre doivent être recherchées plutôt en France qu'en Italie ! » (nous traduisons).

¹⁹ Beatrice Alfonzetti, « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France », dans *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*, p. 103-112.

Sur cette question, un autre homme de lettres et de théâtre, Jacopo Martello, après son séjour parisien de 1713, écrit l’ouvrage *Della tragedia antica e moderna* en forme de dialogue, publié par l’abbé Conti, le même dédicataire caché de la *Dissertation de la tragédie moderne* de Riccoboni. Il faut, par ailleurs, remarquer que Riccoboni est loué avec Elena Balletti deux fois dans le dialogue de Martello²⁰. En effet, Riccoboni avait joué en Italie l’*Ifigenia in Tauride* et la *Rachele*, deux tragédies que Martello avait écrites pour lui et pour Elena Balletti. Dans son dialogue, Martello met en question l’imitation des Anciens et des unités de lieu et de temps, selon une approche que Houdar de la Motte, un habitué de la Comédie-Italienne, partagera ensuite²¹. Toutefois, il faut reconnaître que Riccoboni procède à une analyse détaillée des tragédies françaises, comme personne ne l’avait fait auparavant.

Les aspects historiographiques plus remarquables de la *Dissertation sur la tragédie moderne* de Riccoboni sont sûrement les suivants. Dans le premier chapitre, la considération que la tragédie grecque aurait eu deux buts : corriger des passions et conseiller le pouvoir (le Sénat ou le Prince) ; cet aspect politique de la tragédie ne serait donc pas un héritage des Latins (« sans avoir aucune vue politique²² ») ; l’affirmation de l’existence et de la beauté de la tragédie italienne ancienne, dès la *Sofonisba* de Trissino à l’*Aristodemo* de Dottori, et de la moderne (les tragédies de Gravina, Martello, Maffei et le *César* de l’abbé Conti). Les autres chapitres sont dédiés à la tragédie française (la fille aînée des Latins) qui devrait être réformée, surtout en éliminant le personnage du confident et l’amour, une thématique introduite dans la tragédie « pour rendre ce Spectacle plus convenable à la Cour²³ ». Mais les aspects les plus intéressants concernent l’analyse de quelques tragédies pour prouver que les Français n’ont pas toujours respecté les unités de lieu (Corneille dans *Cinna*) et de temps (*Horaces* du même Corneille). Riccoboni souligne qu’il est rare de trouver le respect de l’unité d’action dans la tragédie française où elle « est très-souvent une énigme que les Auteurs même ne pourroint pas nous développer²⁴ ». Et il fait l’exemple de l’*Andromaque* de

²⁰ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1714), éd. Valentina Gallo, site de l’Obvil, 2018, consulté le 5 décembre 2025. La deuxième session est consacrée au discours sur les unités.

²¹ Antoine Houdar de la Motte, *Les Œuvres de théâtre. Avec plusieurs discours sur la tragédie*, Paris, Depuis, 1730. Il écrit dans le « Discours préliminaire » à propos des règles des unités : « il me semble qu’on [les] a jugées jusqu’ici trop fondamentales », p. 15.

²² L. Riccoboni, « Dissertation sur la tragédie moderne », dans *Histoire du théâtre italien*, *op. cit.*, p. 251.

²³ *Ibid.*, p. 268.

²⁴ *Ibid.*, p. 296.

Racine, considéré pour *Athalie* comme l'auteur tragique parfait et indiqué comme « le meilleur modèle, qu'on puisse proposer pour le style²⁵ ».

Les reproches à la tragédie française ne s'arrêtent pas là : elle manquerait de vraisemblance, car les caractères ne tiennent pas compte de la nation des héros, qui apparaissent toujours les mêmes, tandis qu'en réalité :

les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les différents caractères des Hommes rendent la même passion différente dans chaque Homme : tous les Hommes peuvent être amoureux ; mais chaque Homme est amoureux à sa façon²⁶.

Riccoboni considère, par ailleurs, que le langage des personnages des tragédies françaises est souvent trop soutenu et donc ne touche pas le cœur, sauf dans les tragédies de Racine dont le style inégalé fait oublier l'excès de maximes dans la bouche de ses personnages.

Enfin, dans le dernier chapitre, Riccoboni fait ressortir, comme Martello et Maffei, le ridicule des comédiens français habillés sans aucun respect de la vraisemblance historique, mais il explique avec intelligence que cette condition, qui fait rire les Italiens, est la conséquence de la modernisation des héros grecs et romains, qui parlent, pensent, agissent comme s'ils étaient les Français d'aujourd'hui. Riccoboni sur ce point est conforme à la pensée des gens de lettres italiens. Et comme il avait terminé l'*Histoire du théâtre italien* avec le souvenir de son parcours avant de partir pour la France, il achève aussi sa *Dissertation* avec les beautés de *Caton*, la tragédie d'Addison qu'il avait traduite, à partir de la traduction française, et jouée en Italie, dans l'espoir qu'elle devienne un modèle pour les auteurs dramatiques italiens.

Sur le point de partir pour l'Angleterre en 1727, Riccoboni souhaite en savoir plus sur le théâtre anglais. Il serait ainsi l'un des premiers ou peut-être le premier historien du théâtre qui évalue très positivement Shakespeare et le théâtre anglais. Pour cette raison, les *Réflexions* seront traduites en anglais et publiées à Londres en 1741²⁷. Cet

²⁵ *Ibid.*, p.311. Ce jugement sur l'*Athalie* et sur Racine comme auteur dramatique parfait est partagé par de nombreux écrivains italiens, en particulier par l'abbé Conti qui avait fréquenté les époux Riccoboni-Balletti à Paris ; Elena Balletti adresse deux lettres très critiques à l'abbé Conti, l'une sur la traduction de Jean-Baptiste de Mirabaud de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, l'autre sur le retour de Michel Baron sur la scène française. Voir Michela Zaccaria, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux*, Roma, Bulzoni, 2019.

²⁶ L. Riccoboni, « Dissertation sur la tragédie moderne », dans *Histoire du théâtre italien*, éd. cit., p. 303.

²⁷ *An Historical and critical account of the theatres in Europe..., by the famous Lewis Riccoboni of the Italian Theatre at Paris*, London, Waller and Dodsley, 1741.

ouvrage n'est pas un mélange de curiosités, comme écrit de Courville, mais relève d'une méthode comparative absolument nouvelle et originale²⁸. Un autre trait qui caractérise les *Réflexions* est l'attention vers tous les éléments du théâtre de différents pays : l'édifice théâtral, l'espace scénique, la décoration, les costumes et les façons de jouer des comédiens ; de plus, Riccoboni s'intéresse à tous les genres et les pratiques théâtrales en rapport avec chaque nation : la tragédie, la comédie, l'opéra, la danse, l'impromptu. On peut souligner qu'il y a dans les *Réflexions* une nouvelle approche à l'origine des différents théâtres, dans la mesure où Riccoboni analyse les cérémonies religieuses et les premières formes de théâtre profane et abandonne la perspective classique franco-italienne : une véritable révolution historiographique, mais aussi esthétique et intellectuelle.

26 Le petit poème *Dell'arte rappresentativa* de 1728²⁹, qui porte sur le jeu des comédiens et termine l'ensemble du volume de l'*Histoire du théâtre italien*, révèle encore la rivalité avec le marquis Maffei et en même temps cette relation très étroite avec son ouvrage historiographique que j'ai évoquée. Dans l'*Historia del teatro e difesa di esso*, le dernier aspect dissuté par Maffei est, en fait, le jeu des acteurs. Cette question est abordée d'une manière beaucoup plus complexe par Riccoboni dans *Dell'arte rappresentativa*, même s'il parle surtout de la façon de jouer la tragédie : un fait révélateur. Si on lit Maffei (« Sul Teatro né declamar, né ragionar si dee, ma recitare³⁰ ») et Riccoboni, on se demande en quoi les deux diffèrent et qui a influencé l'autre, car l'*Istoria* de Maffei est publiée après les années de succès en Italie de la collaboration scénique avec Riccoboni. Nous ne saurons jamais qui est redévable à l'autre, mais l'historiographie théâtrale et littéraire canonique a toujours donné la primauté à l'homme de lettres Maffei par rapport au comédien Riccoboni !

Peut-être, mais l'arrivée à Paris avait, enfin, libéré la parole de Riccoboni ; Lelio, le comédien, le plus grand acteur tragique d'Italie, peut s'affirmer aussi comme l'historien du théâtre, l'historien de son théâtre, en se débarrassant de la tutelle vraie ou présumée des hommes des lettres italiens. Cette autonomie de la réflexion poétique et historiographique est peut-être le plus important héritage laissé à son fils François, qui, après avoir quitté la scène, écrit un traité fondamental sur l'acteur, source d'inspiration

²⁸ L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, éd. cit., *Au lecteur (Avis. 2)*.

²⁹ Voir S. Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit., où l'on peut lire le poème en italien avec les variantes de la deuxième édition et sa traduction.

³⁰ Sc. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, éd. cit., p. 48.

pour la pensée de Diderot³¹. L'ouvrage de François demanderait une confrontation approfondie avec les écrits théoriques de Luigi, en particulier avec le poème *Dell'arte rappresentativa* et le petit traité *De la déclamation*, afin d'examiner comme chez les comédiens professionnels italiens la transmission ne concerne pas que les lazzi, les canevas et le jeu à l'imromptu, mais aussi la conscience d'un savoir théorique et historique réfléchi³².

BIBLIOGRAPHIE

- ALFONZETTI, Beatrice, « Primati e pregiudizi nel Settecento: il teatro fra galanterie e lazzi », *Revue des études italiennes*, n° 59, « Les “rivales latines”, lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne », dir. Frédérique Dubard et Davide Luglio, 2014, p. 49-57.
- , « Luigi Riccoboni agente segreto a Londra nel 1728 », dans Valentina Gallo-Monica Zanardo (dir.), *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel lungo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2022, p. 23-36.
- , « Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France », dans Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023, p. 103-112.
- DE COURVILLE, Xavier, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio, tome III (1732-1753). La Leçon*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.
- , *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [1943], Montreuil, Éditions de l'Arche, 1967.
- DE LUCA, Emanuele, « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Serra, 2015.
- DESFONTAINES, l'abbé, *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du Théâtre Italien écrite par M. Riccoboni, dit Lelio*, Paris, Pissot, 1728.
- DI BELLA, Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- LA MOTTE-HOUVAR, Antoine, *Les Œuvres de théâtre. Avec plusieurs discours sur la tragédie*, Paris, Depuis, 1730.
- MAFFEI, Scipione, *De' teatri antichi e moderni*, éd. Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.
- RICCOBONI, Lewis, *An Historical and critical account of the theatres in Europe..., by the famous Lewis Riccoboni of the Italian Theatre at Paris, London, Waller and Dodsley, 1741*.

³¹ François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon & Giffart, 1750.

³² Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Serra, 2015.

- RICCOBONI, Luigi, *Histoire du théâtre italien* (1730), réimpression anastatique, Torino, Bottega d’Erasmo, 1968.
- , *Observations sur la comédie et le génie de Molière* (1736), éd. Anna Sanza, 2015, [en ligne sur le site de l’Obvil](#).
- , *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation* (1738), éd. Beatrice Alfonzetti, 2020, [en ligne sur le site de l’Obvil](#).
- VIOLA, Corrado, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.
- ZACCARIA, Michela, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell’Arte a Marivaux*, Roma, Bulzoni, 2019.

NOTICE

- 28 Beatrice Alfonzetti, émerite de littérature italienne à Sapienza Université de Rome, est membre de l’Archive du théâtre avant Goldoni, Universidade de Santiago de Compostela, de l’Académie de l’Arcadia, de la Commission pour l’édition nationale *Opera omnia* de Luigi Pirandello, de l’Institut d’études pirandéliennes de Rome. Spécialiste des relations entre théâtre et littérature, elle est l’autrice de *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento* (Mucchi, 1989), *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi* (1787-1795), Angeli, 1994, nouvelle éd. 2013 ; *Congiure. Dal poeta della botte all’eloquente giacobino 1701-1801*, Bulzoni, 2001 ; *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Storia e Letteratura, 2013 ; *Pirandello. L’impossibile finale*, Marsilio, 2017 ; *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, Bulzoni, 2018 ; *Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni, Dell’Orso*, 2020, *Teatralità di Pirandello. Personaggi, attori pubblico* (avec Annamaria Andreoli), Bulzoni, 2025. Elle a publié de nombreux articles sur Riccoboni, Alfieri, Pirandello, Fabrizia Ramondino et d’autres écrivaines.

RÉSUMÉ

L’*Histoire du théâtre italien* (1728) et les *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe* (1738) de Luigi Riccoboni sont les premières histoires du théâtre italien et européen écrites par un acteur. Pour raconter le théâtre italien, Riccoboni utilise le schéma de l’*Historia del teatro e difesa di esso* (1723) de l’érudit Scipione Maffei mais renverse ses thèses, tandis que pour parler de la thèse européenne, il adopte la méthode comparative, en venant à apprécier les théâtres allemand et anglais et en particulier Shakespeare. Parmi les autres innovations importantes, citons l’utilisation de certaines catégories telles que la conjecture et la mémoire orale pour

démontrer l'origine latine du jeu à l'impromptu, et la remise en question des unités et l'importance accordée à l'iconographie théâtrale pour reconstituer l'histoire du théâtre italien.

MOTS-CLÉS

Théâtre italien, théâtre européen, dix-huitième siècle, Luigi Riccoboni

ABSTRACT

The *Histoire du théâtre italien* (1728) and the *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) by Luigi Riccoboni are the first histories of Italian and European theatre written by an actor. To narrate the Italian one, Riccoboni uses the scheme of the *Historia del teatro e difesa di esso* (1723) by the man of letters Scipione Maffei but overturns his theses, while to talk about the European one he adopts the comparative method, coming to appreciate, perhaps first, the German theater, the English theater and in particular Shakespeare. Among the other important innovations is the use of some categories such as conjecture and oral memory to demonstrate the Latin origin of the *jeu à l'impromptu*. And again the questioning of the units and the importance given to theatrical iconography to reconstruct the history of Italian theater.

KEYWORDS

Italian theater, european theater, eighteenth century, Luigi Riccoboni

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355