

Du mercredy 9 jour d'uris
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	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...

Une comédie française à Londres
au XVIII^e siècle,
ou l'échec érigé en mythe patriotique
Charline Granger

ISBN : 979-10-231-5209-8



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>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

Idéalisations et récit national

UNE COMÉDIE FRANÇAISE À LONDRES AU XVIII^e SIÈCLE, OU L'ÉCHEC ÉRIGÉ EN MYTHE PATRIOTIQUE

Charline Granger

CNRS / IRCL

213

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Lorsqu'en 1772, Jean Monnet (1703-1785) fait paraître ses mémoires sous le titre de *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet, ci-devant directeur de l'opéra-comique à Paris, de l'opéra de Lyon, & d'une comédie française à Londres*, il s'inscrit très explicitement dans la tradition burlesque du *Roman comique* de Scarron, qui raconte les tribulations de comédiens de province itinérants. Pourtant, ce titre ne laisse pas d'être oxymorique, puisqu'il conjugue la référence aux personnages de comédiens infortunés scarroniens et le titre de « directeur de l'opéra-comique [...], de l'opéra de Lyon et d'une comédie française à Londres » : cette double identité que l'auteur se donne, celle d'un comédien sans grand succès et d'un entrepreneur de spectacle reconnu, caractérise l'*ethos*, paroxal, de Jean Monnet. Le paradoxe est d'autant plus grand que le titre semble mettre sur le même plan la direction du célèbre Opéra-Comique et celle d'une obscure « comédie française à Londres », que Monnet tente brièvement de fonder en 1749 ; mais l'entreprise avortant rapidement, le « directeur » est contraint de regagner la France en catastrophe.

Ce qui fut presque un accident de parcours dans la vie de Monnet devient pourtant, dans les décennies qui suivent, un élément cardinal de sa biographie. Il constitue même, du point de vue de l'écriture de l'histoire du théâtre, un échec particulièrement fécond, qui marque davantage les esprits que la mésaventure similaire qui arriva au ballet de Noverre quelques années plus tard¹. La tentative de Monnet intéressera particulièrement les historiographes des décennies et des siècles postérieurs, notamment Arthur Heulhard, puis Henri d'Almérás. Quel intérêt un événement si anecdotique et si piteux en apparence peut-il présenter pour qui prétend contribuer à l'édification d'une histoire du théâtre et à la glorification de quelques insignes entrepreneurs du spectacle ? Nous porterons sur la construction de l'histoire du théâtre un regard en quelque sorte

¹ Jean-Georges Noverre, invité à Londres par David Garrick, alors directeur du théâtre de Drury Lane, doit faire face à de sévères troubles en novembre 1755, alors qu'il donne *Les Fêtes chinoises*. L'événement est notamment rapporté par le *Journal étranger*, novembre 1755, vol. 2, p. 223-235.

inversé, en l’envisageant depuis son envers, depuis un de ses ratés. En nous attachant aux procédés scripturaux et aux enjeux épistémologiques à l’œuvre dans le récit de cette tentative avortée, nous verrons comment elle a été mythifiée pour devenir le révélateur d’un conflit esthétique, idéologique et politique profond, qui dessine, en creux, les contours d’un théâtre français idéalisé.

L’ÉVÉNEMENT ET SON RÉCIT : UN ÉCHEC MÉMORABLE

En 1744, la fermeture provisoire de l’Opéra-Comique² laisse Monnet, son directeur, désœuvré et en difficulté financière. Il raconte dans ses mémoires comment il tente d’abord d’obtenir la direction de l’Opéra de Paris³. Mais ce projet échouant, il se convainc de quitter la France pour l’Angleterre, afin d’y installer une « comédie française⁴ ». À cette fin, il forme en 1748 une troupe de comédiens et de comédiennes prêts à s’embarquer avec lui : « voulant pour la troisième fois tenter fortune, je fis donc le voyage de Londres⁵ ». Monnet dispose d’appuis puissants. Recommandé par le maréchal de Saxe, il est invité par John Rich, fondateur en 1714 du New Theatre de Lincoln’s Inn Fields, où se jouent principalement des spectacles de pantomimes. Mais Rich, qui s’était fait connaître par la mise en scène du très populaire *Beggar’s Opera* de John Gay⁶, lui retire rapidement sa parole, « sous prétexte que cette association ne pouvoit que lui faire beaucoup de tort & déplaire à la nation Angloise⁷ ». Monnet ne renonce pas pour autant à son projet. Grâce à une souscription auprès de l’aristocratie anglaise, il parvient à réunir environ 500 livres, qui lui permettent de louer le petit théâtre de Haymarket⁸. Il jouit alors de

² Les Comédiens-Italiens et les Comédiens-Français voient d’un très mauvais œil la concurrence que leur fait l’Opéra-Comique en 1743-1744 : ils se liguent et parviennent à le faire interdire à la fin de la foire Saint-Germain de 1744.

³ Voir Jean Monnet, *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres [s. n.], 1772, t. I, p. 119-123.

⁴ Par cette expression, que Monnet utilise toujours lorsqu’il parle de cette entreprise et qui sera réutilisée par ses commentateurs ultérieurs, il faut juste entendre « un théâtre où l’on joue en français un répertoire d’auteurs français ». Cette « comédie française » n’a pas de rapport avec le théâtre privilégié de la Comédie-Française.

⁵ J. Monnet, *Supplément au roman comique, op. cit.*, t. I, p. 167.

⁶ Donné en 1728, ce spectacle consiste en une histoire composée à partir de chansons préexistantes connues de tous.

⁷ J. Monnet, *Supplément au roman comique, op. cit.*, t. I, p. 172.

⁸ Ce théâtre, appelé aussi « petit théâtre de Haymarket », a été construit en 1720 par John Potter. Sa programmation se spécialise rapidement dans le répertoire français. Sur l’histoire de ce théâtre, voir Thomas Lockwood, « Cross-Channel Dramatics in the Little Haymarket Theatre Riot of 1738 », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 25, 1996, p. 63-74.

la protection de Charles FitzRoy, duc de Grafton, grand Chambellan, qui lui octroie par lettre patente l'autorisation de jouer. La première représentation est donnée le 8 novembre 1749 :

L'Orchestre se disposoit à jouer l'ouverture ; mais au premier coup d'archet, les Conjurés, qui étoient en très-grand-nombre, & presque tous placés dans la seconde Gallerie, entonnerent une chanson Angloise, dont le refrain étoit : Nous ne voulons point de Comédiens François. Cependant on leva la toile ; un Acteur & une Actrice parurent pour commencer la piece ; ils furent salués d'une grêle de pommes & d'oranges, qui se succedoient sans relâche⁹.

Dans son récit, Monnet présente cette représentation et les suivantes comme un véritable combat entre deux factions opposées : les « conjurés », qui veulent en découdre avec les comédiens français, et ceux qui les défendent, parmi lesquels se trouvent les membres de la noblesse. Le lendemain, lors de la seconde représentation, le conflit reprend de plus belle. Les nobles arrivent accompagnés de « matelots domestiques¹⁰ » munis de gourdins, et les mécontents ont rallié à leurs troupes un général officier de la marine, afin d'organiser au mieux l'attaque :

Il serait difficile de peindre toutes les singularités du tumulte horrible qui se passa dans cette importante journée. Les Actrices, accablées de frayeur, & peu accoutumées à de pareils combats, s'étoient renfermées dans leurs Loges avec des Officiers qui les rassuroient. Enfin, l'ennemi bien battu, & découragé par sa défaite, fut contraint de céder. Les Acteurs repritrent leurs fonctions, & le Spectacle fut exécuté sans aucun trouble. Il y eut dans ces deux combats beaucoup de blessés de part & d'autres, mais heureusement point de morts¹¹ [...].

Si le souvenir de ces représentations houleuses est parvenu jusqu'à nous, c'est non seulement grâce à Monnet, mais aussi grâce à Damien Desormes, qui offre de l'événement un second récit pittoresque ayant contribué à en construire la légende. Après avoir été acteur à Bruxelles au théâtre de la Monnaie dirigé alors par Favart, Desormes rejoint la troupe de Monnet et s'embarque pour Londres. Il joue sur la scène de Haymarket lors de ces représentations tapageuses, dont il raconte lui-même le déroulement dans une lettre envoyée à Élie-Catherine Fréron et publiée peu après dans les *Lettres sur quelques écrits de*

⁹ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. II, p. 11-12.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 31.

*ce temps*¹². Ce récit, parce qu'il prend la forme d'une anecdote dramatique dépeignant des spectateurs truculents, rencontre un franc succès : il est ensuite repris par Joseph de la Porte, dans les *Anecdotes dramatiques*¹³, par Jean-Marie-Bernard Clément, dans la *Bibliothèque des théâtres*, ainsi que par les *Encyclopédiana*, où figure un article « Comédie française à Londres¹⁴ ». Desormes présente ces représentations tumultueuses comme « une guerre civile¹⁵ » causée par un « peuple indomptable, que l'on peut encore traiter de barbare », dans laquelle les comédiens de Monnet sont les « Martyrs du goût François »¹⁶. Fréron, après Desormes, renchérit et résume : « l'histoire de ce qui arriva à M. Monnet lorsqu'il voulut établir un Spectacle François à Londres peint bien le génie des Anglois & leur animosité contre nous¹⁷ ».

D'après Monnet, ses adversaires regroupent à la fois des réformés et des acteurs anglais, qui auraient vu dans l'apparition de ce nouvel entrepreneur des théâtres une menace

216 directe pour leur monopole. Mais il faut ajouter que le contexte n'était lui-même guère favorable à l'importation du théâtre français en Angleterre. La rivalité diplomatique entre la France et l'Angleterre, qui débouche quelques années plus tard sur la guerre de Sept Ans (1756-1763)¹⁸, se double d'une méfiance, voire d'une hostilité du peuple envers les Français et la culture française¹⁹. La programmation théâtrale n'échappe pas à ce rejet. Comme le rappelle Philippe Vendrix, « la situation politique et la position prédominante de l'opéra italien empêchèrent les représentations d'œuvres théâtrales françaises en langue originale, de sorte que l'Angleterre eut peu de contacts avec l'opéra-comique au moment où ce genre connaissait son plus rapide développement et jouissait de sa plus grande popularité²⁰ ». Le théâtre français de Monnet se trouve pris dans

¹² La lettre envoyée par Desormes est datée du 2 décembre 1749. Voir *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1752, t. II, p. 272 sq.

¹³ Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de la Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duschesne, 1775, t. II, p. 531-535.

¹⁴ [Anon.] *Encyclopédiana ou Dictionnaire encyclopédique des ana*, Paris, Panckoucke, 1791, p. 337-339.

¹⁵ Élie-Catherine Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1752, t. II, p. 273.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷ Élie-Catherine Fréron, *Année littéraire*, Paris, Le Jay, 1772, t. I, lettre XIV, p. 329. Fréron revient sur cet événement pour la publication des mémoires de Monnet.

¹⁸ Quelques années avant la tentative de Monnet, en mai 1745, les Provinces-Unies, parmi lesquelles la Grande-Bretagne, avaient été battues par la France lors de la bataille de Fontenoy, dans les Pays-Bas autrichiens.

¹⁹ Voir Pierre-Yves Beaurepaire, *Le Mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris, Autrement, 2007.

²⁰ Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 319-320.

une véritable tourmente politique, puisque, malheureusement pour lui, des élections accentuant les tensions ont lieu au même moment. La cité de Westminster, intégrée à la ville de Londres, doit alors élire un député pour l'envoyer au Parlement. Lord Trentham, appartenant au clan des *tories*, est officieusement partisan du théâtre français quand son opposant, George Vanderput, *whig*, y est ouvertement hostile. Trentham est élu. Mais le peuple lui reproche son soutien à Monnet, et malgré ses dénégations, il devient peu à peu impopulaire, si bien que les responsables politiques s'en mêlent : « on craignit que les mouvemens occasionnés par ce Spectacle, n'eussent des suites plus sérieuses²¹ ». Près d'un mois après l'élection, le mécontentement grandissant, le grand Chambellan somme finalement Monnet d'interrompre les représentations. Tout, dans les récits de Monnet, de Desormes et de Fréron, tend à faire de cette infructueuse tentative d'implantation du théâtre français outre-Manche une véritable affaire d'État.

MONNET EN HÉROS PICARESQUE

Ces textes ne présentent pas la tentative de Monnet comme un échec personnel, mais comme le fruit d'un contexte diplomatique défavorable, qui met de fait l'entrepreneur hors de cause. Donnée pour la conséquence d'un conflit politique de première importance, cette tentative constitue même au contraire une réussite paradoxale, puisqu'elle aurait cristallisé l'opposition entre *whigs* et *tories*, et lui aurait permis d'éclater au grand jour : le théâtre comique a bien été, pour une fois, tout autre chose qu'un divertissement sans conséquence.

Pourtant, lorsque, treize ans plus tard, sont publiés en 1772 pour la première fois ses mémoires, Monnet les intitule *Supplément au Roman comique*, les inscrivant délibérément dans une longue tradition littéraire remontant au roman grec²², qui a trouvé deux illustrations éclatantes dans le *Roman comique* de Scarron et les *Aventures burlesques* de Dassoucy. Le choix de ce titre est d'abord à imputer à la caution littéraire que représente, pour Monnet, la référence explicite à Scarron. Cet hommage correspond à la stratégie d'un impétrant qui n'est alors pas connu comme auteur, mais comme directeur de théâtre, et qui aspire, à l'âge de 70 ans, à la reconnaissance littéraire : écrire un *Supplément au Roman comique*, s'inscrire dans les pas d'un célèbre prédécesseur est un moyen de se donner *de facto* une légitimité d'auteur, sans revendiquer pour autant de caractère novateur à son texte.

²¹ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. II, p. 37.

²² Voir François Letoublon, « Le soleil, les brigands et la charrette », *Recherches & travaux*, 67, 2005, p. 93-101.

Mais en publiant ses mémoires sous ce titre, Monnet ne se présente pas seulement en auteur : dans ce récit autobiographique, il se donne à voir lui-même comme un personnage picaresque. Dès les toutes premières pages, il souligne que l'oncle qui l'aurait élevé, « par sa gaieté, & la singularité de son esprit, étoit le *Rabelais* de son canton²³ ». *Le Rabelais moderne*, réédition en langue modernisée des œuvres complètes de Rabelais en 1752, avait exhumé la verve burlesque de l'auteur, qui aurait été doté d'« infiniment d'esprit²⁴ ». Se dessine ainsi la généalogie d'une veine burlesque, au sein de laquelle Rabelais se voit rapproché de Scarron²⁵. Dans son style même, Jean Monnet partage avec Scarron un goût pour le documentaire, contre un romanesque trop irréaliste et extravaguant. La recherche du vrai passe notamment par la définition d'un cadre quotidien : celui des comédiens de province. Monnet se présente ainsi comme « peu favorisé par la fortune » et « orphelin à l'âge de huit ans²⁶ ». Racontant avec précision les tournées, il brosse les portraits pittoresques de provinciaux, conte ses aventures galantes et ses mésaventures cocasses, se dépeint comme allant de revers de fortune en revers de fortune. À travers le récit de son propre parcours, Monnet donne donc à lire une histoire du théâtre et des comédiens qui est elle-même fondée sur une histoire du théâtre fictionnalisée, narrativisée, comme si de Scarron à Monnet, la meilleure façon de rendre compte de la vie de gens de théâtre en province était encore de romancer leurs expériences et d'en offrir un traitement burlesque. Cet *ethos* picaresque que Monnet construit dans ses mémoires pour ses camarades comédiens comme pour lui-même est passé à la postérité. Arthur Heulhard, érudit et critique dramatique, n'hésite pas à écrire en 1887 qu'il y a « un roman comique de la comédie ambulante, illustrée par Scarron, d'Assoucy et Jean Monnet²⁷ ». Les mémoires d'un chef de troupe et ces romans picaresques se trouvent assimilés les uns aux autres, comme s'il n'était pas possible, ni par le sujet ni par le style, tous deux également romanesques, de faire la part entre fiction et autobiographie. L'ancien directeur de la comédie française à Londres a réussi son pari : reconnu tout à la fois comme directeur de théâtres, mais aussi comme auteur et personnage picaresque, il a contribué à fixer de la vie des comédiens sous l'Ancien Régime une représentation mythifiée.

²³ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 2.

²⁴ François-Marie de Marsy, *Le Rabelais moderne ou les Œuvres de Maître François Rabelais*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1752, t. I, p. LXVII.

²⁵ Voir par exemple Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1743, t. I, p. 131. Sur la place de Rabelais au XVIII^e siècle, voir Antoine de Baecque, *Les Éclats du rire : la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 181-184.

²⁶ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 2.

²⁷ *Le Courrier de l'art*, 27 mai 1887.

Si Monnet se présente et est présenté comme un avatar du personnage de Scarron, c'est qu'il a conduit une autre entreprise, cette fois-ci fructueuse, sur laquelle il nous faut nous arrêter brièvement : celle de la direction de l'Opéra-Comique, poste qu'il occupe de 1743 à 1744, puis de 1752 à 1757. L'histoire du théâtre n'a pas seulement retenu que Monnet fut le directeur de cette célèbre institution, mais elle en a fait, dès son vivant, l'homme qui a su donner au théâtre de la foire tout son lustre, celui qui a contribué à son redressement et à son rayonnement. En mars 1743, Monnet reçoit de Louis-Armand-Eugène de Thuret, alors directeur de l'Opéra, le privilège de l'Opéra-Comique pour six ans, moyennant un tribut de 15 000 livres annuelles²⁸. Il succède à Claude-Florimond Boizard de Pontau, qui avait dirigé l'Opéra-Comique de 1727 à 1732, puis de 1734 à 1742, date à laquelle ses dettes l'obligent à céder le privilège. Monnet prend officiellement la direction du théâtre le 8 juin 1743, avec le *Coq du village* de Favart. Ce soir-là, il fait tout pour éblouir les spectateurs, soigneusement choisis²⁹. La salle est entièrement remise à neuf pour l'occasion, les décors et costumes sont dessinés par le prestigieux peintre François Boucher, et Préville, comédien réputé, vient tout spécialement de Rouen pour jouer dans la pièce. Ces efforts valent à Monnet la réputation d'être le rénovateur à la fois du genre de l'opéra-comique et du théâtre de l'Opéra-Comique : le *Mercure de France* de mars 1755 a soin de préciser, à propos du succès que rencontrent les représentations de *Jérôme et Fanchonnette* (pièce poissarde de Vadé) à l'Opéra-Comique, que « c'est [au] zèle actif [de M. Monet] que ce spectacle doit tout son éclat & ses succès³⁰ » ; en 1763, vingt ans après que Monnet en a acheté le privilège, ce même journal lui rend un hommage appuyé :

C'est à lui que l'Opéra-Comique a dû le bon ordre, la décence extérieure, & même l'éclat, qui dans les derniers temps l'avoit élevé au rang des Spectacles réglés. [...] Il décora très proprement la Salle, n'épargna rien pour former un bon Orchestre [sic], changea toute la face du Spectacle, & porta dans toutes ses parties cette intelligence &

²⁸ L'Opéra-Comique apparaît en 1715, lorsqu'une troupe de forains achète une partie de son droit de chanter à l'Académie Royale de Musique, qui détient alors le privilège sur toutes les pièces chantées dans la capitale mais qui doit faire face à des difficultés financières.

²⁹ Monnet a fait interdire l'entrée de la livrée par ordonnance royale. Voir François-Henri-Joseph Blaze (dit Castil-Blaze), *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française, 2012, p. 53-54.

³⁰ *Mercure de France*, mars 1755, p. 163.

ce goût dont il a donné tant de preuves. Tout Paris vint en foule applaudir aux nouveaux agréments d'un Théâtre qui s'annoblissoit de jour en jour³¹ [...].

Achille de Lauzières, journaliste sous la Troisième République, va même jusqu'à proposer un raccourci historiographique saisissant, en signalant que Monnet a « *créé* [...] l'Opéra-Comique, traîné jusqu'alors dans les foires³² ».

La représentation de Monnet en héros picaresque est étroitement liée au rôle qu'il a joué, qu'il s'est donné et que les critiques lui ont attribué, dans le développement du théâtre de la Foire, qui serait le théâtre populaire par excellence : il est celui qui aurait su lui (re)donner tout son lustre, qui l'aurait doté d'une légitimité esthétique qui n'allait pas de soi. En effet, qui aurait pu mieux incarner le prestige et la noblesse du théâtre de la Foire que celui qui se présente à la fois comme un entrepreneur de spectacles parisien

220 et comme un enfant de la province, orphelin, modeste quoique bon vivant ? L'*ethos* de Monnet tient tout entier dans cette double identité. Promoteur d'un théâtre différent des théâtres privilégiés de l'époque³³, Monnet n'est pas un Comédien-Français, ni un représentant de ce théâtre, et c'est avec malice qu'il fait référence, dans le titre de ses mémoires, à une comédie française qu'il aurait dirigée. Parce que c'est « une comédie française » et non « la Comédie-Française », qu'elle n'est pas à Paris mais à Londres, qu'elle a disparu presque aussitôt qu'elle a vu le jour, Monnet suggère, en négatif, quel entrepreneur du spectacle il est, en disant quel entrepreneur du spectacle il n'est pas. Il se dépeint, si l'on veut, comme un héros, mais un héros de roman comique, un héros picaresque, qui vient du peuple, qui a bourlingué parmi le peuple, qui a servi le théâtre du peuple. Or c'est précisément dans cet *ethos* picaresque que confluent sa grande réussite (la direction de l'Opéra-Comique) et son grand échec (la fondation d'une comédie française à Londres), tels que l'historiographie du théâtre les a construits. Ce qu'ont paradoxalement en commun ces deux entreprises, qui ont également contribué l'une et l'autre à faire la notoriété de Monnet, c'est de mettre en avant une certaine image du théâtre, sanctionnée par la lecture tardive du XIX^e siècle : celle d'un théâtre comique, supposément populaire et français, que Monnet aurait activement

³¹ *Mercure de France*, août 1763, p. 95.

³² *La Patrie*, 28 novembre 1884, p. 3.

³³ La Comédie-Italienne, quoique protégée et subventionnée par le roi, ne dispose pas d'un privilège royal, contrairement à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique. Sur ce que ce statut implique quant aux rivalités économiques et esthétiques avec les théâtres privilégiés, voir 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.

développé et perfectionné. Ce dernier travaille déjà à construire cette image en son temps, mais ce sont surtout les historiographes s'intéressant à lui au siècle suivant qui vont exploiter tout le potentiel politique qu'elle recèle.

GAÎTÉ FRANÇAISE ET MYTHIFICATION

Dans ses *Mémoires*, Monnet a soin de présenter le spectacle de l'Opéra-Comique comme un « enfant de la gaieté françoise³⁴ ». Cette expression, tout anodine qu'elle peut paraître, ne peut se comprendre si l'on ignore qu'un mythe, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, est alors en train de se construire : celui d'une identité proprement française, qui tiendrait à la franche « gaieté » de ses habitants. Cette association d'un style gai à un caractère national, c'est Joseph-Antoine Cerutti qui est l'un des premiers à la formuler explicitement en 1761, dans un essai intitulé *Lettre sur les avantages et l'origine de la gaieté française*. Comme le note Antoine de Baecque, la farce joue, dans cette valorisation de la gaieté, un rôle ambigu. Épinglée comme basse et vulgaire, elle se renouvelle et s'embourgeoise à partir du milieu du siècle, si bien que le rire auquel elle donne lieu est perçu, par certains, comme de plus en plus décent :

Cette « joyeuseté décente », dans la tradition de l'eutrapélie chrétienne, se trouve associée au siècle des Lumières à une question qui mobilise érudits, savants, philosophes et amuseurs. À partir des années 1760, traités, recueils, ouvrages, discours et fables se penchent [...] sur les valeurs et les aspects de la « gaieté française », cherchent à y distinguer un trait fondamental du caractère national, l'attachent à la culture gauloise – l'opposant ainsi à la revendication aristocratique du bel esprit [...]³⁵.

Selon Jocelyn Huchette, la gaieté française devient même « un stéréotype », fondateur d'une identité nationale fantasmée : « la gaieté renvoie à l'image que la nation, par la voix de ses élites, aimait à se donner d'elle-même. Par la grâce de ses vertus euphorisantes, l'heureuse humeur rassemblerait des conditions que par ailleurs tout sépare³⁶ ».

Dans l'article que le *Mercure de France* réserve à la publication du *Supplément au roman comique* de Monnet, le journaliste emploie ces mêmes termes de *gaieté* et de *franchise* : « ce détail historique qu'il faut voir dans les Mémoires mêmes est raconté gaîment & avec une sorte de franchise qui fait plaisir³⁷ ». En juillet 1799, pendant le Directoire,

³⁴ J. Monnet, *Supplément au roman comique*, op. cit., t. I, p. 45.

³⁵ A. de Baecque, *Les Éclats du rire*, op. cit., p. 12.

³⁶ Jocelyn Huchette, *La Gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières 1715-1789*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 368.

³⁷ *Mercure de France*, mai 1772, p. 82.

une pièce est jouée au théâtre du Vaudeville qui s'intitule *Jean Monnet*. Écrite par Barré, Radet et Desfontaines, elle donne à voir les aventures et rebondissements qui auraient présidé à la création de *Jérôme et Fanchonnette*, pastorale à succès de La Grenouillère jouée à l'Opéra-Comique en février 1755. Le *Courrier des spectacles*, qui se fait l'écho de ces représentations, souligne que « la gaieté est l'âme du vaudeville³⁸ » et que ces trois auteurs ont habitué les spectateurs à « des ouvrages avec des couplets d'une gaîté franche » : de Fuzelier, Lesage et D'Orneval, cités comme références du genre dans les vaudevilles de la pièce, à Barré, Radet et Desfontaines, en passant par Monnet, une filiation s'établit dans la constitution d'un répertoire théâtral marqué par sa « bonne gaîté³⁹ ». Celle-ci s'illustrerait, dans *Jean Monnet*, par un dialogue « rempli de traits heureux, & [d]es caractères [...] tracés de main de maître⁴⁰ ».

De la « gaieté » du spectacle de l'Opéra-Comique, selon les termes de Monnet, à
222 la gaieté de Monnet lui-même, le pas est vite franchi. Cet amalgame est réalisé sous la Troisième République, alors que la « gaieté » de Monnet, de sa personnalité présumée, de son style et du théâtre qu'il a promu, cristallise les représentations mythifiées d'un théâtre ancien révolu, supposément plus authentique. Monnet devient ainsi le vecteur par lequel s'exprime une véritable nostalgie, esthétique et politique, c'est-à-dire une idéalisation déformatrice du passé à même de fonder une identité collective⁴¹. Cette nostalgie a un lien direct avec l'histoire de l'Opéra-Comique. Lorsque, quelques années après le départ de Monnet, la Comédie-Italienne achète en 1762 le bail et le répertoire de l'Opéra-Comique, elle s'octroie le monopole du théâtre musical comique. Le répertoire évolue à cette occasion ; l'ancienne comédie mêlée de vaudevilles laisse peu à peu place à la comédie moderne à ariettes, avant que le vaudeville ne réapparaisse sous une forme renouvelée dans les années 1780⁴². Cette mutation dramaturgique nourrit les regrets de certains pour l'ancien genre comique à vaudevilles en vogue à l'époque de Monnet, regrets qui alimentent à leur tour, dans les décennies qui suivent, une lecture identitaire et essentialiste de ce théâtre révolu. Monnet devient, par contre coup, l'un

³⁸ *Courrier des spectacles*, 23 juillet 1799, p. 2.

³⁹ *Journal de Paris*, 6 thermidor, An VII [24 juillet 1799], p. 1335.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Voir David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, p. 369-375.

⁴² Voir Stéphanie Fournier, « Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement », dans E. De Luca et A. Fabiano (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin, op. cit.*, p. 313-328. Dans *Le Procès des ariettes et des vaudevilles* d'Anseaume et de Favart (1760), qui allégorise le conflit esthétique entre les anciens et les nouveaux couplets de l'Opéra-Comique, les vaudevilles sont présentés comme étant les « bons enfants de la joie » (Paris, Duchesne, 1760, p. 10).

des derniers garants de ce qui serait l'expression de l'authentique gaieté française, avant qu'elle n'ait été étouffée par l'émergence de nouvelles formes dramatiques.

Sous la plume du journaliste et érudit Arthur Heulhard, qui fait paraître en 1884 *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Monnet devient ainsi un modèle représentatif des « comédiens d'autrefois⁴³ », qui « surmont[aint] la puissance des préjugés par la victorieuse action de leur gaieté⁴⁴ », gaieté qui aurait également caractérisé les directeurs de troupe. Mais les temps, déplore Heulhard dans une épître dédicatoire parodique adressée à « Messieurs les Directeurs de théâtre », ont bien changé depuis : les entrepreneurs de spectacles, comme le critique les appelle, « n'étaient point, comme aujourd'hui, des banquiers à qui les artistes apportent en dépôt le capital de leur talent⁴⁵ ». Derrière ces lignes, c'est principalement la Société des artistes dramatiques, fondée en 1841 par le baron Taylor, qu'Arthur Heulhard épingle. La bureaucratisation et la mercantilisation du métier de directeur de troupe sont, selon lui, aux antipodes de l'esprit de Monnet, qui se serait distingué par « un esprit bien français, actif, éveillé, très respectueux des goûts de ses clients⁴⁶ ». Or c'est précisément la pauvreté idéalisée de Monnet et les tribulations hasardeuses de sa jeunesse qui auraient forgé la « robuste franchise⁴⁷ » soucieuse des attentes de ses spectateurs, qui fait défaut aux directeurs de théâtre contemporains. Monnet ne permet pas seulement à Heulhard d'établir une distinction entre un théâtre prétendument authentique et le théâtre marchand de son époque : il lui sert aussi à opposer le théâtre de la province au théâtre parisien, pour remettre en cause les tournées en province telles qu'elles se pratiquent alors. Selon Heulhard, la province n'écope que de médiocres comédiens et de médiocres spectacles, au bénéfice de Paris, qui garderait pour son propre public les meilleurs éléments et éloignerait les plus mauvais. Il faut dire que cette dénonciation est alors à la mode : dans *La Tournée du père Thomas*, Pierre Giffard s'en prend à l'« industrie scandaleuse sur laquelle la justice sera bien forcée d'ouvrir l'œil un jour, au lieu d'attendre que le châtiment vienne des populations révoltées⁴⁸ », qu'Heulhard cite comme une preuve supplémentaire de ce que les directeurs de spectacle des siècles précédents étaient bien plus attentifs et diligents à l'égard de leur public.

⁴³ Arthur Heulhard, *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, Lemerre, 1884, p. VII.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. VIII.

⁴⁶ *Ibid.*, p. IX.

⁴⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁴⁸ *Le Courier de l'art*, 27 mai 1887.

Mais plus encore que par l’opposition entre Paris et province, c’est par le truchement d’un antagonisme entre la France et les autres pays que Monnet fait l’objet de ce qu’on pourrait appeler une récupération nationale. La tentative que fit Monnet à Londres intéressera les critiques et journalistes qui s’appuient sur elle pour historiciser les rapports franco-britanniques. Le théâtre apparaît comme un indicateur fiable de l’évolution des relations diplomatiques entre les deux pays. En 1879, Auguste Pittaud de Forges retrace ainsi les mésaventures londoniennes de Monnet avant de souligner la « rancune » des Français qui réservèrent à la troupe anglaise venue jouer *Othello* au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1822 un accueil hostile et clairement antibritannique⁴⁹ : « heureusement pour l’honneur des deux pays, les temps sont bien changés, et de pareils faits ne pourraient se reproduire aujourd’hui. Aussi nos admirables comédiens français peuvent-ils en toute sécurité franchir le détroit⁵⁰ ». C’est que l’Entente cordiale qui règne entre la France et l’Angleterre depuis la Monarchie de Juillet a pris un nouvel essor au début des années 1880. En 1871, Bismarck réunit l’Allemagne, l’Autriche-Hongrie et l’Italie dans la Triple-Alliance : cette reconfiguration des forces européennes a pour conséquence de rapprocher, en retour, la France et la Grande-Bretagne, ce qui se solde en 1904 par une série d’accords militaires bilatéraux. C’est dans un contexte de montée générale des nationalismes européens et d’un rapprochement diplomatique teinté de rivalité entre la Grande-Bretagne et la France, que l’histoire de Monnet présente un intérêt renouvelé, d’autant que le contexte théâtral lui-même est alors marqué par des échanges artistiques entre les deux pays : la troupe de la Comédie-Française effectue ses premières tournées en Angleterre en 1871-1879, puis en 1893.

Le discours sur l’échec de la comédie française de Monnet au milieu du XVIII^e siècle s’accompagne d’une apologie du peuple français et de son caractère national présumé authentique⁵¹. Heulhard va jusqu’à faire dire à Monnet une phrase qu’il n’a, à notre connaissance, pas écrite : « le trouble vint de la part de gens qui, préjugés à part, auroient dû le plus favoriser mon spectacle. Une trentaine de brouillons, tous fils ou petits-fils de réfugiés de France, par un effet de cette animosité ou plutôt de cette haine implacable qu’ils ont vouée à tous les François, avoient comploté d’empêcher les représentations

⁴⁹ Voir Laurence Marie, « *Othello à Paris, ou les scandales en série?* », dans François Lecercle et Clothilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale (II) : scandales d'hier, scandales d'aujourd'hui*, Fabula/Les colloques, 15 septembre 2020.

⁵⁰ *Le Ménestrel*, 11 mai 1879, p. 4.

⁵¹ Voir David Avron Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001. Voir aussi Edmond Dziembowski, *Le Siècle des Révolutions (1660-1789)*, Paris, Perrin, 2019.

de ma comédie⁵² ». Heulhard cite les phrases entre guillemets, sans explicitement les attribuer à Monnet et sans prendre le soin de mettre une note (comme il le fait habituellement) pour référencer précisément son discours. En 1908, Henri d'Almérás publie à son tour les mémoires de Jean Monnet. Il souligne que « [l']entente cordiale n'existe pas encore en 1749⁵³ » et que Monnet « aurait dû se douter également que le répertoire qu'il choisit était trop français, trop spécial, pour plaire à des étrangers⁵⁴ ». Car d'après Almérás, « avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, *ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national* ». L'imaginaire du vin place ce théâtre, mais aussi la personnalité de Monnet elle-même, sous le signe de Rabelais : « ce vin blanc [de Condrieu] a dû grandement contribuer à l'humeur joviale des habitants du pays, et à celle de Monnet en particulier⁵⁵ ». Il contribue à la construction d'un mythe national du théâtre de la foire, qui serait, de tout temps, le vrai, l'authentique théâtre français. Burlesque et populaire, il se caractérise

[par] son rire éclatant, qui le rapproche de Rabelais et des vieux conteurs gaulois, [par] sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des mœurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccoleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisser duper ni par les hommes ni par les choses⁵⁶.

Sous la Troisième République, Jean Monnet devient, dans l'historiographie du théâtre, un des visages du peuple français, supposément pur et authentique : un visage du peuple contre l'élite, des populations de province contre celle de Paris, du Français contre l'Anglais.

La débâcle que constitua la tentative de Monnet en 1749 peut sembler un détail de l'histoire du théâtre français. Pourtant, parce qu'elle a donné lieu à plusieurs récits, qui ont été relayés, glosés, discutés pendant plus d'un siècle, il s'est joué, à travers cet événement, quelque chose de l'image du théâtre comique français et, plus largement, quelque chose des représentations culturelles et politiques qui l'accompagnent. Si

⁵² A. Heulhard, *Jean Monnet*, op. cit., p.31.

⁵³ Henri d'Almérás, *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la Foire*, Paris, Michaud, 1908, p.43.

⁵⁴ *Ibid.*, p.44.

⁵⁵ *Ibid.*, p.9.

⁵⁶ *Ibid.*, p.31.

l'échec apparemment anecdotique que fut la tentative d'implantation d'une comédie française à Londres eut une si grande postérité, c'est qu'il fut étroitement associé à Jean Monnet, à sa personnalité, au double *ethos* de héros picaresque et de directeur de théâtre à succès qu'il s'est donné, puis que les critiques n'ont pas manqué de reprendre. Conjuguant l'image d'un comédien ambulant de province, allant de mésaventure en mésaventure, à celle de brillant entrepreneur de spectacles, il s'est trouvé dans la position de personnifier l'essor de l'Opéra-Comique, qui, par synecdoque, renvoie au théâtre de la foire, lequel incarnerait la tradition burlesque française, caractérisée par une gaieté gauloise, franche et authentique.

Cette gaieté possède une valeur esthétique, mais aussi une valeur politique : elle apparaît comme la manifestation d'une identité française idéalisée que l'échec de Monnet et de sa troupe à Londres, loin d'être construit par l'historiographie du théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles comme un échec personnel, vient entériner. Avatar des personnages de Rabelais, Scarron et Dassoucy, Monnet, dont l'esprit aurait été trop profondément français pour que son théâtre puisse être exporté sans heurts outre-Manche, est ainsi érigé en émissaire d'une singularité nationale intemporelle. L'imaginaire picaresque innervant les récits de cette entreprise ratée, celle-ci apparaît paradoxalement comme l'émanation même de l'esprit burlesque français. Elle montre combien, au cœur de l'histoire du théâtre, le départ entre faits historiques et représentation fictionnelle peut être indiscernable, et quelle portée politique et idéologique peut revêtir une telle indétermination.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANON.] *Encyclopédiana ou Dictionnaire encyclopédique des ana*, Paris, Panckoucke, 1791.
- ALMÉRAS, Henri d', *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la Foire*, Paris, Michaud, 1908.
- ANSEAUME, Louis et FAVART, Charles-Simon, *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, Paris, Duchesne, 1760.
- BAECQUE, Antoine de, *Les Éclats du rire*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *Le mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris, Autrement, 2007.
- BELL, David Avron, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001.
- CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze] (dit), *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française, 2012.

- CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et DE LA PORTE, Joseph, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duschesne, 1775, 2 t.
- DE LUCA, Emanuele et FABIANO, Andrea (dir.), *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, Paris, SUP, 2023.
- DZIEMBOWSKI, Edmond, *Le Siècle des Révolutions (1660-1789)*, Paris, Perrin, 2019.
- [FRÉRON, Élie-Catherine], *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1749-1754, 13 volumes.
- , *Année Littéraire*, Amsterdam/Paris, Lacombe/Delalain/Le Jay/Mérigot, 1754-1789, 8 t.
- HEULHARD, Arthur, *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII^e siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, A. Lemerre, 1884.
- HUCHETTE, Jocelyn, *La Gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières 1715-1789*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LETOUBLON, François, « Le soleil, les brigands et la charrette », *Recherches & travaux*, 67, 2005, p. 93-101.
- LOCKWOOD, Thomas, « Cross-Channel Dramatics in the Little Haymarket Theatre Riot of 1738 », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 25, 1996, p. 63-74.
- LOWENTHAL, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 369-375.
- MARIE, Laurence, « *Othello à Paris, ou les scandales en série ?* », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale (II) : scandales d'hier, scandales d'aujourd'hui*.
- MARSY, François-Marie de, *Le Rabelais moderne ou les Œuvres de Maître François Rabelais*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1752, 8 t.
- MONNET, Jean, *Supplément au roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres [s.n.], 1772, 2 t.
- PICART, Bernard, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1723-1743, 8 t.
- VENDRIX, Philippe (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

NOTICE

Charline Granger est chargée de recherche au CNRS, rattachée à l’Institut de recherche sur la Renaissance, l’âge classique et les Lumières (IRCL – UMR 5186). Ses recherches portent sur le théâtre de l’époque moderne en France et, plus particulièrement, sur l’histoire de la réception et des sensibilités, ainsi que sur la relation entre politique, sciences et esthétique. Elle est l’auteure d’une monographie intitulée *L’Ennui du spectateur. Thermique du théâtre (1716-1788)*, publiée en 2021 aux éditions Classiques Garnier. Elle est par ailleurs membre du programme des Registres de la Comédie-Française.

RÉSUMÉ

En 1749, Jean Monnet, entrepreneur de spectacles, tente de fonder une comédie française à Londres. Parce que le contexte politique est alors particulièrement défavorable à toute forme de diplomatie culturelle française, c'est un échec retentissant, mais circonstanciel, que l'histoire aurait pu oublier. Pourtant, cette tentative avortée alimente *a posteriori* une relecture historiographique qui érige Monnet en héros picaresque, dans la lignée des truculents comédiens de province dépeints par Scarron. Ses tribulations sont vues, par des historiens de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme la manifestation esthétique et politique d'un théâtre supposément populaire, authentique et « gai ». L'échec de 1749 est mythifié. Les revers de fortune de l'homme de théâtre deviennent l'instrument d'un discours identitaire nostalgique, qui s'épanouit 228 dans le contexte de montée générale des nationalismes européens.

MOTS-CLÉS

Jean Monnet, Angleterre, diplomatie culturelle, nationalisme, entrepreneur de spectacles, comique, Scarron, picaresque, gaieté française

ABSTRACT

In 1749, Jean Monnet, an entertainment entrepreneur, attempted to found a French theatre in London. The political context of the time was particularly unfavourable to French cultural diplomacy, and the failure was resounding, but circumstantial: history could have forgotten it. In retrospect, however, this abortive attempt has fuelled a historiographical rereading that turns Monnet into a picaresque hero, in the tradition of the truculent provincial comedians portrayed by Scarron. Historians of the second half of the 19th century saw in Monnet's tribulations the manifestation of a supposedly popular, authentic and joyful theatre. Monnet, whose failure was mythologised, became the instrument of a nostalgic identity discourse, which flourished in the general rise of European nationalism.

KEYWORDS

Jean-Monnet, England, cultural diplomacy, nationalism, show business, comedy, Scarron, picaresque, French gaiety

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