Revue d'histoire
du théâtre

Revue éditée par
la Société d'histoire
du théâtre
janv.—mars 2021
№ 289

LES THÉÂTRES PARISIENS SOUS L'ANCIEN RÉGIME

PARCOURS

TRANSVERSAUX

PARCOURS TRANSVERSAUX POUR UNE RELECTURE DU SPECTACLE PARISIEN SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Emanuele De Luca
et Barbara Nestola

Pendant l'Ancien Régime, les théâtres en France étaient soumis à un système de privilèges qui en définissait le périmètre d'activité, dans une intention de contrôle et de gestion centralisatrice souhaitée par la monarchie. Initié par Louis XIV en 1661 (date de la création de l'Académie royale de danse), il se consolide en 1680, année de fondation de la Comédie-Française. Il restera en vigueur jusqu'en 1791, lorsque la loi Le Chapelier abroge ce régime. À Paris, deux théâtres sont directement concernés par les privilèges : l'Académie royale de musique, fondée en 1672, qui a le droit de représenter les pièces en musique, et la Comédie-Française, qui a le privilège de jouer des pièces en français et, par conséquent, le monopole sur le théâtre de parole[1]. La Comédie-Italienne, animée par une troupe arrivée à Paris autour de 1660, ne se voit pas octroyer de privilège, même si elle bénéficie de la protection royale. Son activité se déroule jusqu'en 1697 et reprend en 1716, avec l'arrivée d'une nouvelle troupe d'Italie appelée par le Régent après la mort de Louis XIV. Le répertoire, italien à l'origine, se différencie au fil des années en intégrant des pièces en français, chorégraphiques et musicales.

Les pouvoirs politiques visent à hiérarchiser et organiser le paysage théâtral, ainsi qu'à maintenir leur emprise. Si les trois théâtres subventionnés et contrôlés par la couronne peuvent être caractérisés comme *institutionnels*, leur nature et leur gestion ne sont cependant pas les mêmes : l'Académie royale de musique est la seule à avoir un statut d'académie, tandis que la Comédie-Française a un statut participatif, où les comédiens sont sociétaires de l'entreprise. La Comédie-Italienne, malgré le règlement voulu par la Dauphine Marie-Anne de Bavière (1684), garde un chef de troupe à la gestion du répertoire et des affaires de la compagnie[2].

Le régime des trois salles est donc hybride. Il s'agit à la fois de théâtres gouvernés par les instances politiques en termes de répertoire, d'embauches, de retraites, etc., et de théâtres publics qui tirent des profits grâce aux représentations payantes pour un public dont le goût et la participation incident sur les choix du répertoire et sur ses enjeux esthétiques. Leurs productions, ainsi que leurs reprises, leurs programmations, leurs politiques d'embauche, doivent tenir compte de cette situation à mi-chemin entre la volonté monarchique et les nécessités de gain.

Au XVIIIe siècle, le paysage théâtral parisien se diversifie grâce au développement des théâtres professionnels à l'initiative entièrement privée et à caractère purement commercial. Parmi les théâtres des foires saisonnières de Saint-Germain et de Saint-Laurent, l'Opéra-Comique s'impose tout au long du siècle jusqu'à l'obtention, en 1762, d'un statut institutionnel, lorsque les Comédiens-Italiens achètent à l'Opéra le droit de représenter des pièces de genre comique alternant le dialogue et le chant. Les théâtres forains sont eux-mêmes conditionnés par le régime des privilèges, quoique *a contrario*. Les genres et les formes spectaculaires qui sortent des plateaux de Saint-Germain et de Saint-Laurent se façonnent souvent dans les espaces laissés libres par les interdictions des privilèges, ou non couverts par les monopoles royaux.

Malgré l'intention de contrôler la création et l'activité théâtrale au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, les scènes parisiennes rentrent dans une dynamique forte de concurrence, qui engendre un processus d'émulation, et donc de contamination. Chaque théâtre puise son inspiration dans le répertoire et les atouts majeurs de l'autre, qu'il s'agisse de la dramaturgie, de l'appareil scénique, de la musique ou du savoir-faire des interprètes. L'urgence devient celle d'innover, d'expérimenter en contournant les limites imposées par les privilèges, de mélanger les registres et les codes à la recherche de nouvelles solutions pour attirer le

public. La circulation des personnes s'inscrit dans ce mouvement. Les auteurs dramatiques et les compositeurs œuvrent pour plusieurs théâtres à la fois. Les interprètes, acteurs, chanteurs et danseurs voient le passage d'une institution à l'autre comme un moyen de diversifier leurs compétences, de redéfinir leur place et leur rang au sein d'une troupe, de créer plus librement, d'atteindre même un statut socio-professionnel plus avantageux. C'est souvent dans cette urgence que les innovations majeures se manifestent lorsque les artistes d'une salle vont empiéter, factuellement ou poétiquement, sur le terrain des autres. Il s'agit d'une sorte de revanche de la création artistique sur la politique culturelle, qui dévoile, au final, le paradoxe implicite des privilèges et des monopoles. Ces derniers garantissent les possibilités d'exploitation d'un théâtre (voir alors les nombreuses plaintes portées par les différentes institutions contre les activités artistiques des autres), mais contraignent son développement dans les domaines qui ne lui sont pas propres.

Aujourd'hui, nombreux travaux ont contribué à asseoir la connaissance de salles parisiennes sous l'Ancien Régime, de leur fonctionnement et de leurs répertoires, ouvrant la voie aux recherches plus récentes qui explorent leurs interactions[3]. L'analyse des œuvres franchit désormais les catégories de l'auteur et du texte. Elle tient compte de la représentation, du rôle du public, de l'aspect collectif de la création, et du dépassement de la notion traditionnelle du genre, dans la conscience que « le dialogue, le jeu, le chant, la musique, la danse et la machine participent d'un ensemble bien difficile à résumer en un seul vocable »[4]. Les questions de porosité et de concurrence se sont avérées un terrain d'étude fertile, fédérant de nombreux chercheurs autour de projets à vocation pluridisciplinaire et orientés vers l'expérimentation pratique[5]. La réalisation d'outils numériques et de bases de données permet d'accéder plus facilement à ces nouvelles connaissances portant aussi bien sur la matérialité que sur la sociologie des représentations[6]. Il est possible alors de proposer un changement de paradigme et de réinterroger le spectacle parisien sous l'Ancien Régime. Le nouveau point de départ est d'explorer les espaces de circulation (des motifs dramaturgiques, des personnes, des savoirs), de transversalité, de porosité et perméabilité des pratiques, là où vont se croiser et se superposer les périmètres poétiques et esthétiques des différents répertoires. Relire l'histoire du théâtre parisien dans ces espaces permet d'appréhender autrement les pratiques artistiques, la création de nouveaux genres, jusqu'à réinterpréter les situations sociales et les questions juridiques qui se déploient le long du XVIIe et du XVIIIe siècle, comme le statut des interprètes ou les droits d'auteur. Une réflexion inter et trans-théâtrale s'impose, qui permette de porter un nouveau regard sur l'esthétique théâtrale, considérée non seulement comme résultat des processus créatifs de chaque salle, mais aussi, et principalement, comme produit des expérimentations élaborées dans un espace de création commun, inter-scénique et inter-spectaculaire. Il suffit de penser au façonnement de l'opéra-comique et du ballet-pantomime, nés dans l'espace d'intersection entre l'esthétique et les formes de production de l'Opéra, des théâtres forains et de la Comédie-Italienne. Les questions suivantes ne sont que des exemples pour guider la réflexion : comment la musique et le spectaculaire, considérés couramment comme l'apanage de l'Opéra, interviennent-ils dans les œuvres de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne ? Comment les masques italiens investissent-ils les plateaux de la Comédie-Française et de l'Opéra ? Par quel moyen les théâtres forains, dans leur statut particulier, à la fois de théâtres

Melpomène, est. par H. Bonnart, ex. au coq, avec privil., [XVIIe siècle], BnF, Dép. Estampes et Photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), Hennin 5154

Thalie, est. par H. Bonnart, ex. au coq, avec privil., [XVIIe siècle], BnF, Dép. Estampes et Photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), Hennin 5155

Terpsichore, est. par H. Bonnart, ex. au coq, avec privil., [XVIIe siècle], BnF, Dép. Estampes et Photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), Hennin 5156

saisonniers et non privilégiés, réélaborent-ils, transposent-ils, s'approprient-ils les éléments emblématiques des salles officielles ? Comment les savoirs, les modèles dramaturgiques et les motifs dramatiques circulent-ils parmi les théâtres parisiens ? Quelle circulation d'artistes se produit-elle d'une salle à l'autre ?

Cette nouvelle approche intéresse la pratique actuelle du théâtre qui se voue non seulement aux techniques de représentation anciennes mais aussi à l'histoire du théâtre. D'une part, les professionnels du spectacle se consacrent à la création de productions historiquement informées, ou inspirées de l'esthétique ancienne, explorant tous les aspects de la réalisation scénique : gestuelle, scénographie, costumes, chorégraphie, vocalité et techniques de jeu sur instruments anciens. De l'autre, des réalisations récentes ont porté sur scène la concurrence entre théâtres et les débats théâtraux existants au XVIIIe siècle, montrant à quel point cette histoire peut se dramatiser et devenir elle-même un objet de spectacle.[7] Ces réalisations sont aussi redevables des travaux de recherche qui associent la réflexion scientifique à la performance. C'est ainsi aux artistes, aussi bien qu'aux scientifiques et aux spécialistes de la matière que le présent numéro s'adresse. La plupart des contributeurs est d'ailleurs activement impliquée dans des projets de recréation artistique : Judith le Blanc met en scène la recréation de pièces de la Foire et de querelles entre théâtres ; Julien Dubruque édite les partitions du répertoire lyrique français pour des productions en France et à l'international ; Matthieu Franchin fait partie de l'équipe artistique du projet *Théâtre Molière Sorbonne*, tout comme Hubert Hazebroucq, danseur professionnel et directeur de la compagnie *Les Corps éloquents*; Marina Nordera collabore avec des chorégraphes et des danseurs professionnels pour la recréation du répertoire dansé des XVIIe et XVIIIe siècles français. Les deux éditeurs du numéro travaillent couramment avec des interprètes professionnels dans le cadre de production scéniques et lyriques.

Dans cette perspective, les auteurs des articles ont été invités à sortir de leur domaine de spécialisation afin d'enquêter sur l'interaction entre deux ou plusieurs scènes. La circulation des thèmes, celle des personnes et la transversalité des pratiques « dans » les espaces où se croisent et se superposent les périmètres des théâtres sont les principaux éléments repérés. Ils sont présents en trame de fond dans chaque contribution, même si des aspects spécifiques permettent de les rapprocher davantage de l'une ou l'autre de ces catégories majeures.

Les deux premiers articles abordent la circulation des *Thèmes*. Jeanne-Marie Hostiou montre que le *topos* du départ des comédiens, inauguré à la Comédie-Italienne en 1694 avec le *Départ des Italiens* de Dufresny, perdure jusqu'à la fin de la Régence, une période marquée par les querelles dramatiques. Repris alternativement dans les œuvres jouées par les Italiens et les Français, ce *topos* témoigne davantage d'un processus de circulation des motifs et d'assimilation de procédés dramatiques plutôt que d'une confrontation esthétique entre les deux théâtres.

La contribution de Julien Dubruque sur la circulation du mythe des Danaïdes entre la Comédie-Française et l'Académie royale de musique (1644–1784) illustre le parcours d'un sujet sérieux à travers les siècles, s'adaptant aux changements de goût et d'esthétique de ses scènes d'accueil. Sans témoigner d'un véritable processus de contamination au niveau textuel ou dramaturgique, certaines adaptations tendent à valoriser des éléments qui relèvent d'une autre scène, comme par exemple le spectaculaire, qu'on croyait propre à l'Académie

royale, et que l'on retrouve au contraire bien présent à la Comédie-Française.

La section *Personnes* fait l'objet de deux textes qui analysent respectivement la circulation des danseuses entre les théâtres et le cas de l'auteur dramatique Carlo Goldoni. Marina Nordera montre que le passage d'un théâtre à l'autre représentait, pour les danseuses actives sur les scènes parisiennes au XVIIIe siècle, une occasion d'émancipation artistique et professionnelle et la possibilité de faire évoluer et diversifier leurs compétences, les mettant au service de la création. Silvia Manciati se focalise, de son côté, sur les processus d'écriture de Carlo Goldoni pour la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, à partir de 1762. Tout en gardant une spécificité de style et de langage, l'auteur est le premier Italien qui écrit pour les deux scènes, accordant constamment une place de choix à la polyvalence des acteurs.

Les deux articles consacrés aux *Pratiques* abordent des questions afférant à l'univers musical. Matthieu Franchin et Hubert Hazebroucq examinent la naissance d'un nouveau type de divertissement final dans les pièces de la Comédie-Française pendant la dernière décennie du XVIIe siècle. Dans un contexte marqué par la concurrence entre institutions et par le renouveau des pratiques à la Comédie-Italienne et à l'Académie royale de musique, le divertissement façonné par les Français, se faisant dans un premier temps l'écho de ces interactions, devient rapidement un modèle destiné à s'imposer sur les scènes parisiennes au XVIIIe siècle.

Judith le Blanc interroge la circulation des airs des œuvres lyriques entre la fin du XVIIe et le XVIIIe siècles, montrant qu'elle touche l'ensemble des scènes parisiennes. En atteignant chacune de ces scènes, l'air lyrique est soumis à un remaniement du texte, de la musique, de l'effectif, continuant cependant à véhiculer la mémoire de son origine auprès du public qui pouvait ainsi suivre son parcours migratoire.

La dernière section, *Au-delà de la création*, s'éloigne des processus de création proprement dits et aborde deux aspects relevant d'une dimension qui touche l'ensemble des salles parisiennes : l'iconographie des éditions théâtrales et la propriété intellectuelle. Anne-Estelle Michelangeli illustre les modalités de représentation de la figure d'Arlequin entre la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique à la fin du XVIIe siècle à travers le travail du dessinateur François Ertinger qui œuvra pour les deux institutions. Après la fermeture en 1697 de la Comédie-Italienne, dont il était le personnage emblématique, Arlequin apparaît à l'Opéra, qui en fait un rôle muet et un danseur agile, protagoniste des divertissements italianisants. L'iconographie des frontispices du *Théâtre italien de Gherardi* et du *Recueil général des opéras* devient ici la clé de lecture de cette migration.

Andrea Fabiano aborde enfin la question de la propriété intellectuelle à la fin du XVIIIe siècle, période qui voit l'affaiblissement, puis l'abolition, des privilèges. À travers deux cas d'études, le remaniement d'*Andromaque* de Racine en tragédie lyrique pour l'Opéra, et la traduction d'opéras-comiques en italien pour le Théâtre de Monsieur, Fabiano montre que les débats autour de la propriété intellectuelle sont étroitement liés à la spécificité des composantes du spectacle plutôt qu'au binôme auteur-texte de la source originale d'une œuvre. Il pose ainsi son attention sur un problème majeur qui investit l'activité auctoriale dans la production des spectacles à une époque.

1 Seul l'emploi de deux voix et de six instrumentistes lui est accordé.
2 Au XVIIIe siècle, en 1729, les Italiens arrivent à se constituer en une société à la manière des Français.
3 Voir la bibliographie sélective annexe. Pour une bibliographie détaillée, se reporter à https://theparis.hypotheses.org/.
4 Guy Spielmann, *Le jeu de l'ordre et du chaos : Comédie et pouvoirs à la fin du règne, 1673–1715*, Paris, Champion, 2002, p. 11–12.
5 Ces thèmes trouvent un lieu de confrontation, de partage et de discussion dans le projet *ThéPARis*, qui mène un travail de réflexion sur la transversalité des pratiques artistiques sous l'Ancien Régime et se situe à l'origine de ce dossier : https://theparis.hypotheses.org/.
6 Voir la bibliographie annexe.
7 C'est par exemple le cas du spectacle de *Les Founerailles de la Foire*, dirigé par Judith le Blanc, d'après Lesage, Fuzelier et d'Orneval. Compagnie *Les Pêcheurs de perles*, 2014.

Bibliographie sélective

Sylvie Bouissu, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Garnier, 2019-2020, 4 vol.

Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, l'Opéra-Comique et la Comédie-Française : approches comparées (1669-2010)* Paris, École des Chartes, 2012.

Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011 : https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c-934cf26b6c0f55391ab1

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

Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, Paris, PUPS, coll. «Theatrum mundi », 2018.

Sylvaine Guyot et Jeffrey Ravel (dir.), *Données, recettes & répertoires. La Scène en ligne (1680-1793)*, MIT Press 2020 : https://cfrp.mitpress.mit.edu/volume-en-francais

Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Garnier, 2019

L'Apothéose d'Arlequin : La Comédie-Italienne de Paris (1716-1780), Emanuele De Luca et Andrea Fabiano dir., Paris, SUP – Sorbonne Université Presses, coll. « e-Theatrum Mundi », en cours de publication

Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Garnier, 2014

Barbara Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnout, Brepols, 2020

Marine Roussillon et Christophe Schuwey (dir.), *Écrire l'histoire des spectacles avec des bases de données, Revue d'Historiographie du Théâtre*, 1, 2020

Guy Spielmann, *Le jeu de l'ordre et du chaos : Comédie et pouvoirs à la fin du règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002

Nicole Wild, David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : Répertoire 1762-1927*, Sprimont, P. Mardaga, 2005

Sitographie

https://www.cfregisters.org/fr/

https://cfrp.mitpress.mit.edu/volume-en-francais

http://chronopera.free.fr/

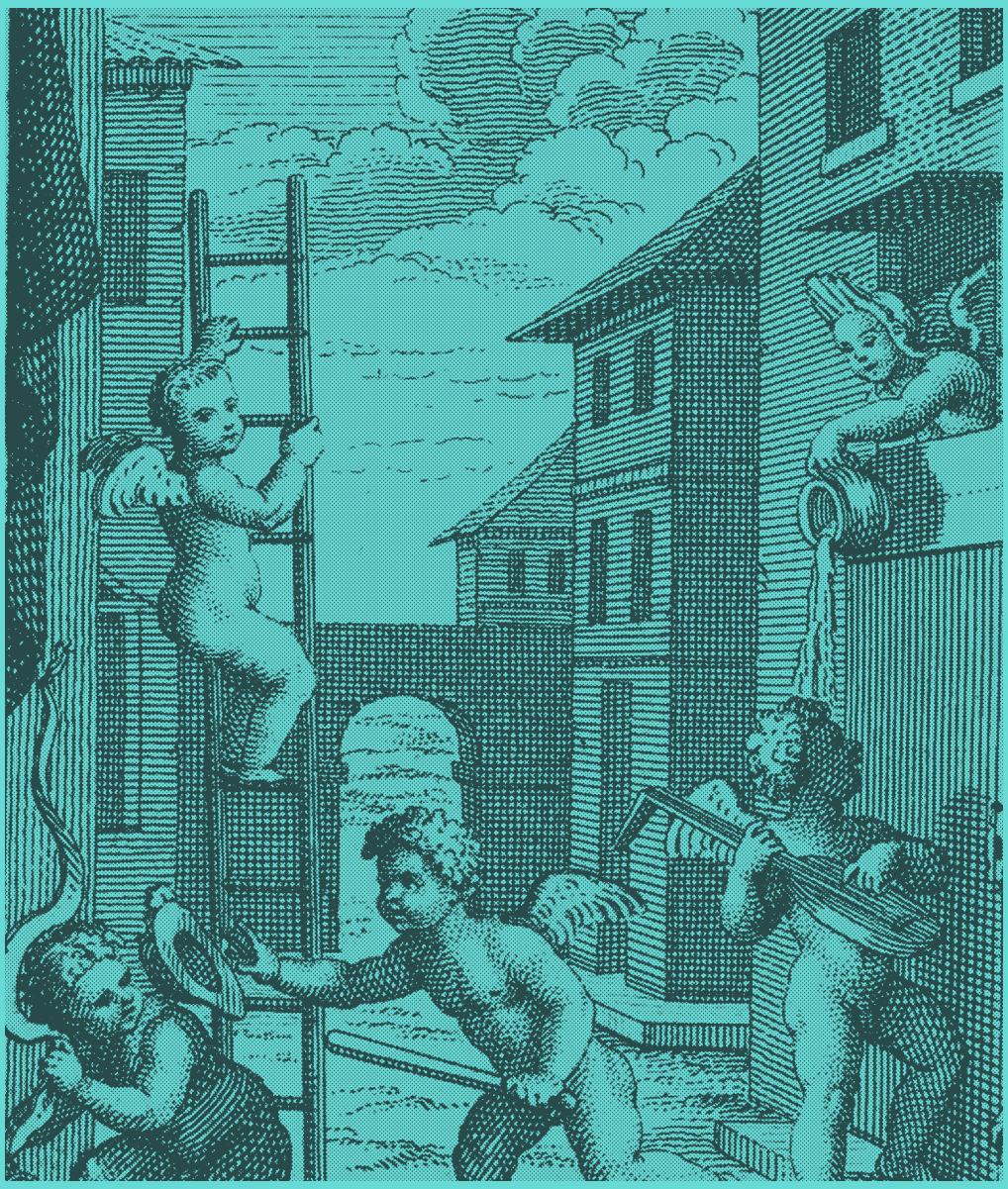
https://cesar.huma-num.fr/cesar2/

http://recital.univ-nantes.fr/#/

http://www.theaville.org/kitesite/index.php

https://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens

https://theparis.hypotheses.org/



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

BnF

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE
Versailles

ISBN 979-10-94971-23-9 (16 €)