

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

QUÉRO Dominique, PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, « Les théâtres de société au XVIIIe siècle » in *Etudes sur le 18^e siècle*, Volume XXXIII, Editions de l'Université de Bruxelles, 2005.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

É T U D E S S U R L E 1 8 ^e S I È C L E

X V I I I

33

LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ AU XVIII^e SIÈCLE

2005 • ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



À David TROTT

É T U D E S S U R L E 1 8 ° S I È C L E

X V I I I

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

DIRECTEURS

Bruno Bernard et Manuel Couvreur

COMITÉ DE RÉDACTION

Valérie André, Bruno Bernard, Manuel Couvreur, Brigitte D'Hainaut,
Michèle Galand, Michel Jangoux, Roland Mortier, Raymond Trousson.

G R O U P E D ' É T U D E D U 1 8 ° S I È C L E

ÉCRIRE À

Bruno Bernard bbernard@ulb.ac.be

Manuel Couvreur manuel.couvreur@ulb.ac.be

ou à l'adresse suivante

Groupe d'étude du 18^e siècle

Université libre de Bruxelles (CP 108)

Avenue F.D. Roosevelt 17 • B-1050 Bruxelles

LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ AU XVIII^e SIÈCLE

Publié avec le soutien du ministère de l'Éducation, de la Recherche
et de la Formation de la Communauté française

É T U D E S S U R L E 1 8 ° S I È C L E

X V I I I

LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ AU XVIII^e SIÈCLE

VOLUME COMPOSÉ PAR MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIÉVAL
ET DOMINIQUE QUÉRO

2 0 0 5
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Introduction

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO

LA COMTESSE

Et autrefois qui étaient les danseurs ? Qui étaient les chanteurs ? Le duc d'Orléans, le duc d'Ayen, le duc de Coigny, la comtesse d'Estrades, la duchesse de Brancas... Quels noms ! Et même, quelquefois, la marquise de Pompadour en personne ! Je chantais devant eux... et le duc de La Vallière me félicitait !

TCHAIKOVSKI, d'après POUCHKINE,
La dame de pique

Le colloque dont nous publions ici les actes est le premier consacré aux théâtres de société au XVIII^e siècle. Né de la rencontre de nos intérêts et de notre amitié avec David Trott, à qui ces journées et ces textes sont dédiés, il s'inscrit dans un renouvellement des études théâtrales et, plus particulièrement, des travaux portant sur des théâtres jusque-là considérés comme mineurs, et donc méconnus par la critique littéraire ou relégués au rang d'anecdotes plaisantes. Depuis quelques années, le théâtre de société suscite un intérêt grandissant, non seulement en France, mais aussi en Europe et plus largement dans le monde. En témoignent la journée d'étude organisée par Dominique Quéro en Sorbonne le 14 juin 2003 dont les principales interventions sont publiées en 2005 dans la *Revue d'histoire du théâtre*, le livre de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?* paru en 2003, et le site Internet « Théâtres de société » lancé en juillet 2001 par David Trott. Cette banque de données électronique qui recense près de 350 lieux de représentation « en société » est visitée par un large public et vouée à devenir partie intégrante de « CESAR » (Calendrier électronique des spectacles d'Ancien Régime), site consacré à l'activité théâtrale et à l'édition dramatique entre 1600 et 1800.

Il convenait donc de dresser un état des lieux et de croiser les diverses approches d'une activité culturelle qui intéresse Paris, l'Île-de-France, la province, et s'exporte même parfois. L'ampleur et l'hétérogénéité de ce qui apparaît comme un phénomène majeur du siècle des Lumières ont rendu nécessaire une confrontation au plan international. Seule cette approche ouverte permettait la mise en place, et en relation, des éléments d'une définition et d'une description du « théâtre de société », envisagé à travers les échos et réflexions qu'il suscite dans les écrits du temps (mémoires, lettres, romans, manuels, périodiques) et dans son rapport aux lieux et pratiques illustrant

le mieux cette « théâtromanie » du XVIII^e siècle, autant que par le biais des textes et répertoires mis en œuvre au sein de multiples espaces de sociabilité.

Aspect essentiel de la vie théâtrale au XVIII^e siècle, le théâtre de société constitue un objet d'étude privilégié pour les historiens du théâtre, de la littérature, de la musique et de l'architecture. Il intéresse les études littéraires car il a mobilisé comme auteurs, et souvent aussi comme acteurs, des écrivains célèbres – Marivaux, Voltaire ou Beaumarchais – ou d'autres moins illustres – Gueullette, Caylus, Collé, Carmontelle ou Florian. Relevant de genres très variés, les pièces jouées en société ont donné lieu à des éditions, isolées ou en recueil, qui marquent leur appartenance au champ de la littérature. Cette ample production mérite d'être redécouverte et analysée, par le dépouillement et l'exploitation d'archives en sommeil dans des fonds publics ou privés, et l'édition ou la réédition de textes méconnus, à l'instar du volume *Histoire et recueil des lazis* publié par Judith Curtis et David Trott en 1996. Redonner au théâtre de société la place qui lui revient dans le champ littéraire, sans oublier de prendre en compte, autant que le texte, la représentation, c'est ainsi remettre au jour tout un patrimoine culturel. Patrimoine architectural, d'abord, si l'on considère les demeures aristocratiques ou bourgeoises ayant abrité des scènes de fortune ou de véritables théâtres, comme celui du château de Cirey, le « temple de Terpsichore » de M^{lle} Guimard à la Chaussée d'Antin ou le théâtre de Marie-Antoinette au Petit Trianon. Patrimoine théâtral, en outre, si l'on pense à toutes les pièces qu'il faudrait rejouer devant un public contemporain, pour tenter de ressaisir ce qu'ont pu être ces spectacles où tous les arts se mêlaient et qui faisaient partie intégrante de cette vie de société assez méconnue encore, même si elle est désormais de plus en plus étudiée par les historiens du XVIII^e siècle.

C'est à l'ensemble de ces attentes que le colloque a tenté de répondre, non seulement par les communications, mais également par une représentation théâtrale, la visite d'un hôtel particulier, un concert, une exposition de manuscrits et d'éditions rares.

Les communications ont rassemblé des spécialistes de divers horizons disciplinaires, réunis durant trois jours en divers lieux, à l'image de ces lieux éclatés de la sociabilité du XVIII^e siècle : d'abord en Sorbonne, puis à la Mairie du IX^e arrondissement (hôtel d'Augny), enfin à la Bibliothèque de Versailles (Galerie des Archives de l'Hôtel des Affaires étrangères de Louis XV). Les articles ici regroupés privilégient un ordre chronologique qui part de la cour de Sceaux pour arriver à la période révolutionnaire, dont on doit se demander si elle sonne la fin de ces manifestations longtemps considérées comme caractéristiques de l'Ancien Régime. Trois grands axes de réflexion se dessinent au sein de ce cadre : les lieux et les répertoires qui ont pour objet de situer précisément cette activité parmi d'autres ; les rapports de ces corpus avec la société, du triple point de vue esthétique, moral et politique ; enfin, les résonances ou échos culturels que le théâtre de société a laissés dans les mentalités.

Un certain nombre d'acquis sont à souligner. L'étude très précise de fonds d'archives, ainsi que de textes de théâtre – sans oublier les divertissements musicaux, chorégraphiques ou autres, qui les accompagnaient –, montre que le champ exploré est large et qu'il ne cesse de s'enrichir, d'autant plus que de telles enquêtes croisées

sont à même de corriger ou de nuancer un certain nombre d'approximations ou d'inexactitudes léguées par les études du siècle passé. Ces sources nouvelles ont permis de faire le point sur la question de la genèse des pièces et des spectacles, en montrant comment, pourquoi et à quel moment de leur vie ou de leur carrière littéraire les auteurs amateurs ou professionnels se sont tournés vers les scènes privées. Elles ont encore nourri une approche renouvelée de la problématique des conditions de représentation : les théâtres, des plus simples aux plus luxueux ; la composition des troupes et notamment le mélange entre professionnels et amateurs, ou encore entre comédiens et musiciens, dont la contribution très importante et souvent novatrice est bien apparue. La diversité des théâtres étudiés a mis en valeur le rôle de la province, tant dans les villes que dans les châteaux à la campagne. À Paris, il appert que l'activité théâtrale publique se trouve démultipliée par celle des scènes privées. On a ainsi pu souligner les nombreux passages qui s'opèrent entre les sphères publique et privée, et montrer une évolution au cours de la seconde moitié du siècle, avec, à la fin de la période, des sociétés de nobles et de bourgeois s'orientant vers une activité de plus en plus institutionnalisée. Le théâtre de société apparaît bien, par là, comme un lieu de transfert culturel. S'il se caractérise toujours par la notion d'espace privé, qui lui donne en grande partie sa définition et le distingue des scènes privilégiées, officielles et non, il joue également le rôle d'un théâtre d'essai pour certaines pièces. Il permet en effet à certains auteurs de fourbir leurs premières armes à l'ombre d'un commanditaire s'apparentant plus ou moins à un mécène, dans un cadre où la notion de « société » ou de « spectateurs » se substitue à celle de « public ». Là, il imite, détourne ou invente de nouveaux genres, susceptibles de s'épanouir sur les scènes publiques, en France et à l'étranger, tout particulièrement dans une Europe tournée vers le modèle culturel français. Lieu de passage, donc, des textes, des auteurs, des acteurs et des esthétiques, le théâtre de société semble bien être aux origines du théâtre amateur qui se développera au siècle suivant et qui débouchera sur les formes actuelles qu'on lui connaît, notamment sur le théâtre d'appartement.

Conscients qu'il ne suffisait pas d'étudier les textes et d'évoquer les lieux de représentation, nous avons souhaité accompagner ce colloque de « divertissements ». La DDD Compagnie a donc joué en Sorbonne une comédie-parade de Charles Collé, *Léandre hongre*, et créé pour l'occasion le *Compliment du seigneur Viperini Crapaudino opérateur vénitien* et la *Parade du tailleur*, tirés tous deux du *Septième lazzi* redécouvert par David Trott. Jean-Luc Impe nous a permis de mieux apprécier l'importance de la musique dans les spectacles de société, en nous donnant à voir et à entendre, avec le concours de Marie Cognard et Catherine Daron, quelques airs également empruntés au même recueil. Thierry Cazaux, président de 9^e Histoire, nous a conté l'histoire de l'hôtel d'Augny, de M^{lle} Gogo à Alexandre Aguado. Marie-Françoise Rose, conservateur de la Bibliothèque de Versailles, a préparé pour nous, avec son équipe, dans les superbes salles de la Galerie des Archives, une exposition d'ouvrages et de manuscrits relatifs à la vie des scènes privées. Que tous trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude, de même que ceux et celles qui nous ont fait l'honneur de présider ces six demi-journées : Pierre Frantz, Françoise Rubellin, Jacqueline Hellegouarc'h, Maurice Lever, Martine de Rougemont et François Moureau.

Nos remerciements vont, en outre, aux institutions qui ont permis l'organisation et le financement du colloque, à commencer par le Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des xvii^e et xviii^e siècles, dirigé par le professeur Sylvain Menant, et les deux organismes de tutelle de cette UMR 8599 : le CNRS et l'Université de Paris iv Sorbonne, également partie prenante de ces trois journées à travers les subventions accordées par le Conseil scientifique, l'École doctorale iii et le Centre de recherche d'histoire du théâtre. Nous remercions aussi pour leur contribution l'Université de Paris xii Val-de-Marne et l'équipe de littérature et de philosophie EA 431, ainsi que l'IUFM de Créteil. Nous tenons enfin à saluer la bienveillante attention avec laquelle notre projet de colloque a été accueilli par Manuel Couvreur, qui a fait en sorte que les actes en soient publiés par les Éditions de l'Université de Bruxelles dans sa série *Études sur le xviii^e siècle*.

Les enchantements de Sceaux : thématique des spectacles offerts par la duchesse du Maine

Catherine CESSAC

Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement ¹.

Ce spectacle dont parle La Bruyère, c'est l'opéra et ses machines. Les fêtes que la duchesse du Maine inspira dans son château de Sceaux se proposaient un but identique : enchanter par la vue, l'ouïe, et surtout l'esprit ². Selon Furetière, le terme « enchantement » est défini comme « charme, effet merveilleux procédant d'une puissance magique, d'un art diabolique. Les poèmes du Tasse, de L'Arioste, sont remplis d'enchantements ». C'« est aussi un effet surprenant dont on ne connaît point la cause, et qu'on rapporte à quelque chose d'extraordinaire. Ce charlatan fait des choses si admirables, qu'on croit qu'il y a de l'enchantement » ³. Nous ne pouvons avoir de meilleure définition de l'inspiration des fêtes de Sceaux. En effet, surprises, apparitions, allégories fantastiques, personnages exotiques et ésotériques, ombres célèbres, scènes de magie... nourrissent l'imagination des auteurs sous les directives de la duchesse du Maine.

¹ Jean DE LA BRUYÈRE, « Des ouvrages de l'esprit », *Les caractères*, Paris, Livre de Poche, 1985, p. 44.

² « Elle aime à donner chez elle des divertissements et des spectacles : mais elle voulait qu'il y entrât de l'idée, de l'invention, et que la joie eût de l'esprit », Bernard LE BOVIER DE FONTENELLE, *Éloge de Monsieur Malézieu, Œuvres*, Paris, Salmon-Peytieux, 1825, vol. 2, p. 176. Pour plus d'informations, le lecteur pourra se reporter à l'ouvrage qui lui a été consacré dans la présente série : *La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, Études sur le XVIII^e siècle*, n° 31, 2003.

³ Antoine FURETIÈRE, « Enchantement », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français...*, Rotterdam-La Haye, Leers, 1690, n.p.

Une princesse insomniaque

Petite-fille du Grand Condé, Louise-Bénédicté de Bourbon naît le 8 novembre 1676 à l'Hôtel de Condé, rue Saint-Laurent, près de Saint-Sulpice ⁴. Elle y passe son enfance, ainsi qu'au château de Chantilly, domaine des Condé, où sont organisées de grandes fêtes ⁵. Depuis 1684, La Bruyère enseigne l'histoire, la géographie et la philosophie de Descartes à Louis, frère aîné de Louise-Bénédicté. Mais c'est cette dernière qui montre un attachement tout particulier aux conseils et aux leçons de celui qui travaille alors à ses *Caractères*. À l'âge de quinze ans, elle épouse Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, fils légitimé de Louis XIV et de M^{me} de Montespan. Malgré cette alliance, Louise-Bénédicté demeurera toute sa vie une Condé, princesse du sang (mal) mariée à un bâtard. À la mort de La Bruyère en 1696, elle se lie avec les deux précepteurs de son mari, Charles-Claude Genest et Nicolas de Malézieu, lequel possède une maison à Châtenay. C'est ici qu'elle va pouvoir donner libre cours à son goût pour les fêtes. Tous les ans, le premier dimanche d'août, a lieu la fête du village ; à partir de 1699, la duchesse du Maine y apporte sa participation active et transforme peu à peu une fête populaire en fête aristocratique. L'abbé Genest en adresse la description à M^{lle} de Scudéry :

Je vous assure que les plaisirs ne laissent pas d'y être choisis & diversifiez, & que la raison qui les conduit est éclairée & agissante. Je m'en vais vous dire comment les jours sont distribués. [...] On attend le temps de voir la Princesse. Ensuite les tables sont abondamment & délicatement servies, où la Compagnie est gaie ; la Musique s'y mêle, ou y succède. [...] L'après-dînée, ceux qui ne chassent point, ont la promenade dans les jardins des maisons voisines, ou dans les belles prairies dont je vous ai parlé d'abord. On se rassemble vers le soir. La Princesse tient son Cercle. Après la conversation, le jeu est ouvert. [...] Voilà comment se passent d'ordinaire les journées ; mais l'on peut dire que les nuits se passent encore plus agréablement [...] Il n'y a point de nuit qui ne soit signalée par quelque brillant spectacle [...] ⁶.

En décembre 1699, pour être agréable à son épouse, le duc du Maine fait l'acquisition du château de Sceaux, tout près du bourg de Châtenay, ancienne propriété de Colbert, puis de son fils le marquis de Seignelay.

Louise-Bénédicté avait comme particularité d'être insomniaque ; la Palatine rapporte qu'elle « ne se couche jamais avant quatre heures du matin et se lève à trois heures de l'après-midi » ⁷. Pour occuper ses nuits, la duchesse du Maine jouait,

⁴ L'hôtel de Condé se trouvait situé dans le triangle formé aujourd'hui par les rues de Vaugirard, Monsieur-le-Prince et de Condé.

⁵ Notamment « La Feste de Chantilly » qui fut donnée en l'honneur du dauphin par le maître des lieux Henri-Jules de Bourbon, dit Monsieur le Prince, fils du Grand Condé disparu presque deux ans auparavant et père de Louise-Bénédicté. Voir le numéro extraordinaire du *Mercur galant* de septembre 1688 intitulé *La feste de Chantilly contenant tout ce qui s'est passé pendant le séjour que Monseigneur le Dauphin y a fait, avec une description exacte du chasteau & des fontaines. Septembre 1688. Seconde Partie*, Paris, Michel Guerout, 1688.

⁶ *Les divertissements de Sceaux*, Trévoux-Paris, Étienne Ganeau, 1712, pp. 29 et s.

⁷ Élisabeth-Charlotte de BAVIÈRE, duchesse d'ORLÉANS, dite MADAME PALATINE, *Lettre à la duchesse de Hanovre, Lettres de la Princesse Palatine (1672-1722)*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 200 (Versailles, 19 avril 1701).

se promenait dans ses magnifiques jardins de Sceaux ou se faisait faire la lecture. Pour la distraire, ses proches improvisaient des chansons ou des dialogues poétiques. Ces impromptus se muèrent progressivement en fêtes organisées comme à Châtenay. À partir de l'automne 1704, des concerts et des divertissements commencent à être donnés au château de Sceaux, mais il faut attendre 1714 pour que ces réjouissances prennent un éclat tout particulier avec les Grandes Nuits⁸. Celles-ci furent au nombre de seize, à raison d'une environ tous les quinze jours. Chacune avait son « roi » et sa « reine » qui en concevaient le contenu et en assuraient une partie du financement. La forme évolua au fil du temps et les genres les plus divers furent traités, procédant essentiellement de la comédie, accompagnée ou non d'intermèdes musicaux s'apparentant au petit opéra, à la comédie-ballet, au dialogue et à la cantate.

Voici comment commencèrent ces fameuses Nuits :

Madame la Duchesse du Maine avoit déjà passé quelques Nuits à veiller avec toute sa Cour, sans autre amusement que celui de jouer plusieurs reprises de brellan ; lorsque M. l'Abbé de Vaubrun, qui se trouva chargé du soin d'arranger les parties, avec Madame la Duchesse d'Estrées, seconde Douairiere, sous le nom du Roy de la grande Nuit, & elle sous celui de Reine ; imagina d'y mêler une espece de divertissement qui pût réjouir Madame la Duchesse du Maine, du moins par la surprise. Il fit paroître la Nuit dans son habillement lugubre, qui vient lui faire un compliment, en lui apportant une jolie lanterne. Un suivant, qui marchoit après elle, chanta un air, dont les paroles sont de M. de Malésieu, & la Musique de M. Mouret.

Cette plaisanterie fit l'origine de ce qu'on appella les Grandes Nuits⁹.

Dans cette première nuit, le personnage allégorique de la Nuit s'adressa à la duchesse en récitant le texte suivant, sorte de grande épître dédicatoire pour l'ensemble des nuits à venir :

⁸ Les principales sources littéraires des fêtes données à Sceaux consistent en deux ouvrages. Le premier, de 476 p., est intitulé *Les divertissements de Seaux*. Il fut publié en 1712 et contient des lettres, des poésies (rondeaux, sonnets, épitaphes...) et la description des fêtes de Châtenay. Le second, de 351 p., a pour titre *Suite des divertissements de Sceaux...*, et date de 1725. Il se présente d'une manière assez similaire au premier : s'y mêlent chansons, vers et « réponses » échangés par les habitués de la cour et la dernière partie est dédiée aux Grandes Nuits. Chaque Nuit est décrite d'une manière plus ou moins détaillée ; on y trouve certains des textes récités ou mis en musique, ou simplement la description, malheureusement souvent très succincte, de certaines soirées. Pour la musique, nous possédons encore moins de sources. Les seules qu'il nous reste sont les pièces de Nicolas Bernier : d'abord *Les jardins de Sceaux*, contenu dans son quatrième livre de *Cantates françoises*, non daté mais portant la mention d'un privilège de 1703, et surtout le cinquième livre publié en 1715, entièrement consacré aux deux grandes cantates réunies sous le titre *Les nuits de Sceaux*, dédiées à la duchesse du Maine. La partition des *Amours de Ragonde* de Mouret qui nous est parvenue est celle qui a servi à la reprise de l'œuvre à l'Académie royale de Musique le 30 janvier 1742, soit un peu plus de vingt-huit ans après sa création à Sceaux.

⁹ *Suite des divertissements*, pp. 128-129.

Grande Princesse, je cede au Dieu du jour, qui plus puissant, mais moins heureux que moi, vient terminer la Fête que vous avez célébrée en mon nom. De tous les hommages que j'ai jamais reçus des Mortels, aucun ne m'a été si glorieux que le vôtre. [...] Touchée de reconnaissance, je viens vous offrir mon flambeau, dont la sombre lueur préside aux enchantemens les plus terribles. Tant qu'il vous servira de guide, la fortune assujettie suivra vos pas dans la route périlleuse du brelan. Le hazard aveugle semblera vous connoître ; & les soins inconstants suivront fidelement vos désirs.

Ce récit fut suivi d'un air du Suivant de la Nuit :

Sommeil, va réparer les beautez ordinaires ;
 Va rafraîchir leurs teints, va ranimer leurs traits ;
 Tes soins ne sont pas necessaires
 A la Reine de ce Palais.
 De tes divins pavots l'essence la plus pure
 Ne peut rien ajouter à l'éclat de ses yeux :
 Pareils à ces flambeaux, qui brillent dans les Cieux.
 Pour éclairer les hommes & les Dieux,
 Ils sont d'immortelle nature,
 Le repos leur est odieux ¹⁰.

À la lecture de ces éléments augurant de la thématique principale qui va régir les Grandes Nuits, le ton est donné : la vénération de la nuit « blanche » où le sommeil est l'ennemi, le dédain du jour, et à travers ces affirmations à l'encontre d'une certaine norme, un nécessaire statut d'immortalité pour la reine du lieu (la duchesse du Maine n'a pas besoin de dormir pour se reposer, contrairement aux autres mortels). Dans l'air du Suivant de la Nuit, le protagoniste use d'un langage galant célébrant la lumière dispensée par les yeux de la princesse, comparés aux étoiles. Au sein de ce discours à la fois apologétique et plein de malice, l'allusion au jeu, telle qu'elle est ici formulée (« Tant qu'il vous servira de guide, la fortune assujettie suivra vos pas dans la route périlleuse du brelan »), ruine encore un peu plus les fondements de la louange habituellement sérieuse d'une aristocrate par ses sujets. Ce procédé de décalage sera une constante des Grandes Nuits où personne ne doit se prendre au sérieux, y compris la duchesse du Maine.

Permanence du thème de la nuit

Le thème de la nuit bienfaisante, assorti souvent de celui du sommeil, néfaste, sera récurrent dans les Grandes Nuits de 1714-1715. Presque chacune d'elles y est rattachée de près ou de loin. Pourtant, après la Première Nuit, les deux suivantes n'y firent pas directement référence ¹¹. Dans la Quatrième Nuit, le second intermède

¹⁰ La musique est perdue, mais on peut imaginer d'après la structure poétique du texte celle de l'air, vraisemblablement de construction binaire et dans le style des sommeils de l'époque tels que l'on pouvait les trouver dans les tragédies en musique ou dans les cantates. Voir comme exemple exactement contemporain *Le sommeil d'Ulysse* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.

¹¹ Il est toutefois possible que, en l'absence d'information précise (« Monsieur l'Abbé de Mesmes & Mademoiselle de Montauban, Roy & Reine, donnèrent une Cantate composée par M. Roy ; la musique de M. Bernier », *Suite des divertissements*, p. 132), on donna la cantate de Bernier, *Apollon, la Nuit et Comus*, sur un livret de Pierre-Charles Roy, lors de la Troisième Nuit.

mettait en scène une « ambassade de Groenlandois, peuples voisins du Pole arctique, qui ont des Nuits de plusieurs mois : Elle fut représentée par de petits Garçons d'une taille approchante de celle de ces peuples, & vêtus comme eux de fourures ». Dans sa harangue, l'ambassadeur demandait à la duchesse si elle accepterait de régner aussi sur ce pays de la nuit. La figure métaphorique concernant ses yeux est reprise ; en effet, « les feux » qui s'en dégagent sont propres, cette fois, à faire « fondre sans peine la Mer glacée » qui sépare Sceaux du Groenland et à en féconder les « campagnes arides ». Cet intermède était suivi d'un autre en musique consistant en un *Dialogue d'Hespérus et de l'Aurore* où les deux personnages¹² constatent encore une fois le pouvoir de la nuit sur le jour dans le royaume de Sceaux.

Lors de la Cinquième Nuit, le premier intermède représentait l'allégorie du Sommeil, chassé du château et tentant de se réfugier dans le Pavillon de l'Aurore¹³ :

Il parut d'abord couché sur un lit de pavots dans un des cabinets du Pavillon, dormant au bruit d'une douce musique. Le Lutin de Seaux qui le cherche, arrive avec un cortège bruyant, & le surprend dans cet état : il le reveille par une musique vive, accompagnée de paroles & de danses propres au sujet ; & par l'éclat d'un jour brillant, formé par une illumination qui tout d'un coup se découvre, & fait voir la beauté du lieu, orné de mille festons de fleurs. Le Sommeil vaincu par des forces si puissantes, fuit, & fait en partant des menaces effrayantes. [...]

Quittons cette maudite engeance ;
 Il faut enfin ceder à ses fureurs.
 Je veux pour en tirer vengeance,
 L'abandonner à ses folles erreurs.
 Bien-tôt leurs membres secs, leurs cervelles troublées
 Seront le fruit de ces repas,
 De ces nocturnes assemblées,
 Ils me rappelleront, je ne reviendrai pas¹⁴.

Pour la Sixième Nuit, on sait seulement que le premier intermède fut « une espece de representation du Sabat ». Le quatrième intermède de la Huitième Nuit fut réservé à la seconde des grandes cantates de Bernier, *L'Aurore, Mercure et les Muses*, publiée en 1715, et qui contient probablement l'un des sommeils¹⁵ les plus longs de l'histoire de la musique de cette époque. Comme une sorte de prolongement de la Cinquième

¹² Génie de l'étoile du soir, Hespérus (ou Hespéros) fut le premier qui monta sur le mont d'Atlas pour y observer les étoiles. Une tempête l'enleva et il disparut sans laisser de traces. On imagina qu'il avait été transformé en étoile et l'on nomma Hespéros l'astre bienfaisant qui, chaque soir, ramène le repos de la nuit (Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1979, pp. 209-210).

¹³ Édifié à l'est du château par Colbert qui en était alors le propriétaire.

¹⁴ *Suite des divertissements*, pp. 140-141 et p. 150.

¹⁵ En musique, un sommeil se disait d'une pièce instrumentale et/ou vocale dont les différents traits d'écriture (orchestration de cordes avec sourdines et de flûtes, notes liées et en mouvements conjoints, flot continu sans cadences) évoquaient l'endormissement ou le rêve. Voir note 10.

Nuit où le Sommeil était apparu menaçant, la Neuvième Nuit présenta la vengeance de l'allégorie qui a endormi l'Amour, bientôt réveillé par la piqûre d'une abeille symbolisant le pouvoir de la princesse ¹⁶.

La Treizième Nuit rompt avec la forme des intermèdes pour donner une seule comédie en trois actes et en musique, *Les amours de Ragonde* de Philippe Néricault Destouches et Jean-Joseph Mouret. Le second acte intitulé *Les lutins* fait la part belle au thème de la nuit, sur le mode comique et parodique. Courtisé par la vieille Ragonde – rôle travesti confié à une voix de taille – dont il ne veut point, Colin aime sa fille Colette, aussi aimée de Lucas. Mais Colette ne sera à Lucas que si Ragonde obtient Colin. Afin d'obliger celui-ci, Ragonde a imaginé que Colette lui donne un faux rendez-vous en pleine nuit. Tout est convenu pour que Colin éprouve une peur telle qu'il ne pourra que s'en remettre à Ragonde. Au début de la scène 2, nous retrouvons donc Colin en pleine nuit, alors bienveillante puisqu'elle lui promet la rencontre avec Colette. Le jeune amoureux exhale une mélodie (« Jamais la nuit ne fut si noire, / Mais son obscurité favorise mes vœux »), à la hauteur des plus belles tragédies en musique. Alors qu'il est perdu dans sa rêverie, l'orchestre se déchaîne en traits répétés et en fusées de notes qui le terrifient, tout autant que les appels de Lucas et de ses amis déguisés en lutins, laissant le pauvre garçon presque sans connaissance. Tout l'intérêt de cette scène réside dans le contraste entre la frayeur de Colin et ses semblants de réassurance, les menaces des lutins et les airs instrumentaux, vifs et espiègles. Ragonde, toute-puissante, paraît devant Colin. Telle une magicienne de l'envergne d'Armide ou de Médée, elle congédie les lutins dans une page digne des scènes infernales que l'on pouvait entendre et voir à l'Opéra. Et c'est encore de cet esprit de la parodie où s'emmêlent le vrai et le faux, le tragique et le comique, tant du point de vue littéraire que musical, que les auteurs tirent leur effet, d'une réussite absolue. Le triomphe de la nuit, avec ses délices et ses démons !

Cette contrefaçon de scène infernale était déjà à l'œuvre lors de la Neuvième Nuit dans la conjuration de l'Enchanteur à la Nuit, afin de parvenir au royaume des ombres dont les plus célèbres, nous le verrons, vont s'animer :

Nuit, cache ton flambeau, redouble ton silence ;
 Que toute la nature attentive à ma voix,
 Par l'effort de mon art éprouvé tant de fois,
 Me marque son obéissance.
 Vents frémissiez dans le vague des airs :*
 * Que le tonnerre, & les éclairs,
 Secondant votre rage,
 Annoncent ma puissance en cent climats divers :
 Que la terre s'entr'ouvre, & me marque un passage
 Pour arriver dans les enfers.
 * On entend une symphonie qui imite les vents.
 * On entend le tonnerre.

¹⁶ Comme elle était petite de taille et que l'on s'en moquait, la duchesse du Maine prit pour emblème l'abeille et se donna comme devise cette phrase tirée de l'*Aminta* du Tasse « *Piccola si, ma fa pur gravi le ferite* ». Elle créa même en 1703 une société du nom de « L'Ordre de la Mouche à Miel », parodie des ordres de chevalerie et des sociétés académiques.

Outre les indications de musique imitative propres à l'opéra, la didascalie qui suit est, elle aussi, d'une formulation analogue à celles que l'on peut trouver dans les tragédies en musique contemporaines : « Le Roy & l'Enchanteur disparaissent, le théâtre change, & represente les Champs élysées : & l'on entend un Concert de flutes & de sourdines »¹⁷.

D'une tout autre inspiration, la Quinzième Nuit s'appuya sur un phénomène météorologique réel puisque « cette Nuit fut celle [qui] précéda l'Eclipse du Soleil du 4 mai 1715 : les Planettes furent le sujet des trois Intermedes »¹⁸. Dans cette représentation cosmogonique, Saturne, Jupiter, Mars, Vénus et Mercure rendent tour à tour un long hommage à la duchesse du Maine. Dans le troisième intermède, Le Soleil a beau défendre ses mérites, il est contraint de disparaître, Ludovise – l'un des nombreux surnoms de la duchesse – ayant le pouvoir « de triompher de cet Astre orgueilleux »¹⁹.

La nuit est aussi le monde du mystère, du secret. Le milieu de Sceaux revendiquait cet aspect, ainsi qu'on peut le lire dans la préface des *Divertissements* de 1712 :

La plupart des Ouvrages que l'on trouve rassemblez ici, ne devoient pas vraisemblablement sortir du petit cercle où ils ont été renfermez d'abord. Ce sont de purs amusemens, des jeux imprévus, non pas des compositions méditées ; et jusqu'aux divertissemens qui paroissent le mieux suivis, ce ne sont à vrai dire que des especes d'impromptu, propres seulement pour les occasions qui les ont fait naître. [...] Au reste, je ne conseillerais pas à ceux qui ne connaissent Sceaux ni les personnes qui l'habitaient d'ordinaire de s'arrêter à cette lecture : ils pourraient y trouver beaucoup d'endroits qui leur sembleraient peu intelligibles.

La notion de confidentialité qui ressort de ce texte, même si on peut l'estimer feinte²⁰, émerge de nouveau lorsque, les fastes de la Onzième Nuit s'étant révélés trop coûteux²¹, la duchesse du Maine dut en arrêter le cours :

¹⁷ *Suite des divertissements*, p. 174.

¹⁸ *Id.*, p. 303.

¹⁹ *Id.*, p. 325.

²⁰ Voir Katia BÉGUIN, « Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIII^e siècle », *La duchesse du Maine (1676-1753)*, *op. cit.*, pp. 30-34.

²¹ Voir notamment le témoignage de Saint-Simon, en octobre 1714 : « Sceaux était plus que jamais le théâtre des folies de la duchesse du Maine, de la honte, de l'embarras, de la ruine de son mari par l'immensité de ses dépenses, et le spectacle de la cour et de la ville, qui y abondait et s'en moquait. Elle y jouait elle-même *Athalie* avec des comédiens et des comédiennes, et d'autres pièces, plusieurs fois la semaine. Nuits blanches en loteries, jeux, fêtes, illuminations, feux d'artifice, en un mot fêtes et fantaisies de toutes les sortes, et de tous les jours. Elle nageait dans la joie de sa nouvelle grandeur ; elle en redoublait ses folies, et le duc du Maine, qui tremblait toujours devant elle, et qui craignait de plus que la moindre contradiction achevât entièrement de lui tourner la tête, souffrait tout cela jusqu'à en faire piteusement les honneurs, autant que cela se pouvait accorder avec son assiduité auprès du Roi dans ses particuliers sans trop s'en détourner » (Louis DE ROUVROY, duc DE SAINT-SIMON, *Mémoires*, Yves COIRAULT (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, t. IV, p. 918).

Cependant Son Altesse Sérénissime ayant pensé que l'on pourroit les rétablir avec plus de modération, voulut en donner une Elle-même, sans se faire connoître, qui pût servir de modèle de la simplicité qu'elle desiroit y être observée. Ce divertissement fut annoncé par une Lettre d'un Inconnu, qui touché de l'abolition des grandes nuits, vouloit les rétablir sur un pied qui pût en perpetuer l'usage ²².

C'est ainsi que la duchesse du Maine, sous le nom de l'Inconnu, s'adressa à l'assemblée des Noctambules en l'informant du

dessein qu'il a formé de rétablir les fêtes nocturnes dans une simplicité gracieuse, & dépouillée d'ornements excessifs & superflus. C'est avec raison qu'il se cache jusqu'à ce que le succès ait justifié son entreprise. Si elle ne réussit pas, il se flatte qu'on louera du moins ses intentions ; & qu'on lui sçaura gré d'abandonner sa gloire aux risques d'un événement douteux. Si l'illustre assemblée, à qui il s'adresse, veut concourir à ses desseins : il l'invite à se trouver en ce même lieu, mercredi vingt unième du mois, & d'en interdire l'entrée à ceux qui s'en sont rendus indignes ²³.

Dans l'intermède qui suit, le personnage du Mystère ajoute : « Pour flatter le bon goust il n'est pas nécessaire / De recourir à tant d'éclat. / Souvent un plaisir simple, innocent, délicat ; / Est plus propre à le satisfaire ». Cette notion du bon goût est intimement attachée à la duchesse du Maine qui en est quasiment l'incarnation ²⁴, et notamment son goût pour les Anciens qui va être mis en scène lors de la Neuvième Nuit.

Dans l'orbite de la nuit

En effet, dans cette Neuvième Nuit, le roi de la Nuit « embarrassé pour le choix d'un sujet convenable, consulte un Magicien » qui le conduit aux Champs-Élysées où il « entretient plusieurs Ombres » ²⁵ : Archimède, Euripide, Térence, Anacréon, Orphée, Arion pour l'Antiquité, Corneille et Descartes pour le Grand Siècle. La duchesse du Maine leur est connue car, grâce à elle, leurs œuvres sont toujours vivantes par l'intermédiaire notamment de Genest ²⁶ et de Malézieu ²⁷.

²² *Suite des divertissements*, p. 222.

²³ *Id.*, p. 224.

²⁴ C'est ce qui ressort de pratiquement toutes les dédicaces qui lui sont adressées. Citons pour exemples : « La délicatesse de votre goût » (Philippe COURBOIS, *Cantates françoises*, 1710), « Vôte Choix & vôte Goût, Madame, sont si sûrs » (Jean-Joseph MOURET, *Les fêtes de Thalie*, 1714), « La finesse de votre goût » (Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *La seconde surprise de l'amour*, 1727), « Vous avez vû passer ce siècle admirable, à la gloire duquel vous avez tant contribué par votre goût & vos exemples » (François-Marie AROUET, dit VOLTAIRE, *Oreste*, 1750).

²⁵ *Suite des divertissements*, p. 169.

²⁶ « Genest mon successeur unique », déclare Corneille (*id.*, p. 224).

²⁷ Sans le nommer, Euripide rend hommage à Malézieu qui a traduit son *Iphigénie en Tauride* : « Un illustre mortel qui marche sur mes traces, / Et seul a découvert les graces / Que mon siecle admiroit dans mes Ecrits fameux, / M'a fait revivre avec toute ma gloire, / Dans un spectacle & brillant & pompeux, / Qui des modernes envieux / A fait triompher ma mémoire ». Térence dit plus loin : « Et je dois à Malézieu / Ma gloire la plus éclatante... » (*id.*, pp. 180-181 et p. 183).

La Seizième Nuit, et dernière²⁸, constitue une sorte de mise en abyme des fêtes précédentes. Elle met en effet en scène « Le bon Goût, réfugié à Seaux, ordonnant toutes les occupations de Madame la Duchesse du Maine », secondé par les Grâces, qui chantent les louanges de la maîtresse des lieux qui « seule, dit Le bon Goût, attentive à ma voix, / Avec tout mon éclat me fait encor paroître / C'est par ses soins que je préside à Seaux ». Après ce premier intermède, les allégories des Jeux entrent en scène à leur tour pour remémorer le personnage du Sommeil duquel le Dieu du Jeu finit par triompher. Le troisième intermède est dédié à la comédie, principal divertissement de la duchesse du Maine : la muse Thalie s'y entretient avec Le bon Goût²⁹.

Le jeu était l'un des délassements favoris de la duchesse. Il était donc normal qu'il fût présent dans les Grandes Nuits sous diverses formes. Dès l'inauguration des Nuits, nous avons noté la faveur du brellan. L'unique divertissement de la Deuxième Nuit consiste en la scène suivante : « C'étoit cinq joueurs autour d'une table de brellan, dont les habits représentoient le jeu de chacun d'eux ; leur discours en musique rouloient sur l'action présente. Cela fut suivi d'un feu d'artifice, avec des fusées volantes ». Si, lors de la Troisième Nuit, la cantate de Roy et Bernier est celle que nous supposons, à savoir la première des deux pièces des *Nuits de Sceaux*, le jeu est encore présent puisque y intervient Comus, dieu des festins, qualifié par Apollon d'« arbitre suprême du bon goût ». La Quatrième Nuit met encore en scène le jeu, mais cette fois, sous l'aspect de « grandes quilles qui renfermoient un chœur de musique, & chantoient une plainte de n'être pas admises comme les autres jeux au divertissement de la grande Nuit ».

L'intérêt de la duchesse du Maine et de sa cour va aussi aux sciences comme l'astronomie³⁰, à l'astrologie (les Égyptiennes dans la Dixième Nuit) ou encore à l'ésotérisme (le chimiste et ses secrets dans le deuxième intermède de la Dixième Nuit, les cabalistes de la Onzième Nuit). On trouve enfin des divertissements inspirés de la comédie italienne dans lesquels apparaissent Arlequin, Mezzetin, Pierrot, Scaramouche, Polichinelle (Neuvième et Quatorzième Nuits) ou encore de l'univers de la pastorale mettant en scène Astrée accompagnée de nymphes et de bergers (Douzième Nuit).

Nous avons expliqué l'origine des Nuits de Sceaux, puisant leur nécessité dans le fait d'occuper les insomnies de la duchesse du Maine. Mais outre ce goût pour l'éveil nocturne, somme toute anecdotique, est-il possible d'interpréter cet attachement au thème de la nuit comme une affirmation d'identité qui s'opposerait ou du moins prendrait ses distances avec la symbolique solaire attachée à Louis XIV ? C'est peut-être ce que donnerait à comprendre l'extrait de la *Harangue de l'ambassadeur des*

²⁸ Cette Nuit fut l'œuvre de Rose de Launay, future baronne de Staal, femme de chambre, puis proche confidente de la duchesse du Maine, et dont les *Mémoires* qui seront publiés en 1755 constituent une source de premier plan pour la connaissance du milieu scénen.

²⁹ Thalie était déjà apparue dans la Sixième Nuit, dialoguant avec Melpomène.

³⁰ Lors de la Quatrième Nuit, la duchesse paraît sous les traits de la muse Uranie. Voir aussi le tableau *La Leçon d'astronomie* de François de Troy, conservé au Musée de l'Île-de-France, où la duchesse du Maine est représentée aux côtés de Malézieu.

Groenlandais adressée à la duchesse du Maine lors de la Quatrième Nuit et qui pourrait même s'entendre comme une allusion à l'affront que ressentit la duchesse lors de son mariage :

La Renommée, qui n'annonce chez nous que les merveilles les plus rares, nous a instruite des vertus, des charmes, & des inclinations de V[otre] A[Itesse] S[érénissime]. Nous avons sçû qu'elle abhorre le Soleil. On en rapporte diversement la cause. Plusieurs veulent (& c'est ce qui nous a paru de plus vrai-semblable) que votre mesintelligence soit d'abord venue d'avoir disputé ensemble de la noblesse, de l'origine, de l'éclat, de la beauté & de l'excellence de vos lumieres ³¹.

Dans tous les thèmes mis en œuvre au cours des Grandes Nuits, il apparaît que le personnage principal est la duchesse du Maine, qu'elle participe directement aux divertissements comme actrice ou bien qu'elle soit au centre de l'argument mis en scène. Ainsi, dans la Septième Nuit, des savants de l'Observatoire viennent consulter Malézieu au sujet d'un nouvel astre qui apparaît tous les quinze jours dans le ciel. Dans le second intermède, des chercheurs de trésors viennent à Sceaux sur les conseils de l'enchanteur Merlin. Dans le troisième intermède, des loups-garous et des gens devenus fous trouvent à Sceaux une guérison à leurs maux. À la fin, il apparaît que l'astre, le trésor et le remède sont symbolisés par une seule et même personne : la duchesse du Maine. D'une façon ou d'une autre, toutes les Nuits célèbrent sa gloire comme mortelle, reine de ses sujets à Sceaux, mais aussi déesse de la Nuit, capable de rivaliser avec rois et dieux. Quelques années plus tard, cette revendication prendra un autre ton, beaucoup moins festif, avec la conspiration de Cellamare. À trop jouer, on se brûle, surtout à l'éclat du pouvoir.

³¹ *Suite des divertissements*, p. 135.

Polichinelle chez la duchesse ou l'ombre de la Foire à la cour de Sceaux

Nathalie RIZZONI

« Monseigneur, Madame, Mademoiselle ; Mademoiselle, Madame, Monseigneur ; ou Monseigneur, Mademoiselle, Madame. Car il n'importe guère que Dame soit devant ou qu'elle soit derrière »¹. Cette apostrophe un peu leste lancée par Nicolas de Malézieu, costumé en opérateur forain, dans une harangue burlesque inspirée du prologue de *L'opérateur Barry* de Dancourt², fait l'ouverture de la « Troisième fête de Châtenay » en août 1703 à laquelle assiste, outre la duchesse du Maine et son frère Louis III, prince de Condé dit « Monsieur le Duc », la plus brillante compagnie de l'époque.

Au mois de décembre 1704, devant un auditoire non moins choisi, le même Malézieu confie à la marionnette Polichinelle, figure emblématique des scènes foraines, le soin de prononcer une harangue à l'intention de ses confrères de l'Académie :

Messieurs, depuis que le Grand Cardinal de Richelieu a tiré l'Académie [Française] de cette profonde et vaste *Matrice* du Néant, elle a si bien rivé le clou aux autres Académies, qu'elles ne sont à l'égard de la vôtre que comme un étron auprès d'un pain de sucre³.

¹ « Troisième fête de Châtenay », dans *Les divertissements de Sceaux*, Trévoux-Paris, Étienne Ganeau, 1712, p. 89. Nous intitulerons désormais ce prologue *L'opérateur*.

² Pièce de Florent Carton d'Ancourt, dit Dancourt, jouée dès 1700 chez Marie de Maupeou, chancelière de Pontchartrain, et créée à la Comédie-Française en 1702.

³ [Nicolas de MALÉZIEU], *Polichinelle demandant une place dans l'Académie*, dans *Pièces échappées du feu* [recueil compilé par Albert-Henri de SALLENGRE], à Plaisance [La Haye ?], [s.n. d'éd.], 1717. La parade n'est pas paginée. Nous en préparons l'édition critique.

Pour reprendre les termes de Polichinelle dans sa harangue obscène, dont l'adresse donne le ton : « Mes Chieurs », « entrons donc en matière ».

Ces mots, venus sous la plume de l'ordonnateur des plaisirs de la duchesse du Maine, par ailleurs mathématicien et géomètre reconnu, poète doté d'une parfaite culture littéraire, autrefois précepteur du duc de Maine, pourraient bien laisser penser que la cour de ladite duchesse, réputée être « le séjour des jeux, des ris et des Muses où l'esprit accompagne toujours la grandeur et la magnificence »⁴ n'a pas constamment été aussi « spirituelle » et « honnête » dans ses délassements que les chroniqueurs du temps – le marquis de Dangeau⁵, le rédacteur du *Mercure galant* ou les éditeurs des deux volumes des *Divertissements de Sceaux*⁶ – se sont évertués à le faire croire. « À côté [du] goût [de la duchesse] marqué pour le grand, il faut aussi inscrire son intérêt pour Molière et la revendication du comique, fût-il appuyé jusqu'au scatologique », notent Catherine Cessac et Manuel Couvreur dans leur introduction aux actes de l'important colloque organisé en 2003⁷. C'est cette « revendication du comique » par la duchesse que nous nous proposons d'évoquer, laissant délibérément de côté les tragédies, créées ou reprises devant sa cour, ainsi que les comédies « classiques » qu'elle se plaisait à interpréter⁸.

Nous fonderons donc notre étude sur les traces laissées par les principaux spectacles créés pour la duchesse entre 1699 et 1707 – en partie conservés dans le premier volume des *Divertissements de Sceaux* bien que représentés à Châtenay et à Clagny –, spectacles qui, à l'exception d'un prologue du chevalier de Saint-Gilles⁹ et d'un divertissement de Dancourt¹⁰, sont de Malézieu sur des musiques de Jean-

⁴ *Mercure galant*, février 1707, p. 375.

⁵ « Décembre 1714 : [...] Il y a de temps en temps à Sceaux ce qu'on appelle les nuits blanches qui se passent avec beaucoup de magnificence et beaucoup d'esprit » ([Philippe DE COURCILLON, marquis DE DANGEAU], *Abrégé des Mémoires ou Journal du marquis de Dangeau* [...] avec des notes historiques et critiques [...] par M^{me} de Genlis, Paris-Londres, Treuttel-Würtz-Soho square, 1817, t. III, p. 325).

⁶ *Les divertissements de Sceaux*, op. cit., 476 p. et *Suite des Divertissements de Sceaux...*, Paris, Étienne Ganeau, 1725, 357 p.

⁷ Catherine CESSAC et Manuel COUVREUR, « Introduction », *La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, actes du colloque de Sceaux (25-27 septembre 2003), *Études sur le XVIII^e siècle*, n° 31, 2003, p. 9.

⁸ *Le médecin malgré lui*, *L'école des maris*, *Le misanthrope*, *Les fâcheux* de Molière ; *La mère coquette* de Philippe Quinault.

⁹ Intitulé *Gilotin précepteur des Muses*, ce prologue précédait *L'école des maris*. Il a été représenté le 24 février 1706 devant « S.A.S. M^{me} la duchesse du Maine » et devant « L.A.S. Monseigneur le Duc, et Monseigneur le prince de Conty » le 6 mars de la même année « à la Grange Batelière » ; il est publié dans [Charles LENFANT DE SAINT-GILLES], *La Muse mousquetaire. Œuvres posthumes de M. le chevalier de Saint-Gilles*, Paris, au Palais, 1709, pp. 261-280.

¹⁰ Intitulée *Le divertissement de Sceaux*, cette « comédie-ballet » créée le 13 août ou le 13 septembre 1705 est publiée dans *Les œuvres de M. Dancourt*, 2^{de} éd., Paris, Pierre Ribou, 1711, t. 6, pp. [361]-368.

Baptiste Matho ; des seize Grandes Nuits qui se sont échelonnées de juillet 1714 à mai 1715, nous nous attacherons plus particulièrement à la Treizième Nuit et à son divertissement en trois intermèdes *La veillée de village*, de Philippe Néricault Destouches sur une musique de Jean-Joseph Mouret (décembre 1714) ¹¹.

Qualifiés dans l'*Éloge de Malézieu* de « plaisirs ingénieux » et de « petits enthousiasmes soudains » par un Fontenelle sans doute embarrassé de devoir évoquer cette face frivole de l'œuvre de son confrère de l'Académie ¹², les spectacles imaginés pour les premières fêtes de la duchesse présentent une singulière liberté de composition, de fond et de ton qui les exclut sans discussion possible du champ du grand goût, voire du bon goût. Les prologues *L'opérateur* de Malézieu et *Gilotin précepteur des Muses* du chevalier de Saint-Gilles, les pièces *Le prince de Cathay* (1704), *La tarentole* (1706), *Les importuns de Châtenay* (1707) ¹³, *L'hôte de Lemnos* (1707) ¹⁴ et *La veillée de village* appartiennent à des formes dramatiques hybrides, mêlant la prose à des intermèdes dansés et chantés. On est également frappé par la population hétérogène des personnages dans ces pièces aussi bien que dans les divertissements des Grandes Nuits : outre les types traditionnels de la *commedia dell'arte*, des figures allégoriques et des divinités partagent les honneurs de la scène avec les héros habituels des contes de fées. Parce qu'ils affichent, en même temps que cette bigarrure, une prédilection appuyée pour la farce, parce qu'ils sont volontiers animés d'une verve satirique et qu'ils s'ornent à l'occasion des « ordures » caractéristiques des pièces pour marionnettes, ces spectacles représentés, rappelons-le, dans les demeures et les parcs les plus aristocratiques, nous apparaissent en réalité bien proches des répertoires joués à la même époque sur les scènes des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Faut-il s'en étonner ? On sait que plusieurs artistes associés aux fêtes de la duchesse étaient aussi des figures de proue de la Foire : citons Charles Alard l'aîné, entrepreneur de spectacles et « le plus grand pantomime de son temps » ¹⁵, le musicien Gilliers ¹⁶, le dramaturge Fuzelier qui collabore à diverses reprises avec des compositeurs de la cour

¹¹ Publié dans la *Suite des Divertissements de Sceaux*, pp. 254-289, puis dans les *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, nouv. éd., Paris, Prault père, 1758, t. 6, pp. [183]-209.

¹² Bernard LE BOVIER DE FONTENELLE, *Œuvres*, nouv. éd., Paris, au Palais et chez B. Brunet, 1758, t. 6, p. 321.

¹³ Créée à Clagny en janvier 1707, il n'en resterait que l'épître dédicatoire à la duchesse de Nevers publiée dans *Les divertissements de Sceaux*, pp. 472-476.

¹⁴ Pièce créée à Châtenay le 8 août 1707, reprise à Clagny le 7 mars 1708, puis à Sceaux le 22 février 1713.

¹⁵ [Claude et François PARFAICT], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1753, t. 1, p. 4. Dans *L'opérateur* où il interprétait le rôle difficile du paysan ivrogne, Alard « fit pendant une demi-heure des tours de souplesse admirables, et des sauts périlleux à faire trembler les spectateurs » ; dans *Le prince de Cathay*, « sous la figure d'un faune », il « fit des sauts les plus surprenants » (*Les divertissements de Sceaux*, p. 102 et 170). Son « agilité prodigieuse » est encore remarquée dans *L'hôte de Lemnos* par le rédacteur du *Nouveau Mercure* (janvier 1708, p. 188).

¹⁶ Jean-Claude Gilliers, compositeur de la musique du *Divertissement de Sceaux* de Dancourt, joué devant la duchesse en 1705, est aussi le compositeur attiré de la Foire.

de Sceaux¹⁷. Sans omettre le célèbre Charles Datelin, dit Brioché, marionnettiste, petit-fils du célèbre joueur de marionnettes qui avait eu l'honneur de faire danser ses bonshommes de bois devant le fils de Louis XIV.

Premier point commun de ces pièces, l'usage de procédés éprouvés du bas comique, privilégiant des jeux de scène très physiques, dignes de Gros-René, Tabarin, Jodelet, ou des anciens Comédiens Italiens. Les courses poursuites frénétiques d'Arlequin déguisé en Chinois dans *L'opérateur*¹⁸, des vieillards et du médecin dans *La tarentole*, relèvent de ce comique visuel. De même les scènes de frayeur et de fureur convulsive, les pantomimes endiablées dans lesquelles les acteurs – la duchesse du Maine et sa cour le plus souvent – brillent particulièrement : deux enragés « font mourir de peur les vieillards » de *La tarentole*¹⁹ ; spectres vociférants et furies bondissantes terrorisent un autre vieillard dans *L'hôte de Lemnos*²⁰ ; dans *La veillée de village*, Colin, transi d'effroi, est aux prises avec des lutins qui « lui donnent des coups de pieds »²¹. On imagine encore sans peine la drôlerie et la dimension spectaculaire du charivari qui réveille en sursaut Apollon dans *Gilotin précepteur des Muses*²², du cortège bruyant qui met en fuite le Sommeil dans la Cinquième Nuit²³, de « l'espèce de représentation du Sabbat » de la Sixième Nuit²⁴, ou de la horde de fous, de la Septième Nuit, métamorphosés en loups-garous²⁵.

¹⁷ Louis Fuzelier, le fournisseur le plus fécond des scènes foraines au début du siècle, est le parolier de quelques cantates composées pour la duchesse (sur des musiques de Nicolas Bernier ?), l'auteur des paroles de deux divertissements des Grandes Nuits (dont *Diane et Endymion* ?), et de plusieurs livrets d'opéras pour des musiciens de la duchesse : Thomas-Louis Bourgeois pour *Les amours déguisés* (1714) ; Jean-Baptiste Matho pour *Arion* (1714), François Collin de Blamont pour *Les fêtes grecques* (1723). Voir l'ensemble des travaux de David Trott sur cet auteur.

¹⁸ Cette touche d'exotisme extrême-oriental permet à Malézieu d'introduire un « baragouin chinois » comique entre l'opérateur et son auxiliaire Pantomimas : ils « lièrent d'abord une conversation qui consistait en grimaces, en sifflements, et en mots barbares terminés en xin, xu, xa. L'effet en est plus aisé à imaginer qu'à décrire » (*Les divertissements de Sceaux*, p. 95 et 92).

¹⁹ *Id.*, p. 236.

²⁰ *Le nouveau Mercure*, janvier 1708, p. 186.

²¹ DESTOUCHES, *op. cit.*, p. 201.

²² « Paix ! point de bruit, Phebus sommeille, / Prenons garde qu'on ne l'éveille », répètent Gilotin et les Muses dans un effet choral décrit dans la didascalie suivante : « *Ce trio commence doucement, s'élève insensiblement, et finit par un grand bruit* » (SAINT-GILLES, *op. cit.*, p. 276).

²³ *Suite des Divertissements de Sceaux*, p. 141.

²⁴ *Id.*, p. 159.

²⁵ *Id.*, p. 161. Une mention particulière revient au jeu de scène de l'ivrogne, longuement développé dans *L'opérateur* : « Le plus grossier paysan qui soit dans le village [...] qui pouvait à peine se soutenir tant il avait bu [...] acheva de vider une grosse bouteille en présence de la compagnie, et tomba enfin tout de son long sur la place » (*op. cit.*, pp. 101-102) ; ce lazzi est repris dans *L'hôte de Lemnos*, où l'ivresse du valet est accompagnée d'un délire verbal comique.

La place prépondérante donnée au corps est une autre caractéristique rapprochant ces spectacles de la farce. Régulièrement exhibé, ou évoqué dans ses parties habituellement cachées, le corps est omniprésent : on passe de « la cervelle de César » aux « reins » et à « la plante des pieds » du paysan ivrogne dans *L'opérateur* ; un refrain persifle la vieille Ragonde de *La veillée de village*, « [qui] avait quatre dents, / Qui branlaient et ne tenaient guère »²⁶ ; la fée Ludovise énumère certains « endroits de la personne » du *Prince de Cathay* – « joues, jambes, fesses, etc. » – en ménageant une allusion coquine avec cet « etc. » dont le sens s'éclaire ensuite : « dûssent-elles en devenir plus grosses et plus enflées que celles de votre majordome »²⁷. Polichinelle, lui, ne s'embarrasse pas de ces pudeurs :

POLICHINELLE

Je veux demander à être reçu au cas de ma Mie Françoise²⁸.

LE VOISIN

Comment au cas de ta Mie Françoise ? Qu'est-ce que c'est que le cas de ta Mie ?

POLICHINELLE

Diable, le cas de ma Mie ? c'est un lieu où chaque fois qu'on y va, on donne à chacun du jus de tétons²⁹.

LE VOISIN

Du jus de tétons et le cas de ta Mie ? Ah ! je t'entends. Tu voudrais être de l'Académie Française, pour avoir des jetons.

POLICHINELLE

Eh ! oui, t'y voilà.

... sans oublier « la matrice du néant »³⁰ signalée plus haut, qui parachève cette exploration lubrique de l'anatomie féminine.

Dans ce même registre, les humeurs et les exhalaisons du corps sont pointées avec complaisance : l'opérateur prétend soigner « toutes les maladies de peau, entre autres la galle la plus invétérée »³¹ ; tandis que « goutte, excès de pituite, galle de Bourgogne », « sueur », « écume [...] à la bouche », « réplétion » sont successivement évoqués dans *Le prince de Cathay*³² ; l'haleine empoisonnée des enrégés nourrit l'intrigue de *La tarentole* et de *L'hôte de Lemnos*, comédie tirée – précisons-le – de Plaute, auquel on reproche au XVIII^e siècle « des jeux de mots ridicules ; des turlupinades grossières ;

²⁶ DESTOUCHES, *op. cit.*, pp. 195-196.

²⁷ *Les divertissements de Sceaux*, p. 194.

²⁸ Il s'agit ici du sexe de la femme (voir Alfred DELVAU, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Cercle du livre précieux, 1864-1960, p. 77).

²⁹ L'expression « jus de tétons », créée par Polichinelle, renvoie inévitablement à l'expression « jus de couillon », c'est-à-dire le sperme (voir *id.*, p. 221).

³⁰ « Matrice : [...] La partie des femelles des animaux où se fait la conception, et la nourriture du fœtus, ou des petits jusqu'à leur naissance. [...] Aux femmes elle est située en l'hypogastre, ou bas ventre » (*Dictionnaire universel français et latin* [dit de Trévoux] dédié à S.A.S. Monseigneur, prince souverain de Dombes, nouv. éd., Paris, Compagnie des libraires, 1752, t. 5, p. 362).

³¹ *Les divertissements de Sceaux*, p. 97.

³² *Id.*, pp. 192-193 et 195.

des ordures révoltantes »³³. La palme de l'inconvenance revient néanmoins toujours à Polichinelle, qui « pète, tousse et crache » comme il respire :

POLICHINELLE

Bon jour voisin. Sais-tu le dessein qui m'a *pissé* par la tête ?

LE VOISIN

Comment pissé ? c'est passé que tu veux dire.

POLICHINELLE

Par la sanguienne il n'est pas passé, puisqu'il y est encore.

Là, Polichinelle annonce son projet d'entrer à l'Académie.

LE VOISIN

Impertinent ! sais-tu bien qu'il faut faire des vers pour être de cette compagnie ?

POLICHINELLE

J'en ai peut-être fait sans y prendre garde ; mais dorénavant je n'irai plus à la selle sans y regarder de près, surtout quand j'aurai mal au ventre.

LE VOISIN

Gros bœuf ! il ne s'agit point de ces vers-là.

De l'érotisme discret qui affleure dans *L'opérateur*³⁴ ou dans *Le prince de Cathay*³⁵, on passe à la gauloiserie la plus crue dans la pièce destinée aux marionnettes, licence outrée, focalisée sur le ventre et le sexe, comme il se doit dans ce répertoire.

Aucun des intermèdes des Grandes Nuits – dont la dernière sera placée sous les auspices du Bon Goût réfugié à Sceaux – n'approchera de près ou de loin cette trivialité. La libido de Ragonde fait certes l'objet de railleries renouvelées dans *La veillée de village* :

N'est-ce donc pas assez que trois mois de veuvage ?

Je ne puis plus supporter ses ennuis.

Voici le temps des longues nuits ;

Et si bientôt, je ne m'engage,

Mon honneur, à la fin, pourra faire naufrage³⁶.

... mais ces plaisanteries restent plutôt feutrées, de même que les commentaires sarcastiques du magister Thibault : « Ragonde [...] / Se livrera bientôt à ses brûlants désirs. / Ô nuit ! viens achever ce charmant assemblage ! »³⁷, amplifiés par le tohu-bohu final, dont le refrain même « Charivari, charivari, charivari » dénonce la chose, comme dans la petite comédie de Dancourt (*Le charivari*) créée en 1697. Rappelons

³³ *Nouveau dictionnaire historique portatif...*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1771, t. III, p. 587.

³⁴ « Qu'on me donne la Dame du monde la plus délicate, la plus posée, la plus sédentaire. Si elle se laisse tomber une goutte de cet Esprit vers la région des reins, vous la verrez à l'instant plus agile qu'un Lutin », assure le charlatan (*Les divertissements de Sceaux*, pp. 100-101).

³⁵ On y promet « d'escalader généreusement toutes les meules de foin de quelque hauteur qu'elles puissent être, sans que la crainte des culbutes les plus affreuses puisse jamais vous arrêter » (*Id.*, pp. 193-194).

³⁶ DESTOUCHES, *op. cit.*, p. 192.

³⁷ *Id.*, p. 204.

la définition du mot « charivari » au XVIII^e siècle : « bruit confus que font des gens du peuple avec des poêles, des bassins et des chaudrons pour faire injure à quelqu'un. [...] On fait les *charivaris* en dérision des gens d'un âge fort inégal qui se marient. On les faisait aussi à ceux qui passaient à de secondes et à de troisièmes noces »³⁸.

Profondément choquante au regard des normes morales aussi bien que littéraires, la farce – liée au monde inversé du carnaval – représente un espace de liberté propice à la dérision et à la parodie qui s'épanouit, depuis la fermeture de l'ancien Théâtre Italien en 1697, dans les pièces foraines de Louis Fuzelier, Bellavaine ou Bellavoine, Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, Eustache Le Noble, Jean-Baptiste Ragueneau, l'abbé Simon-Joseph Pellegrin et, à partir de 1713, d'Alain-René Lesage. Retrouver cet esprit frondeur dans le cercle immédiat de la duchesse du Maine qui, « depuis longtemps, avait secoué le joug de l'assiduité, de la complaisance et de tout ce qu'elle appelait contrainte », comme le déplore Saint-Simon³⁹, ne surprend donc qu'à moitié. Qualifié d'« anti-Versailles », par François Moureau⁴⁰, le cercle de la duchesse accueille volontiers « les exclus de la Cour » et « les esprits libres »⁴¹. Bien que membre honoraire de l'Académie des Sciences depuis 1699, et membre de l'Académie française depuis 1701, Malézieu semble avoir cultivé avec délectation cet anticonformisme hautement revendiqué durant les premières années de la cour de la duchesse.

La parodie, dans *Le prince de Cathay*, de la cérémonie de réception du chevalier de Samarcande dans l'ordre de la Mouche à Miel – ordre fondé par la duchesse en 1703, lui-même une sorte de parodie de l'Académie française, avec ses quarante membres, ses statuts, sa dictatrice perpétuelle – est, à ce titre, exemplaire et confirme, s'il le fallait, la saine capacité de la petite fille du Grand Condé et de ses hôtes de retourner contre eux-mêmes les traits de la satire. Toujours dans *Le prince de Cathay* – où elle est appelée « grande divinité », « grande fée », « la grande Ludovise »⁴² –, on se gausse de la petite taille de la duchesse, dont le patronyme rime souvent avec « naine » dans les chansons satiriques du temps. Le très long nez de l'abbé Charles-Claude Genest est stigmatisé dans une allusion explicite de *L'opérateur*, en même temps qu'il est le sujet d'une anagramme et d'un rondeau, évidemment bâti avec des rimes en « nés » (« étonnés », « retournés », « forcenés », « orné », etc.⁴³). Finemouche et Grotèques sont les noms comiques de la servante et du valet interprétés par la duchesse du Maine et Malézieu dans *La tarentole*.

³⁸ *Dictionnaire universel français et latin*, op. cit., t. 2, p. 594.

³⁹ Louis DE ROUVROY, duc DE SAINT-SIMON, *Mémoires*, Yves COIRAULT (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, t. 2, p. 650.

⁴⁰ François MOUREAU, « Une œuvre oubliée, *L'impromptu de Villers-Cotterets* », dans *Jean-Joseph Mouret et le théâtre de son temps*, Aix-en-Provence, CAER XVIII, 1983, p. 41.

⁴¹ *Id.*, p. 42.

⁴² *Les divertissements de Sceaux*, p. 187, 189 et 191.

⁴³ « Monsieur l'abbé Genest a un très grand nez sur lequel il entend fort bien raillerie. Il s'appelle Charles. Monsieur le duc et Madame la duchesse du Maine faisant l'anagramme de Charles Genest, trouvèrent ces mots, *Eh ! c'est large nez !* » (*id.*, p. 156).

Si aucune parodie à proprement parler ne figure parmi les spectacles de Sceaux, la présence du genre est diffuse dans plusieurs divertissements. *Gilotin précepteur des Muses* se déroule « dans le Palais de Thétis » (en référence à l'opéra *Thétis et Pélée* de Fontenelle sur une musique de Pascal Colasse) transformé en demeure bourgeoise. Apollon s'y comporte en petit-maître :

Qu'on me donne un fauteuil : où donc est ma toilette ? je ne vois chez Thétis, ni laquais, ni soubrette. Quoi donc ! personne ici pour me déshabiller ! Tritons ! holà quelqu'un ! mon bonnet, mes pantoufles. Aucun d'eux ne paraît. Peste soit des marouffes ⁴⁴ !

Dans la même pièce, le mythe d'Icare est ridiculisé par Gilotin, blotti sous un grand parasol, de crainte « d'être Icarisé » ⁴⁵, et à la scène 8, Melpomène s'illustre par un pot-pourri de tirades tragiques déclamées avec une emphase burlesque. On sait également qu'une parodie de l'acte du destin de *Thétis et Pélée* (dont il ne resterait aucune trace) a été jouée lors de la Huitième Nuit : de Pierre-Charles Roy, fournisseur fécond... de l'Opéra, elle est exécutée sur le théâtre de Sceaux par les acteurs... de l'Opéra ⁴⁶ ! Enfin, *La veillée de village*, qui rappelle la manière des petites comédies de Dancourt – et non de Marivaux comme on l'a souvent écrit –, porte intrinsèquement la marque des opéras-comiques qui, depuis plusieurs années, garantissent un succès éclatant aux scènes foraines ⁴⁷ placées sous la férule autoritaire d'une dame Gigogne, femme de Polichinelle toujours interprétée, comme Ragonde, par un homme.

La parade *Polichinelle demandant une place dans l'Académie* prend une dimension symbolique forte dans ce cercle de contrepouvoir. Soigneusement écartée des *Divertissements de Sceaux* publiés en 1712 et en 1725 ⁴⁸, elle est éditée en 1717 (soit douze ans après sa création) en ouverture d'un curieux ouvrage intitulé *Pièces échappées du feu* : « les libraires et le public ne sont-ils pas accoutumés à être les dépositaires de toutes les impertinences des cerveaux les plus détraqués ? », prévient la préface. « Cette polissonnerie, qui est une satire sanglante contre [l']Académie » ⁴⁹, a été « représentée à plusieurs reprises par les marionnettes de Brioché, en présence des personnes les plus considérables de la cour ». Jouée fin décembre 1704 et

⁴⁴ SAINT-GILLES, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁵ *Id.*, p. 269.

⁴⁶ *Les divertissements de Sceaux*, p. 168. L'allégorie de la Nuit dans le prologue de l'opéra de Fontenelle, repris en 1712, pourrait avoir donné à Rose Delaunay et à Malézieu l'idée de confier à ce personnage le rôle central de la Première Nuit organisée à Sceaux.

⁴⁷ « Il y a apparence que si ces spectacles se continuent sur le pied où on les met aujourd'hui, ils effaceront bientôt jusqu'au souvenir des autres » (*Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 290).

⁴⁸ On peut supposer que son caractère ordurier est à l'origine de cette omission et plus généralement de la disparition des textes de presque toutes les parades pour les comédiens de bois.

⁴⁹ *Lettre de M. le duc de R... à madame la comtesse de...* publiée avant la pièce.

début janvier 1705⁵⁰, la parade de Malézieu est en fait le détonateur d'une querelle jusqu'alors larvée entre, d'un côté, notre académicien, son ami l'abbé Genest (lui-même académicien depuis 1698 et auteur au service de la duchesse), Monsieur le Duc et le duc du Maine, et, de l'autre côté, l'institution académique. Pièce maîtresse de la collection de pamphlets qui ont circulé au cours de cette affaire, l'œuvre passe pour être une riposte à la non-élection à l'Académie de Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, protégé de Monsieur le Duc et lui aussi familier de la cour de Sceaux. Mais une épître de Malézieu à l'abbé Genest, incidemment glissée dans le premier volume des *Divertissements de Sceaux* au milieu de chansons à boire – toutes chantées sur les airs alors les plus en vogue à la Foire⁵¹ – pourrait bien dévoiler le véritable motif de l'offensive. Signée « Le Dictionnaire de Trévoux, à Trévoux, le 1^{er} janvier 1705 », elle est précédée d'un chapeau fort instructif :

M. l'abbé Genest dispute volontiers en faveur des mots que quelques-uns de Messieurs ses Confrères de l'Académie Française, et d'autres personnes délicates sur notre langue veulent condamner. Il apporte autant qu'il peut les raisons qu'on a de ne point retrancher ces mots du *Dictionnaire*⁵².

Citons un passage de cette épître :

On te voit toujours soutenir
Tous les mots qu'on voudrait bannir
Des plus vieux, des plus populaires
Des proverbes les plus vulgaires
Tu défends hautement les droits
En l'honneur de nos bons Gaulois :
Tu dis que tout a son usage.
Que chaque style a son langage ;
Que souvent on peut employer
Ces mots qu'à tort on veut rayer⁵³.

Ces vers révèlent par ricochet l'enjeu réel de la parade de Malézieu, justement focalisée sur le bon, ou le mauvais usage des mots, sur la question de la pureté de la langue et de sa normalisation⁵⁴.

Ce n'est donc pas un hasard si Polichinelle s'est fixé pour tâche première de réformer le *Dictionnaire*, symbole de l'Académie française placé au cœur de

⁵⁰ Indication relevée dans le manuscrit de la *Relation de la querelle de Malézieu avec l'Académie française arrivée à la fin de l'année 1704 et Recueil des vers qui ont été faits à cette occasion* [ajout : Ouvrage posthume de M. l'abbé Régnier Demarais] (Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2422, f. 4).

⁵¹ *Joconde, Réveillez-vous belle endormie, Si quelque jaloux, Laire la, laire lan-laire...*

⁵² *Les divertissements de Sceaux*, p. 280.

⁵³ *Id.*, pp. 282-283.

⁵⁴ Adolphe JULLIEN est manifestement passé à côté des enjeux de ce texte en n'y voyant qu'une « farce au gros sel [...] assez inoffensive » et « une œuvre absolument indigne » du caractère et du talent de son auteur, hypothèse confirmée par la censure défailante qu'il opère sur le texte de l'édition qu'il en donne (*Les Grandes Nuits de Sceaux : le théâtre de la duchesse du Maine d'après des documents inédits*, Paris, Baur, 1876, p. 25 et 22).

polémiques aussi virulentes que grossières depuis l'éviction d'Antoine Furetière, en 1685, accusé par ses confrères de s'être approprié leur travail pour son projet de *Dictionnaire universel*⁵⁵. La publication par les jésuites en 1704 du *Dictionnaire universel français et latin* dit de Trévoux⁵⁶, notamment fondé sur l'ouvrage de Furetière, ravive l'ancienne querelle marquée par les fameux *Factums* « contre quelques-uns de l'Académie française », et jalonnée d'épigrammes féroces. Malézieu se souvient en particulier de la devise façonnée par l'académicien François Charpentier, qui représentait Furetière sous la forme d'un étron, avec ces mots pour légende : « *Ab expulso corporis sanitas* »⁵⁷, « le corps s'en trouve mieux quand on l'en a expulsé ». Parodiant les doctes entretiens des Immortels, Polichinelle, « le moins poli des hommes » à l'instar de Furetière⁵⁸, s'explique avec méthode :

On dit quelquefois *entre deux selles le cul à terre* ; et je maintiens qu'il faut dire *entre deux sièges le cul à terre* ; car à cause du rapport qu'il y a entre les selles que l'on pousse, et les selles sur lesquelles on s'assied, outre qu'il y est parlé du cul, on pourrait croire qu'on serait assis entre deux étrons.

... entendez, au regard du contexte, assis entre deux académiciens. On aurait donc tort de croire que les obscénités de Polichinelle ont pour seule finalité des éclats de rire gras.

En désorganisant le discours avec ses calembours graveleux, Polichinelle met les mots en majesté sans exclure ceux qui ne sont pas de l'usage des honnêtes gens⁵⁹ ; il nous amène à prendre conscience de l'instabilité de notre langue et nous invite à en explorer le potentiel poétique. À une lettre près dans sa bouche, voici qu'un mot bascule du convenable au grivois ou au scatologique :

LE VOISIN

Des vers, sont des ouvrages d'esprit que font les poètes ; cela rime.

POLICHINELLE

Cela *lime*, dis-tu ? Oh ! s'il ne faut qu'une lime, j'en ai une chez nous.

LE VOISIN

Rime, te dis-je. Voilà un plaisant animal !

... « limer » étant ici synonyme de « ramoner » dans l'acception érotique que les vaudevilles du temps donnent à ce verbe. Et, plus loin :

LE VOISIN

Comment, Mes Chieurs ? dis donc Messieurs ; allons, répète.

(*Polichinelle pète encore.*)

⁵⁵ Publié à La Haye et à Rotterdam en 1690.

⁵⁶ Trévoux, capitale de la souveraineté de Dombes, dont le duc du Maine est justement le prince souverain et Nicolas de Malézieu le chancelier, c'est-à-dire le premier magistrat.

⁵⁷ *Recueil de plusieurs vers, épigrammes, qui ont été faits entre monsieur Furetière et messieurs de l'Académie française*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1686, p. 8.

⁵⁸ Notice « Furetière » du *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, Georges GRENTE (dir.), Paris, Fayard, 1951 ; nouv. éd., Patrick DANDREY (dir.), 1996, p. 509.

⁵⁹ Le passage à l'italique indique le statut différent de ces mots pivots dans l'édition de 1717.

Que fais-tu donc là vilain pourceau ?

POLICHINELLE

Eh dame ; tu es bien difficile ; on ne sait comment faire avec toi, tu me dis de répéter, je repète.

LE VOISIN

Je veux dire recommencer.

Plus loin encore :

POLICHINELLE

Ainsi je ne prétends pas vous ennuyer par des *lozanges* ⁶⁰.

LE VOISIN

Dis donc des louanges.

POLICHINELLE

Louanges soit. Je veux d'abord vous *fourbir une occasion*... ⁶¹

LE VOISIN

Fournir gros sot ; et non pas fourbir.

POLICHINELLE

Vous fournir l'occasion de manifester *vos talons et vos génisses*.

Malézieu ménage le même effet de surprise en jouant avec les homonymes trompeurs : le ver parasite n'est pas le verre à boire, ni le vers alexandrin. Autres déflagrations comiques lorsque Polichinelle opère un glissement subtil du sens propre au sens figuré – les gens éclairés sont-ils tous des allumeurs de lanternes ? – ou un passage incongru du féminin au masculin – une harangue est-elle la femelle du hareng ⁶² ?

Sans conteste fort divertissante, la parade de Malézieu est aussi une arme efficace dans le combat esthétique et, au-delà, dans le combat idéologique, que notre académicien mène aux côtés de l'abbé Genest pour préserver l'héritage populaire de François Rabelais, de Mellin de Saint-Gelais et de Clément Marot – tous trois cités dans la fameuse épître du *Dictionnaire* de Trévoux – face aux attaques d'un clan élitiste, promoteur du « beau langage » ⁶³ : « Voilà de quoi *putrifier* votre

⁶⁰ Un symbole du sexe féminin ?

⁶¹ « Fourbir une femme », la baiser (voir DELVAU, *op. cit.*, p. 180).

⁶² Dans *L'opérateur*, un inventaire délirant (dont on n'ose moderniser l'orthographe tant les jeux de mots sont subtils) apporte un autre témoignage de la fascination de Malézieu pour les mots : « je ne veux pas aussi vous rompre la tête d'un nombre infini d'hydropiques, de paralytiques, d'apoplectiques, d'ictériques, de mélancoliques, de phrénétiques, de phtysiques, de pulmoniques, d'épileptiques, de cachectiques, de dissentériques, de scorbutiques, et en un mot de toutes les maladies en iques que j'ai guéries » (*Les divertissements de Sceaux*, pp. 90-91).

⁶³ La stigmatisation, à la cour de la duchesse, d'un usage inapproprié du latin et d'une culture antique tapageuse doit également être soulignée : « C'est chose difficile, / Que d'un *dictum* d'Horace, ou d'un trait de Virgile, / Le discours d'un pédant ne soit toujours orné ! / Morbleu, parle Français, je le veux ! », ordonne Apollon lui-même à Gilotin qui ne s'exprime qu'en latin... (SAINT-GILLES, *op. cit.*, p. 271). Autre exemple, les deux épitaphes en français ET en latin (donc pompeuses) sur deux sujets déplacés : la mort en couche en 1704... de Jonquille, la levrette de la duchesse du Maine, et la mort de Jeannot... un singe donné par la duchesse à l'un de ses amis (*Les divertissements de Sceaux*, pp. 277-279).

Dictionnaire », lance Polichinelle à la fin de sa démonstration. « Putrifier », reprend le voisin, « dis donc purifier. » Et Polichinelle de corriger : « Purifier votre Dictionnaire, qui ne pourrait servir qu'à torcher le cul, si vous y laissez toutes ces ordures ».

Quel médiateur, mieux que la marionnette fétiche des troupes foraines, pouvait servir cette nouvelle défense et illustration de la langue française et, ce faisant, défier aussi bien l'institution que la censure ? L'insolent Polichinelle n'est-il pas l'ultime recours de ces spectacles dits « populaires » auxquels on interdisait régulièrement, tantôt la présence des comédiens en chair et en os, tantôt tout bonnement la parole ? Dramaturge occasionnel, Malézieu se coule naturellement dans cette tradition subversive dont il a parfaitement compris l'efficacité, sans doute pour en avoir lui-même constaté les effets en tant que spectateur de la Foire. Tout comme Chaulieu, Genest, la duchesse du Maine et les membres de son illustre cour qui ont probablement compté, eux aussi, parmi les « Mille et mille personnes de tout âge, sexe, qualité et condition »⁶⁴ qui fréquentaient régulièrement ces spectacles.

⁶⁴ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 290.

Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d'Étiolles

Dominique QUÉRO

Si l'on ne manque pas de témoignages ni d'études sur la troupe dite « des Petits Appartements », en activité à partir de 1747 à Versailles puis au château de Bellevue ¹, on connaît moins, en revanche, les circonstances dans lesquelles Jeanne-Antoinette Poisson, devenue M^{me} d'Étiolles en épousant Charles-Guillaume Le Normand en mars 1741, a fait ses débuts sur scène, puis s'est familiarisée avec la pratique du théâtre amateur. Tout en lui donnant pour maître de déclamation l'acteur et auteur Jean-Baptiste Sauvé, dit La Noue, voire le dramaturge Prosper Jolyot de Crébillon en personne, les nombreux biographes de la marquise de Pompadour renvoient à une lettre du président Hénault qui, le 18 juillet 1742, relate à M^{me} du Deffand le souper auquel il a pris part la veille chez son cousin Montigny :

Je trouvai là une des plus jolies femmes que j'aie jamais vues ; c'est M^{me} d'Étiolles : elle sait la musique parfaitement, elle chante avec toute la gaieté et tout le goût possible, sait cent chansons, joue la comédie à Étiolles sur un théâtre aussi beau que celui de l'Opéra, où il y a des machines et des changements ².

¹ Voir en particulier les travaux d'Adolphe JULLIEN, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit théâtre des Petits Cabinets*, Paris, J. Baur, 1874 ; et *La comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier*, Paris, Firmin-Didot, 1885, pp. 139-247. Voir également la contribution de Philippe HOURCADE au présent volume.

² Charles-Jean-François HÉNAULT, *Lettre à Marie de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand*, [Paris], 18 juillet 1742, *Correspondance complète de M^{me} du Deffand...*, Maurice DE LESCURE (éd.), Paris, Plon, 1865, t. 1, p. 70.

Une lettre de Voltaire du 17 mai 1745 nous apprend, en outre, que l'« on va jouer *Le glorieux* à Étiolles »³. Moyennant quoi se trouve établie l'importance du théâtre que le fermier général Charles-François-Paul Le Normand de Tournehem aurait fait édifier pour Jeanne-Antoinette – dont on a pu penser qu'elle était sa propre fille –, peut-être dès avant le mariage de celle-ci avec son neveu, et sur lequel elle se serait produite avec succès. À ses talents de chanteuse – élève de Pierre de Jélyotte et remarquée, encore jeune fille, pour son interprétation du monologue d'*Armide* de Lully chez Marie-Anne de Maupeou, épouse du secrétaire d'État à la guerre, Nicolas-Prospér Bauyn d'Angervilliers –, M^{me} d'Étiolles allierait donc de grandes qualités de comédienne, tant chez elle – en présence, dit-on, de Fontenelle, Montesquieu, Crébillon, Voltaire, Louis de Cahusac, et du cardinal de Bernis, – que chez son amie M^{me} de Villemur à Chantemerle⁴, sous les applaudissements de Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu, de Louis-François Mancini Mazarini, duc de Nivernais, et d'Emmanuel-Félicité de Durfort, duc de Duras. Ainsi est mise en perspective, de manière récurrente, mais sommaire, la pratique théâtrale de celle qui, sous le nom de marquise de Pompadour, va animer la troupe des Petits Appartements. Or, que sait-on vraiment des débuts de Jeanne-Antoinette, actrice de société de ce qu'il est convenu d'appeler « le théâtre d'Étiolles » ?

Il semble en fait qu'une telle expression renvoie à deux scènes distinctes, dont l'une a presque toujours été occultée au profit de celle édifiée par le fermier général. C'est néanmoins à un spécialiste de la famille Le Normand, l'historien Jean Nicolle, qu'il est arrivé d'écrire en 1980 :

Quand il s'avéra que Jeanne Antoinette était douée pour le théâtre et qu'elle ambitionnait d'y briller [...], Tournehem lui passa ce caprice de façon royale en lui offrant une scène pour elle seule [...]. On ne pouvait faire moins, étant donné qu'au château tout proche des Coudrais il y avait aussi un petit théâtre où elle fit ses premières armes⁵.

S'il nous renseigne précisément sur le domaine des Coudrais à Étiolles et sur ses propriétaires, Jean Nicolle, en revanche, ne donne pas ses sources quant aux débuts dramatiques de la jeune fille. Sans doute avait-il relevé dans l'ouvrage de Jean Sareil sur *Voltaire et les grands*, paru deux ans plus tôt, la mention d'une lettre au marquis de Caumont, du 18 novembre 1737, qui s'ouvre sur ce récit :

³ François-Marie AROUET, dit VOLTAIRE, *Lettre à Philippe Néricault Destouches*, Paris, 17 mai [1745], *Correspondance*, Theodor BESTERMAN (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977, D3120.

⁴ Il s'agit sans doute en fait du château de Chantemesle (Eure-et-Loir), propriété de Françoise-Marguerite Boivin d'Hardancourt, fille d'un ancien directeur de la Compagnie des Indes, et épouse de Marie-Camille Fillion de Villemur, fils de fermier général et lui-même receveur général des finances.

⁵ Jean NICOLLE, *Madame de Pompadour et la société de son temps*, Paris, Éd. Albatros, 1980, p. 74.

Vous allez être surpris, Monsieur. Je reviens de la campagne, quoique ce ne soit pas trop mon goût. Les acteurs du théâtre d'Étiolles n'ont point voulu me laisser en repos. Il a fallu céder à leurs instances réitérées. L'endroit est charmant, et situé le plus avantageusement du monde, la compagnie toute des meilleures. Les comédies que j'y ai vu représenter ont été jouées avec une intelligence, une précision et un agrément qui ont lieu de surprendre. On ne s'attend point que des gens d'une condition aussi éloignée du théâtre, que ceux qui composent cette troupe, puissent être si bons acteurs. On s'y méprendrait. On croirait voir Dufresne, M^{lle} Quinault, Dangeville, Poisson, et les autres qui brillent le plus à la scène ; je ne sais même si, à certains égards, ils n'apprendraient pas de ceux dont je parle. [...] Pour les rôles de femmes, ils sont remplis par M^{me} de Blagny, qui joue avec autant de grâce qu'il y en a dans sa personne, et par M^{lle} Le Normand, fille du fermier général, qui n'a commencé à jouer que de cette année ; mais qui montre toutes les dispositions pour devenir une très bonne actrice ⁶.

Avant de nous intéresser à l'identité des participants du théâtre d'Étiolles, au répertoire joué et aux conditions de représentation ou de réception, précisons que ce texte inédit provient de la correspondance, croisée, entre Jean-Baptiste d'Anfossy, fils du secrétaire du cardinal de Fleury, et le marquis de Caumont, résidant alors en Avignon – dont la Bibliothèque abrite aujourd'hui lesdits manuscrits. Datée de Paris, la lettre citée propose à l'attention de ce grand « théâtomane » qu'est le marquis de Caumont un compte rendu sur le « théâtre d'Étiolles », c'est-à-dire celui de M^{me} Bertin de Blagny, explicitement désignée par d'Anfossy comme la « maîtresse du logis ». L'existence de son théâtre est d'ailleurs attestée, cinq ans auparavant, par une mention du *Journal de la cour et de Paris*, dont le rédacteur note en novembre 1732 :

L'esprit abderitain n'a point encore quitté nos seigneurs, qui continuent à représenter des tragédies, non seulement en France, mais dans les pays étrangers. Cette fureur a saisi même le Bourgeois. L'on ne trouvait cet automne à la campagne que théâtres, parmi lesquels il y en avait qui avaient coûté jusqu'à dix mille francs à construire. La meilleure troupe au dire des connaisseurs était celle de Madame de Blagny, femme du trésorier des Parties casuelles ⁷.

Née en 1708, Marie-Anne Le Boulanger de Montigny est mariée depuis 1724 à Louis-Charles Bertin de Blagny, de treize ans son aîné, maître des requêtes et receveur général des revenus casuels. Résidant à Paris rue Saint-Antoine puis, à partir de 1740, rue d'Anjou-au-Marais, les Bertin de Blagny possèdent en outre, à Étiolles, le domaine des Coudrais, jouxtant le château neuf du Bourg que Le Normand de Tournehem avait fait édifier en plus de celui de la Grande Maison hérité de son père. Dotant leur villégiature d'une « salle de comédie », encore signalée dans un inventaire

⁶ Jean-Baptiste d'ANFOSSY, *Lettre à Joseph de Seytres, marquis de Caumont*, Paris, 18 novembre 1737, dans *Recueil de lettres adressées au marquis de Caumont par M. d'Anfossy*, t. III, 1735-1740, Avignon, Bibliothèque municipale, Ms 2279, f° 127 ; extrait cité par Jean SAREIL *Voltaire et les grands*, Genève-Paris, Droz, 1978, pp. 104-105.

⁷ *Journal de la cour et de Paris* [du 28 novembre 1732 au 30 novembre 1733], Henri DURANTON (éd.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p. 16.

de 1767, les Bertin de Blagny n'ont donc pas tardé à sacrifier à cette mode du théâtre de société, qui se répand surtout à dater du printemps 1732, comme en témoigne le *Mercure de France* :

Jamais le goût pour la déclamation et les représentations théâtrales n'a été si fort ni si général [...]. À Paris et dans quelques belles maisons de campagne des environs, on compte plus de cinquante théâtres, fort bien ajustés et ornés proprement, où des sociétés particulières se font un plaisir de jouer des pièces tragiques et comiques, avec beaucoup d'intelligence et de finesse ; et les gens de la première qualité s'en mêlent comme les bourgeois ⁸.

Encore évoquée, par exemple, dans un prologue d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval pour la Foire Saint-Laurent de 1732, *Les désespérés*, cette « folie » est relevée la même année dans une lettre du 17 septembre où d'Anfossy écrit à Caumont que « l'automne attire à la campagne une partie de Paris », avant de noter que la comédie des *Abdérites* de François-Auguste Paradis de Moncrif (représentée en société à Fontainebleau) « n'a point passé sur les théâtres publics, [mais] a été faite pour une de ces coteries où l'on se plaît à représenter des pièces, goût qui devient fort à la mode » ⁹.

S'il faut attendre 1737 pour que d'Anfossy se fasse l'écho des spectacles donnés sur la scène du théâtre d'Étiolles, en activité dès l'automne 1732, on dispose, en outre, du précieux témoignage d'un cousin des Bertin de Blagny, à savoir, Valentin-Philippe Bertin du Rocheret, d'Épernay, « Lieutenant criminel au bailliage, Président et Grand Voyer de l'Élection », pour reprendre les titres qu'il se donne lui-même en tête de ses *Œuvres mêlées, tant bonnes que mauvaises*. Le second tome de ce recueil manuscrit nous apprend que le président Bertin du Rocheret est l'auteur d'une parodie des *Indes galantes* de Rameau, opéra-ballet créé à l'Académie royale de Musique le 23 août 1735. Précédée dans le manuscrit par une longue *Critique de l'opéra des Indes galantes*, la parodie est dédiée à M^{me} de Blagny, dans une lettre-préface rappelant qu'« il est essentiel à la modestie d'un auteur qui en crève de rendre raison des motifs qui l'ont déterminé à écrire, et de réclamer contre la douce violence qui le force de publier ses impertinences. Ce sont ces deux devoirs indispensables que je me propose de remplir, comme poète réformé à la suite de votre théâtre d'Étiolles » ¹⁰. Rappelant à sa correspondante qu'il lui doit « d'ancienne date les aventures galantes et périlleuses d'une certaine Servilie [qu'il a] promis de faire entrer à [son] service », Bertin du Rocheret, qui n'est pas près de « la tirer du sérail du sultan » (c'est-à-dire de terminer sa « tragédie turque »), espère obtenir l'indulgence de sa cousine, avec laquelle il doit « entrer en paye par quelque chose » ¹¹. Et la dédicataire de lui écrire pour le remercier de son opéra-comique, « trouvé extrêmement joli [et qui] a même redoublé [son] impatience de voir [sa] sultane Servilie » ¹². Faute de savoir si la

⁸ *Mercure de France*, avril 1732, p. 775.

⁹ D'ANFOSSY, *Lettre au marquis de Caumont*, Versailles, 17 septembre 1732, *loc. cit.*, t. 1 (1728-1732), Ms 2277, f^o 152.

¹⁰ Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale, Ms 125, f^o 133.

¹¹ *Id.*, f^o 134.

¹² *Id.*, f^o 149.

parodie a effectivement été jouée à Étiolles, du moins n'est-il guère douteux qu'il s'agisse d'une « commande » faite au président, dont on sait qu'à cette période il souffrait cruellement d'une sciatique :

Je m'étourdis le jour par le bruit de mon tric trac, et les nuits je charme mes douleurs en versifiant un opéra-comique, que m'a demandé M^{me} Bertin de Blagny pour parodier celui des *Indes galantes*, que l'on représente actuellement à Paris. En sorte que je souffre parfois en faisant rire les autres. Parfois aussi j'en ris moi-même. Quand je me portais bien, je travaillais d'après Tacite et Saavedra pour l'éducation de M. le duc de Chartres, et aujourd'hui que je suis malade, je fais le métier des danseurs de corde. Ne croiriez-vous pas que les infirmités du corps attaquent les puissances de l'esprit ¹³ ?

La référence au « métier des danseurs de corde » est d'autant plus intéressante que Bertin du Rocheret semble avoir proposé sa pièce au directeur de l'Opéra-Comique, Florimond-Claude Boizard de Pontau, dont la réponse se trouve, entre autres lettres adressées au président, dans les papiers de celui-ci conservés à Épernay. En le remerciant, le 23 septembre 1735, de lui avoir envoyé son projet de « parodie de l'opéra », avant de noter qu'il « en fai[t] représenter une sur [son] théâtre qui a eu le bonheur de l'emporter sur une autre que les Italiens jouent actuellement », Boizard de Pontau suggère poliment à l'auteur amateur de lui envoyer « le morceau fini dans le cours de novembre prochain, afin qu'il prenne rang pour cet hiver ». Et d'ajouter pour finir : « Je vous garderai le secret que vous exigez » ¹⁴. S'il ne paraît pas avoir donné suite, Bertin du Rocheret n'en est pas moins venu à bout de cet « Opéra Comique ou Parodie de l'Opéra des Indes galantes » dont les cinq scènes figurent dans le recueil manuscrit de ses *Œuvres mêlées* ¹⁵. « La scène est dans un cabaret où pend un chou pour enseigne », et les personnages sont une cabaretière, sa nièce, un sergent, le commissaire du quartier et son clerc, ainsi qu'un certain Nicolas Tuyau, sans oublier nombre de jeunes garçons et de jeunes filles, un tambour et des grenadiers du régiment de Champagne. L'atmosphère bachique de la pièce n'est guère pour surprendre, compte tenu du genre dans lequel elle s'inscrit et, surtout, de l'identité de son auteur, ami des plaisirs et propriétaire d'un important domaine viticole à Ay. Il reste à savoir si cette « bacchanale » a effectivement vu le jour à Étiolles, à l'automne 1735, et si M^{me} de Blagny a pu, dans le dernier air de l'opéra-comique du président (« Allons à la guinguette, allons »), noyer son chagrin de n'en avoir pas reçu plutôt la « tragédie turque » espérée.

S'agissant du répertoire joué comme de l'identité des « acteurs du théâtre d'Étiolles », la lettre de d'Anfossy du 18 novembre 1737 est indéniablement plus riche d'informations. On y apprend ainsi qu'aux côtés de la « maîtresse du logis » se produit depuis peu celle qui passe, à tort ou à raison, pour être la « fille du fermier général », et qui, de ce fait, se trouve désignée comme « M^{lle} Le Normand ». Laquelle n'avait pas encore seize ans, mais n'en montrait pas moins « toutes les dispositions

¹³ BERTIN DU ROCHERET, *Lettre à Aimé Bertin*, s.l., 3 octobre 1735, *id.*, f^o 123.

¹⁴ Épernay, Médiathèque, Ms 155, f^o 595.

¹⁵ Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale, Ms 125, f^o 135 -149.

pour devenir une très bonne actrice ». Quant aux interprètes des rôles masculins, il convient de dire un mot sur chacun des noms cités, outre celui de M. de Blagny. « Inimitable dans les rôles comiques dont il se charge », le « petit Francine » doit être un cousin du futur époux de Jeanne-Antoinette, Charles-Guillaume Le Normand, dont la mère était sœur de Jean-Nicolas de Francine (ou Francini) marié à Catherine-Madeleine Lully, fille aînée de Jean-Baptiste Lully et après lui directeur de l'Académie royale de Musique. Faute de savoir vraiment qui est le chevalier de Guines, « aussi excellent dans le sérieux que dans le comique », on peut se demander s'il n'est pas le père d'Adrien-Louis de Bonnières, comte de Souastres, duc de Guines, qui s'illustrera dans la seconde moitié du siècle par ses talents musicaux. Moins obscur est le comte Louis-Auguste d'Étampes, « jeune homme qui joue avec beaucoup de feu », frère cadet de Philippe-Charles d'Étampes, marquis de La Ferté-Imbault mort le 26 mars 1737 et dont on connaît le goût pour le théâtre, sa veuve écrivant qu'« il faisait des vers jours et nuit, [et qu']il aimait à la folie à chanter, à danser, et à jouer la comédie »¹⁶. Le nom de La Grange-Gaudion, « fils du Garde du Trésor Royal », nous ramène au milieu de la finance, comme celui de Charles de Savalette, qui est sans doute le futur bâtisseur du château de Magnanville (à la superbe salle de spectacle), à moins qu'il ne s'agisse plutôt ici de son fils, Charles-Pierre-Paul de Savalette, qui lui succédera comme garde du Trésor royal, et s'illustrera lui aussi comme acteur de société, au château de La Chevrette.

Sans détailler davantage la composition de la troupe de M^{me} Bertin de Blagny en ce mois de novembre 1737, venons-en à présent au répertoire, tel qu'il est détaillé par d'Anfosy dans la suite de sa lettre :

On a représenté pendant mon séjour *Zaïre*, *Le concert ridicule*, *Le glorieux*, *L'avocat Patelin*, etc. Et pour remplir tous les genres, on a donné un acte pantomime, avec les mêmes gestes, les mêmes sauts, les mêmes *lazzi*, la même symphonie qu'à la foire. Ceux qui venaient de représenter *Zaïre*, Lusignan, Nérestan, et qui dans ces rôles avaient arraché des larmes aux spectateurs, devinrent Colombine, Pierrot, Pantalón, Arlequin, comme s'ils avaient fait ce métier de pantomimes toute leur vie, avec la même agilité, la même justesse, que des sauteurs de profession. C'est encore ce qui m'a étonné au point de ne pouvoir l'exprimer¹⁷.

Outre la tragédie de Voltaire, ce sont donc plutôt des pièces comiques que joue la troupe des Bertin de Blagny, à savoir, *Le glorieux* de Philippe Néricault Destouches – datant, comme *Zaïre*, de 1732 –, ainsi que deux comédies plus anciennes, *Le concert ridicule* de Jean Palaprat (1689) et *L'avocat Patelin* de David-Augustin Brueys (1706), auxquelles s'ajoute un acte dans le goût de la Foire, qui met en scène des types de la *commedia dell'arte*. Non moins bons « dans le sérieux que dans le comique », les « acteurs du théâtre d'Étiolles » déploient leurs talents dans tous les

¹⁶ Marie-Thérèse GEOFFRIN, marquise DE LA FERTÉ-IMBAULT, *Lettre à la marquise de Blagny*, s.l., novembre 1737 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms n.a.f. 4748, f^o 96). Dès le début des années 1740, la fille de M^{me} Geoffrin va entretenir des liens avec M^{lle} Poisson puis M^{me} d'Étiolles, admise en voisine au « royaume de la rue Saint-Honoré ».

¹⁷ Avignon, Bibliothèque municipale, Ms 2279, f^o 127r^o-v^o.

genres, et suscitent par là l'admiration des spectateurs, tel d'Anfossy qui, invité à composer le compliment de clôture, y convoque à la fois la Tragédie, la Comédie et la Pantomime :

Trois Muses qui voudraient gagner votre suffrage
M'ont choisi pour venir présenter leur hommage. [...]
Melpomène livrée à ses vives douleurs,
En faveur de Zaïre, a vu couler vos pleurs. [...]
Par son vif enjouement, par ses grâces légères,
Thalie a déridé les fronts les plus sévères.
Sur les pas d'Érato, les Ris avec les Jeux
Sans proférer un mot, ont su parler aux yeux ¹⁸.

Le plaisir des yeux paraît bien être, de fait, l'un des enjeux majeurs de ces divertissements de société qui sont d'abord des spectacles à part entière, et connaissent à ce titre une remarquable affluence :

Il y a toujours eu nombre de spectateurs, on a accouru de tous les environs, des seigneurs de la cour sont venus de Fontainebleau, qui n'est pas fort éloigné, pour assister à ces représentations, dont ils ont paru très satisfaits. Le théâtre est très beau, bien orné ; quantité de décorations, pour changer, des machines pour des vols, &c. Enfin, rien ne manque de ce qui est nécessaire pour une parfaite exécution. Le jour de S' Martin, il y a eu, après la comédie, une illumination et feu d'artifice dans le jardin, qui réussit parfaitement. Cela fut suivi d'un souper, où l'on accepta les personnes les plus distinguées d'entre ceux qui étaient venus à la comédie, ce qui fournit de quoi remplir deux tables de quinze couverts chacune. On ne peut passer le temps plus agréablement que l'on fait dans ce séjour ¹⁹.

L'alliance des Muses du théâtre s'inscrit donc, plus largement, dans un cadre festif qui intègre aussi bien les plaisirs de la table que les poésies fugitives. On observe d'ailleurs cette même « diversité des amusements » dans le récit fait par Bertin du Rocheret d'une « Partie de plaisir à Étioilles en juin et juillet 1739 ». C'est après un poème où il évoque son séjour à la campagne au milieu de jolies femmes pour lesquelles il écrit « des Tourlourettes », et avant d'autres chansons de circonstance, que le président mentionne la pratique théâtrale au château des Coudrais : « outre les plaisirs ordinaires de la campagne, M. Bertin de Blagny y donna celui de la comédie sur le théâtre qu'il y a fait bâtir » ; s'ensuit une chanson « Pour M^{me} de Blagny représentant le personnage d'Agathe dans *Les folies amoureuses*, avec tout le naturel, l'art et les grâces du parfait dramatique » ²⁰. On ne dispose malheureusement d'aucune autre indication sur les pièces jouées au cours de l'été 1739 par la troupe de M^{me} de Blagny, qu'un couplet parodié des *Fêtes d'Hébé* de Rameau célèbre, en outre, sous le nom de Thalie.

¹⁸ *Id.*, f^o 130.

¹⁹ *Id.*, f^o 127v^o.

²⁰ Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale, Ms 125, f^o 283-284.

C'est sous celui de Paméla que dans le même manuscrit, il est encore fait allusion, dans un ajout (sûrement tardif) au poème sur les plaisirs champêtres, à Jeanne-Antoinette qui réveille l'attention du président « Par les soulèvements d'une jalouse gaze / Que pour voiler ses beautés [elle] / Oppose par malice à [ses] yeux irrités »²¹. Addition que la table du tome II des *Œuvres mêlées* désigne en ces termes : « Vers à Paméla, puis Marquise de Pompadour ». Il est donc permis de penser que celle-ci a pu participer aux « Amusements d'Étiolles » de 1739 voire y jouer la comédie avec la châtelaine des Coudrais, dans *Les folies amoureuses* de Jean-François Regnard par exemple. Du moins est-il peu douteux qu'une fois devenue M^{me} d'Étiolles en mars 1741, elle ait continué à fréquenter ses voisins, comme le montre encore ce témoignage de Bertin du Rocheret : « Belle, blanche, douce, ma Paméla ! Je la nommais ainsi à Étiolles, où je passais une partie des étés de 1741 et de 1742, et où nous lui lisions le roman anglais de *Paméla*, chez M. Bertin de Blagny, mon parent »²². On ne sait, en revanche, si des pièces ont alors été jouées sur la scène des Coudrais. Auquel cas ce seraient les dernières données par la troupe de M^{me} de Blagny, dont le mari meurt à Paris le 24 octobre 1742. Ce qui entraîne, dès janvier 1743, la vente des livres de M. Bertin de Blagny – dont le catalogue fait apparaître une bibliothèque dramatique très fournie²³ –, puis, en 1744, la vente de la propriété des Coudrais.

Avant d'en venir au théâtre édifié par Tournehem à Étiolles pour sa nièce, dont on a vu pour commencer qu'elle s'y produisait en 1742, qu'il me soit permis d'évoquer rapidement le destin de la « salle de comédie » des Coudrais et, au préalable, celui des Bertin de Blagny. Ce dernier point ne nous éloigne d'ailleurs pas de l'objet de cet ouvrage sur les théâtres de société. Si rien ne prouve que la jeune et jolie veuve ait pour jamais renoncé aux plaisirs du théâtre amateur, on en sait plus, en revanche, sur son fils Auguste-Louis, devenu trésorier général des parties casuelles à la mort de son père. C'est à lui, en effet, que s'en prend Diderot dans *Le neveu de Rameau*. Sans aborder ici la question des relations du financier Bertin avec maintes danseuses ou actrices, et en particulier avec la fameuse Adélaïde-Louise-Pauline Hus, dont il aura un fils, Louis-Auguste, dit Bertin d'Antilly, lui-même auteur dramatique, je rappellerai que Bertin de Blagny fils avait une salle de théâtre non seulement dans son hôtel parisien, mais encore dans sa propriété de Passy : la « Folie-Bertin », à l'emplacement actuel de la « maison de Balzac » rue Raynouard. Quant à la « salle de comédie » du château des Coudrais, il est certain qu'elle a continué à servir après l'achat du domaine en 1744 par le receveur général Pierre de Meulan, dont Charles Collé était le protégé. Le *Journal historique* de ce dernier nous apprend ainsi que *La vérité dans le vin* a été composé à Étiolles en 1746²⁴. Il revient au même Collé,

²¹ *Id.*, f° 282.

²² Cité (sans source) par le duc Victor-Charles-Emmanuel DE RIQUET DE CARAMAN dans *La famille de la marquise de Pompadour. Étude généalogique*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1901, p. 37.

²³ *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Bertin de Blagny*, [s.l.n.d.] (Paris, Bibliothèque nationale de France, Delta 302).

²⁴ Charles COLLÉ, *Journal et mémoires...*, Honoré BONHOMME (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1868, t. 1, p. 1, n. 1.

le 7 septembre 1750, d'offrir en bouquet à M^{me} de Meulan *La foire du Parnasse* – fête (plutôt que pièce) à l'issue de laquelle est jouée la parade intitulée *Gilles chirurgien anglais* – et, lors des fêtes de Noël de 1751, de faire représenter, par les enfants de M. de Meulan, son prologue de *L'espérance*, suivi de la tragédie d'*Arcagambis* et d'un opéra-comique intitulé *Le rossignol*²⁵.

Faute d'avoir trouvé pour l'instant d'autres éléments sur les spectacles pouvant avoir eu lieu chez les Meulan, qui revendent les Coudrais en 1767, j'en viens au théâtre édifié par Tournehem pour sa nièce, sans doute sur le modèle de celui de ses voisins à Étiolles. On sait qu'en juillet 1742, Jeanne-Antoinette y jouait déjà la comédie, « sur un théâtre aussi beau que l'Opéra ». L'évocation qui en est faite par le président Hénault pourrait faire croire qu'il s'agit du même que celui décrit par d'Anfossy, si le correspondant de la marquise du Deffand n'ajoutait : « On me pria d'aller être témoin de tout cela dans un pays [...] où j'ai passé ma jeunesse, et dans une maison qui est la même que mon père avait, mais où l'on a dépensé cent mille écus depuis »²⁶ ; allusion explicitée par les *Mémoires* du même personnage qui remarque : « Nous avons une maison à Étiolles, qui a appartenu, depuis, à M^{me} d'Étiolles (aujourd'hui M^{me} la marquise de Pompadour) »²⁷. Quant aux pièces représentées et aux acteurs de la troupe, nous n'avons en fait d'autre indication que celle fournie par Voltaire, écrivant le 17 mai 1745 que l'« on va jouer *Le glorieux* à Étiolles » – représentation à laquelle aurait assisté Bernis²⁸. On se contentera donc de rappeler l'implantation de ce fastueux théâtre qui se trouve installé dans un vaste bâtiment de trois étages dépendant de la « Grande Maison », et non dans le château du Bourg édifié par Tournehem. L'attachement de celui-ci pour Jeanne-Antoinette, dont il cherche à combler les désirs, n'est d'ailleurs peut-être pas la seule motivation du fermier général, et le goût du théâtre qu'il flatte chez sa nièce est sûrement aussi le sien, depuis sa jeunesse. On trouve en effet parmi les « Acteurs » mentionnés sur le programme d'*Amurat*, tragédie représentée sur le collège de La Marche pour la distribution des prix, le mercredi 11 août 1700, non seulement « Thomas Gueullette de Paris » dans le rôle de « Soliman empereur des Turcs », mais aussi « Paul-Charles-François Le Normand, de Paris », incarnant « Amurat, prince du sang ottoman converti à la foi »²⁹.

Non moins réel semble avoir été le goût du théâtre chez son neveu, Charles-Guillaume, pour lequel seront jouées – entre 1760 et 1763, puis en 1770-1772, généralement à l'occasion de la Saint-Charles – plusieurs parades de Beaumarchais³⁰.

²⁵ *Id.*, pp. 220-232 et 358-359.

²⁶ HÉNAULT, *Lettre à M^{me} du Deffand*, 17 juillet 1742 (voir n. 2).

²⁷ *Id.*, *Mémoires*, François ROUSSEAU (éd.), Paris, Hachette, 1911, t. I, p. 18.

²⁸ Jean-Paul DESPRAT, *Le cardinal de Bernis. La belle ambition (1715-1794)*, Paris, Perrin, 2000, p. 184.

²⁹ Programme reproduit dans Jean-Émile GUEULLETTE, *Un magistrat du XVIII^e siècle ami des lettres, du théâtre et des plaisirs : Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938, entre les pp. 16-17.

³⁰ Voir Pierre-Augustin CARON DE BEAUMARCHAIS, *Parades*, Pierre LARTHOMAS (éd.), Paris, CDU-SEDES, 1977.

De fait, lorsqu'en 1755, il avait fait raser la « Grande Maison », Le Normand d'Étiolles avait conservé les communs où se trouvait le théâtre, qui fut toujours maintenu en état, même quand le bâtiment devint une fabrique de porcelaine, d'abord en 1761-1762, puis de 1768 à 1778 environ. Précisons que la scène avec machinerie et changements avait été explicitement exclue du bail de la faïencerie, qui pouvait redevenir périodiquement salle de comédie (sans doute chaque année pour la fête du seigneur des lieux, début novembre). Jean Nicolle écrit dans l'annexe qu'il consacre à « La porcelaine d'Étiolles » (dont il reste des exemples au Musée de Sèvres et dans des collections privées) : « Les preneurs s'engageaient à installer un cloison mobile pour séparer [la scène] de la salle du public dont ils avaient l'usage. Le Normand d'Étiolles se réservait la faculté d'utiliser le théâtre quinze jours par an, les preneurs devaient alors enlever la cloison à leurs frais, libérer la salle et la mettre en état de servir à sa destination »³¹. Étrange partage, donc, entre activités économiques et pratiques culturelles, pour ce lieu où avait brillé M^{me} d'Étiolles avant que la marquise de Pompadour n'eût sa troupe à Versailles, ce qui était pour la favorite – dont le succès marque l'avènement de la haute finance à la cour – la consécration de talents d'actrice mis en œuvre, de longue date, comme moyen de parvenir.

Si l'enquête reste à poursuivre, les témoignages recueillis viennent non seulement compléter nos connaissances sur M^{me} de Pompadour mais, par-delà l'histoire anecdotique, éclairer celle des pratiques sociales et culturelles au milieu du siècle des Lumières. Cela vaut surtout pour le théâtre de société, en vogue dès les années 1730-1740, avec deux accès de « fièvre abdéritaine » en 1732 et 1747, autrement dit, l'année de l'ouverture du théâtre de M^{me} de Blagny et celle des débuts de la troupe des Petits Appartements. Tant chez les financiers qu'à la cour, la scène de théâtre devient une composante majeure de la sociabilité d'Ancien Régime, et un tel passe-temps l'emporte sur les autres « plaisirs ordinaires de la campagne », en s'inscrivant au sein d'un ensemble festif de divertissements variés³². Dans un répertoire mixte se produisent des acteurs célèbres – non sans une part de complaisance – pour leur talent, surtout dans le comique, voire dans le bouffon, qui les rapproche des spectacles de la Foire. Si l'ombre de celle-ci plane sur les spectacles donnés pour la duchesse du Maine, n'est-ce pas à l'exemple de cette dernière que M^{me} de Pompadour devient l'animatrice des spectacles des Petits Cabinets ? Les statuts en étant connus, grâce à Laujon, on peut lire à l'article premier, « relatif à l'*admission* », que « Pour être admis comme sociétaire, il faudra prouver que ce n'est pas la première fois que l'on a joué la comédie, pour ne pas faire son noviciat dans la troupe »³³. Formée à l'école de sa voisine des Coudrais, M^{me} de Blagny, avant de jouer sur son propre théâtre d'Étiolles, Jeanne-Antoinette présentait assurément les qualités requises.

³¹ NICOLLE, *op. cit.*, p. 350.

³² Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003.

³³ Pierre LAUJON, *Œuvres choisies*, Paris, Patris, 1811, t. 1, p. 71.

Le répertoire comique du théâtre des Petits Appartements

Philippe HOURCADE

Précisons, d'entrée de jeu, que le répertoire comique du théâtre des Petits Appartements ne comporta pas seulement des pièces parlées au nombre de dix-huit – la *Zélisca* de La Noue comprise, qui était une comédie-ballet –, mais encore des œuvres chantées et dansées, au nombre de quatre, enfin neuf piécettes mimées. Sans chercher à en apprécier quantitativement l'importance, disons qu'il s'agissait là d'une bonne partie de tout le répertoire. Que ce « théâtre de société royale »¹ ait concrétisé ou non le projet d'importer à Versailles les spectacles de Paris dont M^{me} de Pompadour aurait conservé le souvenir nostalgique, on peut y relever la présence, sélectionnée dans le sens comique, de la Comédie-Française, celle, plutôt tournée vers la galanterie héroïque, de l'Académie royale de Musique, et celle, enfin, de la Comédie-Italienne, à travers ses pantomimes ou ballets-pantomimes.

S'agissant d'un public et d'un cadre d'exception, une interrogation touchant à l'étiquette de cour devrait être posée : pouvait-on rire en présence du roi, qui fut, il faut bien s'en souvenir, le premier spectateur et le plus assidu de toutes ces représentations ? On pourra faire remarquer que la force comique de quelques-unes de ces pièces était affadie, ou encore largement contrebalancée par les répliques trop

¹ L'expression est d'Adolphe JULLIEN, dont on consultera l'*Histoire du théâtre de madame de Pompadour, dit théâtre des Petits Cabinets* (Paris, Baur, 1874) et *La comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier* (Paris, Firmin-Didot, [1885], pp. 139-247). Voir également, de Philippe HOURCADE, « De Versailles à Bellevue, 1747-1753. Les Livrets du théâtre des Petits Appartements », dans *Le livret d'opéra*, Georges ZARAGOZA (éd.), [Dijon], Phénix éditions, 2002, pp. 127-148 ; et « De Versailles à Bellevue 1747-1753 : un théâtre de société chez le roi », *Revue d'histoire du théâtre*, 2005-I, pp. 21-42.

souvent sentencieuses et bavardes de certains personnages porteurs de messages moraux et convenables. Mais la réponse sera positive, car après tout, le choix des tragédies s'était borné au *Tancredè* de Campra et Danchet et à l'*Alzire* de Voltaire, et nous allons avoir l'occasion d'observer d'étranges déferlements du comique devant une assistance si noble et, en principe, raffinée.

Les séances des Cabinets, puis de Bellevue, proposaient des assemblages de pièces où on s'était apparemment peu soucié d'harmoniser les styles et les tons ou d'en faire jouer les contrastes. Une tonalité de drôlerie ou du moins d'allégresse a dû prévaloir en ce 5 février 1748, avec *Le méchant* de Gresset, *L'oracle* de Saint-Foix, la pantomime du *Pédant*, ou plus encore le 18 février 1749, avec *Les amours de Ragonde*, de Destouches, sur une musique de Mouret, les deux pantomimes *Les chasseurs* et *Les petits vendangeurs*, ou enfin, le 10 février 1750, avec deux dancourades – *La foire Saint-Germain* et *Les vendanges* –, *Le secret révélé* de Palaprat et le « canevas » de *Mignonette*. En revanche, à la reprise du *Tartuffe* le 10 janvier 1748, on avait également mis au programme la pastorale héroïque *Ismène* de François Rebel et François Francœur, sur un livret de Moncrif, et le 27 février 1749, on fit voisiner *Almasis*, autre pastorale héroïque due au même librettiste, mais sur une musique de Pancrace Royer, avec *Les amours de Ragonde*, reprises sur la scène. Peut-être aussi la préoccupation joua-t-elle, dans ces choix d'assemblages, de remplir et d'aménager judicieusement le temps disponible, sans forcément se livrer à un minutage pointu. Cela n'alla pas sans découpages comme il arriva pour les deux dancourades évoquées plus haut : on n'en exécuta que des extraits, ou pour *Monsieur de Pourceaugnac* réduit à un seul acte le 23 février 1751 à Bellevue, sans plus de précision. D'autre part, le duc de Luynes, témoin direct et constant, pour nous le plus précieux, nous apprend que *Le mariage fait et rompu* de Dufresny durait une heure et demie, ainsi que *Les dehors trompeurs* de Boissy, et la pantomime des *Bûcherons* un quart d'heure ².

Les statuts de la troupe des comédiens des Cabinets, publiés bien plus tard par Pierre Laujon, accordaient aux dames le droit de composer les programmes des séances. En réalité, à part un renseignement fourni par Luynes touchant les circonstances du choix des *Amours de Ragonde*, on ne sait rien de ce qui a dû se passer à chaque occasion ³. Il est difficile, par conséquent, de définir à vue de pays l'expression d'un goût en matière de théâtre et à plus forte raison, d'une esthétique dominante. Il est possible, par exemple, que les succès parisiens ont inspiré des choix : un parallèle est donc à dresser entre les répertoires des Comédies Française et Italienne, de l'Académie royale de Musique, ajoutons, hors Paris, de la cour même dans la (faible) mesure où c'est concevable, et le répertoire de notre théâtre.

² Charles-Philippe d'ALBERT, duc de LUYNES, *Mémoires [...] sur la cour de Louis xv. 1735-1758*, L. DUSSIEUX et E. SOULIÉ (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1860-1865, t. VIII, pp. 449-450 (*Le mariage fait et rompu*, 15 février 1748) et t. X, p. 185 (*Les dehors trompeurs*, *Les bûcherons*, 10 janvier 1750).

³ LUYNES, *op. cit.*, t. VIII, pp. 460-461. Voir aussi Pierre LAUJON, qui publia les statuts dans ses *Œuvres choisies* (Paris, Patris, 1811, t. I, pp. 73-74).

Ainsi pourrait s'expliquer le choix des pièces comme *La mère coquette* de Quinault, *Le Tartuffe* et *Monsieur de Pourceaugnac*, *L'esprit de contradiction*, *Le mariage fait et rompu* de Dufresny, *Les trois cousines* de Dancourt, toutes pièces anciennes régulièrement reprises d'année en année à la Comédie-Française depuis le début du siècle. De même, puisées dans l'actualité théâtrale plus récente : *Le philosophe marié* de Destouches, *Le préjugé à la mode* de La Chaussée, *L'enfant prodigue* de Voltaire, *L'oracle* déjà mentionnée, la *Zénéide* de Cahusac, *Le méchant* de Gresset et, à un moindre degré, *Les dehors trompeurs*, pièce créée en 1740 et reprise en 1745⁴. Ce qui s'explique moins facilement, c'est le choix des deux comédies de Dancourt (*La foire Saint-Germain*, *Les vendanges*) ou du *Secret révélé* de Palaprat : œuvres pratiquement disparues du répertoire français depuis des décennies. Pour la *Zélisca* de Jélyotte et La Noue, montée à Bellevue le 6 mars 1751, peut-être, entre autres raisons, s'était-on souvenu de son succès remporté à la cour les 3 et 10 mars 1746, et même du contentement exprimé par le roi⁵. Enfin, pour *L'homme de fortune*, il s'est agi vraisemblablement d'une commande adressée à Nivelles de La Chaussée : la comédie fut jouée lors de l'inauguration du petit théâtre « à la chinoise » du château de Bellevue, qui eut lieu le 27 janvier 1751. Ce fut malheureusement un échec dont les multiples raisons furent développées par Charles Collé : ratages de l'exécution, rumeurs d'applications médisantes. Et le malicieux chroniqueur d'asséner le coup de grâce, avant même d'avoir lu le texte, à cette pièce « qui n'est pas trop bonne par elle-même, à ce qu'on dit, et qui aurait, au contraire, eu grand besoin du prestige de la représentation »⁶. Elle ne fut jamais reprise.

Il arriva qu'on puise dans le répertoire de l'Académie royale de Musique des œuvres à succès, et dans le registre comique tout particulièrement, celles du défunt compositeur Mouret : *Les amours de Ragonde*, dans leur version de 1742, furent jouées trois fois dans les Cabinets, et *Les fêtes de Thalie* à Bellevue le 11 avril 1752, dans leur version de 1722, avec l'entrée de *La Provençale*. Les créations touchaient essentiellement au genre héroïque et galant, mais il importe de signaler *L'impromptu de la cour de Marbre*, créé à Bellevue le 28 novembre 1751 pour fêter la naissance du duc de Bourgogne, repris le 27 avril de l'année suivante.

Il y a eu, en outre, la Comédie-Italienne. La collaboration de Jean-Baptiste Dehesse, entouré d'une troupe d'enfants et d'adolescents danseurs, grand pourvoyeur de pantomimes, constitue à cet égard tout un symbole. Car ce ne sont pas des pièces

⁴ A été consulté pour ce travail de repères : Alexandre JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1800*, Paris, Plon, 1901 (Genève, Slatkine reprints, 1970).

⁵ Selon les dires de Jean SAUVÉ, dit LA NOUE lui-même (*Préface, Œuvres de théâtre*, Paris, Duchesne, 1765, p. ix). Un livret avait été imprimé à l'occasion de la deuxième représentation à Versailles (Paris, Jean-Baptiste Ballard, 1746). Les décors étaient des frères Slodtz : ont-ils été réutilisés à Bellevue ?

⁶ Charles COLLÉ, *Journal et Mémoires... (1748-1772)*, H. BONHOMME (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1868, t. 1, p. 277.

parlées qu'a fournies cet autre théâtre de Paris ⁷, mais de ces pantomimes, qui ont fait littéralement s'interchanger les programmes des deux scènes. Il y eut des reprises : *Les enfants vendangeurs*, créée à Paris le 25 septembre 1746, passa à Versailles le 18 février 1748 et le 10 février 1750 sous le titre *Les petits vendangeurs*. Et le même phénomène se produisit avec *Les enfants sabotiers*, créée le 31 janvier 1750 à Paris, reprise à Versailles le 28 février suivant, avec *Les Savoyards*, créée à Paris le 30 août 1749, et remontée dans les Cabinets le 6 mars 1750. Mais à l'inverse il y eut des créations sur la scène des Cabinets, lesquelles furent le plus souvent portées ensuite au programme de la scène parisienne. *Le pédant*, du 5 février 1748 et du 26 mars suivant, passa à Paris le 16 décembre ; *L'opérateur chinois*, du 12 décembre 1748, et des 16 janvier et 1^{er} décembre 1749, fut reprise entre temps à la Comédie-Italienne le 11 janvier 1749 ; *Les quatre âges en récréation*, du 11 décembre 1749 et du 28 janvier 1750, fut rejouée à Paris, le 4 mai suivant, augmentée d'ariettes de Favart, enfin, *Les bûcherons*, créée à Versailles le 10 janvier 1750, passa à Paris le 17 juin d'après. En revanche, je ne vois rien à préciser à ce sujet pour *Le pas de six*, du 18 avril 1750, ni pour *L'Amour architecte*, créée à Bellevue le même jour que *L'homme de fortune*.

Parmi tous ces choix de comédies, l'auteur a-t-il compté pour quelque chose, j'entends l'auteur contemporain ? Trop peu de renseignements sont connus et disponibles pour répondre de manière absolue à cette question. Et d'abord, il ne paraît guère que la réputation littéraire y ait revêtu une quelconque importance, ce qui devrait peu nous surprendre. J'ai dit ailleurs que la plupart des artistes participants jouissaient d'une charge à la cour ou auprès des Grands ⁸, ce qui a pu servir. Il n'empêche que la charge d'historiographe du roi et l'amitié de la marquise n'ont pas systématiquement valu à Voltaire une invitation lors de la représentation de son *Enfant prodigue* le 30 décembre 1747 : il fallut lui obtenir une place. Pierre Laujon, à qui cette question semble avoir tenu à cœur, avait observé que durant les séances de spectacles lyriques, c'était plutôt le compositeur, comme François Rebel, par exemple, qui avait l'honneur d'être assis dans la salle, que l'auteur dramatique : Moncrif, pourtant lecteur de la reine. Petite consolation : ce dernier fut à la fin demandé par le roi. C'était à l'issue de la représentation d'*Ismène*. À leur tour, le compositeur La Garde et Laujon lui-même, auteurs d'*Æglé*, eurent droit à des compliments. Tout cela n'a guère contribué à une promotion quelconque du dramaturge en soi, et l'on peut, avec Laujon, considérer comme exceptionnelle la remarque de Louis xv à Gresset, à propos du *Méchant* : « Vous devez être content de la manière dont votre pièce a été jouée » ⁹. À noter enfin, qu'au contraire du domaine lyrique représenté dans les Cabinets, aucun auteur dramatique amateur n'a pu être dénombré.

L'abondance, le renouvellement soutenu – très professionnel – du répertoire des Cabinets durant les saisons de Versailles, de 1747 à 1750, et dans une moindre mesure, celles de Bellevue, de 1751 à 1753, ont de quoi impressionner et appeler à

⁷ Voir sur ce point Antoine d'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien*, Paris, V^o Duchesne, 1788, et Clarence D. BRENNER, *The Théâtre Italien. Its repertory (1716-1793)*, Berkeley, University of California Press, 1961.

⁸ Philippe HOURCADE, « De Versailles à Bellevue : un théâtre de société chez le roi », *art. cit.*

⁹ Pierre LAUJON, *op. cit.*, t. 1, p. 93.

l'analyse, s'agissant d'un théâtre de société. On peut en dire tout autant à propos de la grande variété de l'invention et des formes dramaturgiques qui y furent mises en scène, s'agissant d'un théâtre royal : une invention et des formes dont l'étiquetage traditionnel risque de se trouver comme brouillé ou insuffisant. Il serait certes facile de développer le constat, par exemple, que la comédie *de caractère* y voisinait avec la comédie *de mœurs*, sans pourtant prétendre rendre compte de la totalité des sujets et des formes en présence, et encore moins, de leurs perpétuels échanges.

Une tendance au prêche moralisateur a été signalée plus haut. Sans surprise de notre part, elle se décèle chez Destouches comme chez La Chaussée :

Et prouvons aux railleurs que malgré leurs outrages,
La solide vertu fait d'heureux mariages ¹⁰.

Telle était la ferme résolution que prononçait Ariste à la fin du *Philosophe marié*, comédie où était effectivement mise en scène une réhabilitation du lien conjugal, ainsi que dans *Le préjugé à la mode*. Tandis que *L'homme de fortune* devait à Bellevue exalter le mérite au-dessus de la naissance et des richesses : un généalogiste y était introduit, qui s'efforçait de vendre à monsieur Brice un titre nobiliaire devenu vacant, ce que refusait le sentencieux bonhomme :

Apprenez qu'un faux Noble est bien moins qu'un Bourgeois ¹¹.

À la scène 2 de l'acte III, l'auteur avait placé une charge contre le fléau du jour :

Là, c'est un lansquenet, ou bien un cavagnole,
Jeu maudit, s'il en fut, dont le sexe raffole.

Cette partie du répertoire prétendait toucher les cœurs : une autre, un peu moins morale, se voulait plus piquante, avec *Les trois cousines*, les comédies de Dufresny, *L'enfant prodigue* même, où la morgue d'une certaine société robine se voyait épinglée, et qui concluait d'une façon très optimiste et indulgente la fameuse parabole de l'Évangile :

Non, il ne faut (et mon cœur le confesse)
Désespérer jamais de la jeunesse ¹².

C'est qu'en effet l'amour et la jeunesse n'y perdaient point leurs droits, bien au contraire, et une large place fut réservée aux émois touchants de la jeune fille, rôle bien souvent interprété par M^{me} de Pompadour qui n'avait pas encore trente ans. L'absence de Marivaux dans ce répertoire aura sans doute été remarquée, et l'on peut à juste raison méditer sur le choix de ces deux comédies : *L'oracle* et *Zénéide*. Dans la première, on assiste à une éducation amoureuse, dans la seconde, à une découverte de soi et de sa faculté de séduire. Pour parachever ces effets de contraste, le reste du répertoire comique glissait vers un pittoresque facile emprunté au monde contemporain de la ville, et plus encore, de la campagne, non sans verser dans la caricature. Les scènes de genre abondaient dans les pantomimes, dont certains titres

¹⁰ Philippe NÉRICHAULT DESTOUCHES, *Le philosophe marié* (v, 10).

¹¹ Pierre-Claude NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *L'homme de fortune* (II, 1).

¹² VOLTAIRE, *L'enfant prodigue* (v, 7).

annonçaient la mise en spectacle de petits métiers. Dans *Les amours de Ragonde* s’achevant sur un charivari général, se faisait entendre le jargon paysan, de même que dans *L’impromptu de la cour de Marbre*, où le bon peuple était exhibé en train de se réjouir (bruyamment) de la naissance du petit-fils aîné du roi, ou encore dans *Les vendanges*, *Le secret révélé* et *L’esprit de contradiction*. Des couplets en provençal étaient chantés dans le dernier acte des *Fêtes de Thalie*. Ce théâtre de société ne se refusait donc pas un comique très facile, ce sur quoi nous reviendrons.

Il n’est pas sûr que l’attention des organisateurs du théâtre et de l’assistance ait été préoccupée par la diversité et par l’originalité des formes dramaturgiques, qui ne manquent pourtant pas d’intérêt pour nous. J’en dirai un mot. Il y eut choix de comédies en un acte, en trois, en cinq, en alexandrins, en décasyllabes (dans le cas exceptionnel de *L’enfant prodigue*), et en prose. Le ballet cousina avec la pantomime. *Les amours de Ragonde*, *Les fêtes de Thalie* étaient des comédies en musique comme Jean-Joseph Mouret savait en composer, ici sur des poèmes de Destouches et de La Fond¹³. *Zélisca* s’affichait comme comédie-ballet, avec ses trois intermèdes, mais danses et musique s’insinuaient avec subtilité parmi les scènes de *L’oracle*, avec notamment une entrée de statues animées qui pourrait bien avoir été inspirée par Molière et Lully, ou encore dans *Zénéide*, dont la scène XII était entrelacée de danses et d’une cantatille, d’une ariette, d’un vaudeville, le tout s’achevant par une contredanse¹⁴.

Au terme de ce panorama trop superficiel, il est à signaler ceci : pour ce qui concerne certaines de nos pièces, l’élucidation précise des formes reste à faire, ce qui pourrait modifier les quelques chiffres donnés plus haut. C’est ainsi que le rangement de *Mignonette* parmi les pantomimes peut paraître, à la réflexion, un peu rapide. On lit sur la page de titre du livret (heureusement disponible) que la pièce était définie en tant que « canevas français ». On apprend aussi que les auteurs qui y avaient collaboré furent Dehesse, le chorégraphe des pantomimes, et La Noue, le poète dramatique, et je crois pouvoir discerner dans l’*Argument* l’existence d’un dialogue parlé, dont le texte aurait été perdu. De même, l’hésitation peut persister pour définir *Le pas de six* comme pantomime ou comme ballet, dont les interprètes, qui nous sont connus, intervenaient dans les deux genres. Et peut-être ne s’agissait-il pas là d’une œuvre comique. Examinons (si possible) *L’Amour architecte* : le manque de livret ne facilite pas l’identification du genre dramatique auquel on pourrait rattacher l’œuvre, et les quelques indications livrées par Collé – qui n’en parle que par ouï-dire – ne sauraient suffire à nous éclairer¹⁵. Dans des situations opposées, lorsqu’on

¹³ Voir l’étude, pas toujours convaincante, de Sylvie MAMY, « L’invention de l’opéra-ballet à sujet comique », dans *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Jean DAGEN et Philippe ROGER (éd.), Paris, Desjonquères, 2004, pp. 231-247.

¹⁴ LOUIS DE CAHUSAC, *Zénéide*, sc. 12. La pièce avait été créée à la Comédie-Française le 13 mai 1743. Nous songeons, par exemple, au quatrième intermède des *Amants magnifiques* ou à *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully, tous deux inspirés déjà des opéras italiens.

¹⁵ COLLÉ, *op. cit.*, t. I, p. 279. Il désigne *L’Amour architecte* comme ballet, et surtout en critique le sujet « indécent ». Au reste, l’œuvre ne fut pas jouée.

a la chance d'avoir sous la main un livret à consulter, l'élucidation de la pièce est envisageable à condition toutefois que le texte ne se réduise pas à un sec argument. Ainsi *L'impromptu de la cour de Marbre*, œuvre reconnue de Favart, mais qui n'a pas été retenue pour l'édition 1763-1772 de son *Théâtre*¹⁶. Annoncée modestement comme « Divertissement comique », *L'impromptu* consistait en une succession d'entrées dansées et de paroles chantées sur des timbres sans doute reconnaissables par l'assistance. Au fond, nous ne devrions guère nous étonner de constater que ce répertoire n'était pas absolument académique, puisque nous sommes ici demeurés dans le royaume de Thalie. Et cependant, pour en mieux mesurer les degrés respectifs de conformisme et de liberté, il conviendrait de le comparer avec les programmes du théâtre de la cour en cette même période 1740-1750, si on pouvait mieux avoir accès à ces derniers et les connaître.

Nous ne quitterons pas des yeux nos textes imprimés de comédies, mais cette fois-ci pour tenter de les confronter aux circonstances physiques et mentales de leur interprétation, de les saisir d'abord dans le probable face à face avec une assistance restreinte, très triée, sur laquelle on a assez peu d'informations, puis, au-delà de l'enceinte du théâtre, avec un public de cour (ou de ville) maintenu sur la périphérie, mais attentif à ce qui se déroulait à l'intérieur des Cabinets du roi. Peu de renseignements nous éclairent au sujet des sentiments, des réactions des contemporains : Luyens et Lujon avaient leurs entrées, et non Collé et le marquis d'Argenson, ancien ministre, qui sont un peu moins crédibles que les premiers, mais tout aussi instructifs. Il s'ensuit que nous devons, pour nous faire une idée ne serait-ce que vraisemblable, ou du moins nous poser une question pertinente, non seulement les consulter tous, mais aussi interroger les textes du répertoire dans ce qu'ils pourraient offrir comme possibilités d'interprétations, avec les précautions que la prudence impose.

On pouvait donc rire en présence de Sa Majesté, et il faut croire que la digne assistance de la Petite Galerie, du Grand Degré ensuite, enfin de Bellevue, n'ait rien trouvé à redire, ne se soit pas sentie choquée devant certaines prestations drolatiques d'un goût douteux. Qu'on en juge. *Le pédant*, déjà, offrait des scènes de gros comique. Dans *L'opérateur chinois*, on vit surgir de part et d'autre de la scène deux chaises à porteurs où se trouvaient respectivement Dehesse et mademoiselle Camille, dont les pieds touchaient le sol et aidaient les machines à se déplacer. L'acte II des *Amours de Ragonde* faisait jouer une mystification invraisemblable aux dépens du jeune Colin, qui devait se résigner à épouser la vieille lubrique éponyme de la pièce. Au cours de la séance du 10 février 1750, *La foire Saint-Germain* de Dancourt est à signaler pour ses effets faciles, et particulièrement pour le rôle de mademoiselle de Kermonin passablement hystérique et dont on ne sait trop comment M^{me} de Pompadour s'était tirée sans dommage pour elle. Dans *Le secret révélé* (sc. 19), on vit Thibault et Colas

¹⁶ *Théâtre de M. Favart...*, Paris, Duchesne, 1763-1772. Dans la *Préface* (t. I, p. xxviii), il est précisé qu'on aurait pu grossir ce recueil de beaucoup d'autres productions, dont « *La cour de Marbre*, divertissement en 1 acte, fait pour les Petits Appartements, en société avec M. de La Garde ».

s'efforcer de récupérer – mais comment ? – le vin écoulé de la futaille qu'ils étaient chargés de surveiller. Et passons vite sur les acclamations du peuple assemblé devant le décor de *La cour de Marbre*, où une harenère chanta sans façon :

En l'honneur du p'tit Bourbon,
Eh y allons donc,
Remuons le cotillon,
Du Dauphin, j'ons un r'jetton.

Rappelons que l'on était à Bellevue, et que l'heureux papa n'y était pas. À Versailles, le roi parut soucieux d'associer la famille royale à ces festivités. Le 18 mars 1747, il y parvint, et les siens assistèrent à la représentation du *Préjugé à la mode* et du ballet d'*Érigone*¹⁷. Louis xv, nous apprend Luynes, prit la peine d'expliquer à son épouse qu'il aurait bien voulu la faire venir à la séance précédente du 13 mars, mais qu'on y jouait une comédie un peu libre : *Les trois cousines* de Dancourt¹⁸. Délicate attention sans nul doute, mais comment comprendre que la famille royale se fût trouvée présente à la séance du 10 février 1750 dont il a été question un peu plus haut ? Et comment l'a-t-elle pris ?

On voit par là que la composition des programmes, tout comme le choix des interprètes, n'avait jamais rien d'innocent, et qu'elle pouvait être motivée par la configuration de l'assistance à prévoir, ou influencer sur les réactions. Le moindre vers pouvait faire mouche sans qu'on l'ait voulu, et à certaines occasions, revêtir des significations tout à fait étrangères au texte. Entre autres exemples possibles, on a dû trouver bien audacieuse, à la représentation du *Méchant*, cette remarque de la suivante Lisette, incarnée par M^{me} de Pompadour :

Car enfin bien des gens, à ce que j'entends dire,
Ont été quelquefois pendus pour trop écrire¹⁹.

On dut sourire, à entendre dans *Les dehors trompeurs*, Emmanuel-Félicité de Durfort, duc de Duras interprétant le rôle du Baron, prononcer d'un air sentencieux :

La cour n'est point si prompte à répandre ses grâces,
Il faut longtemps briguer pour de pareilles places,
Et ce n'est pas, Monsieur, l'ouvrage d'un moment²⁰.

Ou encore M^{me} de Pompadour, jouant Céliante dans *Le philosophe marié* :

Il est un certain art que je sais à ravir,
Pour fixer un tel homme et pour se l'asservir²¹.

Ici nous abordons le jeu inévitable et dangereux des applications. À propos du *Méchant*, le marquis d'Argenson croyait devoir s'en prendre au choix même

¹⁷ Ce ballet dont la musique était de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, sur un livret de Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, constituera la seconde entrée du ballet héroïque *Les fêtes de Paphos* créé l'année suivante.

¹⁸ LUYNES, *op. cit.*, t. VIII, p. 144.

¹⁹ Jean-Baptiste-Louis GRESSET, *Le méchant* (v, 2).

²⁰ LOUIS DE BOISSY, *Les dehors trompeurs* (iv, 2).

²¹ Philippe NÉRICault DESTOUCHES, *Le philosophe marié* (ii, 1).

de certaines productions dramatiques, en observant : « Je crains que les peintures spirituelles des vices du temps n'aient plus réjoui que converti à la vertu »²². C'était oublier que le jeu des applications était proprement caractéristique de la mentalité et du comportement d'une société fermée et oisive, qu'il trouvait à s'exercer non seulement parmi les invités des Cabinets, mais au sein d'une périphérie forcément traversée d'ambitions déçues et de malignité ne demandant qu'à s'exprimer, trop heureuse de pouvoir perturber le confort euphorique de la salle de spectacles interdite. *Le méchant* offrira un premier exemple. Il ne semble pas que sa création à la Comédie-Française le 15 avril 1747 ait inspiré la moindre allusion, alors que sa mise en scène à Versailles le 5 février 1748 fit naître le soupçon que sous le rôle principal de Cléon, c'était Jean-Frédéric Phéliepeaux, comte de Maurepas, secrétaire d'État aux multiples portefeuilles, qui était visé, sachant que le ministre n'était pas au mieux avec la marquise²³. Le 28 février 1750, la reprise du *Préjugé à la mode* – où M^{me} de Pompadour joua le rôle de Constance – suscita des scrupules et des réticences, si édifiante qu'elle fût. Luynes nous dit pourquoi. L'observation légèrement contradictoire ne manque pas de sel involontaire :

Le ridicule que l'on voit donner à l'amour conjugal a fait naître quelques réflexions sur la présence de la reine à un spectacle où madame de Pompadour joua avec toutes les grâces que l'on peut désirer²⁴.

Quant à Collé, il fait longuement part de son étonnement de voir la marquise s'acharner à monter *L'homme de fortune*, si propice, à ses yeux, aux applications malveillantes :

L'application qu'on en peut faire à la situation présente et future de madame de Pompadour, est si naturelle, qu'il n'y a point de courtisan, si bas et si asservi qu'il soit, qui ait pu s'en tenir²⁵.

Et cela, malgré les quelques prudentes suppressions de passages, tel ce vers dont l'authenticité a été mise en doute par Gustave Lanson :

Vous, fille, femme et sœur de banquier, quelle horreur²⁶ !

qui ne s'applique nullement à la marquise.

²² René-Louis DE VOYER, marquis D'ARGENSON, *Journal et Mémoires*, cité par Adolphe JULLIEN, *La comédie à la cour*, op. cit., p. 175.

²³ Voir *id.*, p. 174. Selon Hours, il y eut crise ouverte entre la marquise et le ministre en janvier 1749. La disgrâce de Maurepas intervint le 24 avril suivant, où M^{me} de Pompadour eut une influence relative (Bernard HOURS, *Louis XV et sa cour. Le roi, l'étiquette et le courtisan. Essai historique*, Paris, PUF, 2002, « Le Nœud gordien », pp. 253-267).

²⁴ LUYNES, op. cit., t. X, p. 404.

²⁵ COLLÉ, op. cit., t. I, p. 277. Il trouve que la scène du généalogiste (II, 1) s'applique naturellement à la situation de la marquise, ce qui se discute, pour le moins.

²⁶ *Ibid.* Gustave Lanson, en effet, affirme ne pas très bien voir à quel personnage de la pièce pourrait convenir ce vers, et contredit Collé : « À tout prendre, si l'on cherchait des applications, c'était de flatterie qu'il fallait accuser le poète » (*Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1903, p. 176, n. 3, et p. 177).

Il aurait fallu dire quelque chose sur les talents des acteurs de la troupe comique. Les rares témoignages contemporains ne manquent pas d'intérêt, mais restent un peu vagues parfois, et surtout, nous parlent un peu plus de ce que les spectateurs attendaient, que de la manière de jouer de nos amateurs. Pour ne pas allonger trop mon propos, je réserve ce sujet pour une autre occasion. En définitive, la question essentielle qu'on sera en droit de me poser, est de savoir si nous avons bien affaire ici à un théâtre de société. Un début de réponse sera affirmatif, ne serait-ce qu'à le comparer avec les spectacles que les professionnels de Paris venaient presque régulièrement exécuter à la cour. Ce qui distingue peut-être ce théâtre de société des autres répondant au même nom, c'est l'énormité des moyens, la composition complexe de ses groupes d'exécutants selon les disciplines, les lieux exceptionnels où il se déroula, et ses spectateurs. À cet égard, il mérite d'être confronté avec les autres, antérieurs, contemporains et postérieurs, pour en spécifier les ressemblances et la particularité. On aura déjà noté les zones obscures à élucider, les nombreuses réflexions à mener à bien. Une fois écartés les poncifs et les préjugés faciles, on s'apercevra qu'il y a encore beaucoup à en dire.

La vie musicale sur les théâtres de société au XVIII^e siècle :

notes sur les pratiques et les répertoires

David HENNEBELLE

L'art musical fut au cœur de la pratique du théâtre de société. Au point même que parfois, d'un point de vue numérique, les spectacles musicaux l'emportaient sur les spectacles parlés. Si l'on s'en tient au seul exemple du théâtre des « Petits Cabinets » de la marquise de Pompadour à Versailles, ce sont les deux tiers des pièces qui étaient des ouvrages musicaux¹. Aux difficultés d'ordre technique propres à l'art musical, s'ajoutaient d'autres obstacles comme, par exemple, le surcoût qu'entraînait l'emploi d'instrumentistes. Les amateurs n'étaient nullement découragés et certains n'hésitèrent pas à s'attaquer à des partitions aussi exigeantes qu'*Acis et Galatée* de Lully ou *Les surprises de l'Amour* de Rameau. Il faut dire que la formation vocale ou instrumentale faisait partie de l'ordinaire aristocratique en matière d'éducation, que ce soit à domicile avec un maître de musique ou auprès de différentes institutions (couvents, collèges...).

Il est souvent difficile de connaître de manière précise les aspects strictement musicaux du théâtre de société. Les mémorialistes insistent généralement plus sur la composition de l'assistance, sur la chanteuse-vedette, les toilettes ou les aspects qui nous apparaissent anecdotiques, mais qui ne le sont nullement dans le cadre de la société aristocratique². En revanche, ils sont le plus souvent muets sur les musiciens,

¹ Sur les cinquante-quatre œuvres interprétées, vingt-six sont des opéras ou des opéras-ballets, dix sont des ballets-pantomimes et seulement dix-huit sont des comédies ou des tragédies.

² Voici par exemple le compte rendu des *Mémoires secrets* du 9 avril 1778 au sujet d'un spectacle de société chez la marquise de Montesson : « Lundi dernier on a donné chez Madame de Montesson la Belle Arsene, opéra-comique très-connu sur le Théâtre Italien, & qui fournit matière à un Spectacle considérable & à des Ballets extrêmement voluptueux : comme il y avoit

leur nombre, leur disposition... Il faut alors se tourner vers les registres de compte, les plans de théâtre, etc. Une autre difficulté résulte de la confusion, parfois véhiculée par les sources, entre spectacles de société et spectacles purement professionnels.

L'indispensable renfort des professionnels

À la différence du théâtre parlé où la présence d'artistes professionnels n'était pas indispensable, les spectacles musicaux en société ne purent se passer de musiciens de métier. Reste à savoir quelle était leur part. Même si l'assemblage de musiciens professionnels et d'amateurs était fréquent dans la société des Lumières, il importe pour nous d'évaluer la part respective des uns et des autres. On trouve en effet de très nombreux musiciens que leur statut social place parmi les amateurs et dont le niveau n'a rien à envier aux professionnels. En ce qui concerne les instrumentistes, diverses combinaisons étaient possibles :

- les professionnels uniquement : il semble que ce fût le cas de figure le plus fréquent. À Chantilly, Louis-Henry-Joseph de Bourbon, prince de Condé, a engagé depuis 1763 six musiciens (deux cors, deux bassons, deux clarinettes) mais il fait régulièrement appel à des artistes « extraordinaires » de l'Académie royale de Musique, des Comédies Italienne et Française³. « L'orchestre était composé de musiciens que l'on faisait venir de Paris, une voiture du prince allait les chercher le samedi, et le lundi, on les reconduisait de la même manière »⁴. On retrouve cette formule, c'est-à-dire des musiciens venus de Paris, au château de Brieenne en 1778⁵ ou encore chez le duc d'Aiguillon ;
- un assemblage d'amateurs et de professionnels : ce fut là une expérience assez unique. L'orchestre des « Petits Cabinets » à Versailles comptait, en 1747-1748, dix amateurs et dix professionnels issus de la musique du roi et tous dirigés par François Rebel. Les pupitres de basson et de flûte associaient un noble et un roturier. Le violon et le violoncelle restaient des instruments roturiers alors que

sur les billets le mot Répétition, mot faisant la seule différence de cette Représentation avec la véritable, on étoit curieux de voir si les Prélats s'y trouveroient : il y sont venus comme à l'ordinaire, mais en moins grand nombre, ils n'étoient que huit [...] Madame de Montesson remplissoit le rôle de la Belle Arsene, M. de Caumartin celui d'Alcindor, & différentes Femmes & Seigneurs de cette cour faisoient les autres. Mais les Danses étoient exécutées par ce que l'opéra a de meilleures Elèves de Terpsicore : les Demoiselles Guimard, Heinel, Cécile y brilloient surtout. Le coup d'œil le plus curieux pour un Philosophe étoit celui des Evêques : tous, la lorgnette à la main, savouroient avec un plaisir qui se manifestoit sur leur physionomie les mouvements les plus lascifs, les attitudes les plus lubriques des Danseuses & n'en perdoient rien » (LOUIS PETIT DE BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France...*, Londres, John Adamson, 1780, vol. 11, p. 186).

³ Chantilly, Musée Condé, 2AB 280, Comptes, années 1766-1772, art. 308.

⁴ Marie-Jeanne-Pierrette D'AVRILLION, *Mémoires de mademoiselle d'Avrillon, première femme de chambre de l'impératrice Joséphine*, Paris, Mercure de France (coll. « Le temps retrouvé »), 1986, pp. 47-48.

⁵ Abbé André MORELLET, *Mémoires*, Paris, Mercure de France (coll. « Le temps retrouvé »), 2000, p. 251.

la viole, largement archaïque dans les ensembles orchestraux de cette période, demeurait l'instrument aristocratique par excellence. L'orchestre comptait deux violistes dans ses rangs : le comte de Dampierre, gentilhomme ordinaire des plaisirs du roi, et le marquis de Sourches, grand prévôt de l'hôtel ⁶. Cette manière de procéder se retrouvait également chez M^{me} de La Marck en ces mêmes années : « L'orchestre même est composé de gens de sa connoissance, excepté deux ou trois violons de l'opéra pour conduire ceux qui jouent. C'est Royer, fameux maître de musique, qui bat la mesure » ⁷ ;

- les amateurs uniquement : il semble que ce cas de figure ait été moins fréquent. Il est pourtant avéré chez le comte Dufort de Cheverny : « C'était alors l'amusement de tous les châteaux. Il y avait des amateurs très forts dans la province, je fis les frais de politesse et ils s'empressèrent de me former un orchestre capable de jouer les opéras-comiques les plus à la mode » ⁸. À Versailles, le duc de Luynes notait le 17 janvier 1749 : « Il n'y avoit point de musiciens de profession à l'orchestre, mais seulement M. de Chaulnes, M. de Sourches, avec quelques-uns de leurs domestiques qui sont musiciens » ⁹.

On a rarement des informations sur la taille des orchestres dans les spectacles de société, si bien qu'il est difficile de généraliser. La salle de spectacle de la Galerie des Cerfs à Chantilly construite en 1767-1768 était faite pour une quinzaine de musiciens.

La fosse d'orchestre occupait une surface d'environ 9,5 m² (deux toises et trois pieds de long sur une toise de large) ¹⁰. La profondeur était d'environ un mètre. Le chiffre d'une quinzaine de musiciens est effectivement le chiffre le plus courant en ce qui concerne ces orchestres aristocratiques permanents ¹¹. Mais les orchestres furent parfois plus importants. La salle de spectacle du duc d'Aiguillon, au château du même nom, compta jusqu'à vingt-quatre musiciens en août 1787, ce qui était déjà considérable ¹². Le comte de Villeneuve-Guibert évoquait même, sans qu'il soit possible de vérifier cette information, un corps de trente musiciens à Chenonceaux chez Louis-Claude Dupin de Francueil (1715-1787) ¹³. Cependant, en dehors de ces configurations qui ne se rencontraient que pour les maisons les plus fortunées, il est

⁶ Adolphe JULLIEN, *La comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 244.

⁷ Charles-Philippe d'ALBERT, duc de LUYNES, *Mémoires*, Paris, Firmin-Didot, 1860, vol. 8, p. 36 (Versailles, 19 décembre 1746).

⁸ Jean-Nicolas DUFORT, comte de CHEVERNY, *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution*, Paris, Perrin, 1990, p. 348.

⁹ LUYNES, *op. cit.*, vol. 10, p. 87.

¹⁰ Une toise équivalait environ à 1,95 m. Un pied équivalait environ à 0,32 m.

¹¹ David HENNEBELLE, « Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime : les transformations d'un patronage séculaire (1760-1780) », *Revue de musicologie*, 87/2, 2001, pp. 395-418.

¹² Arthur YOUNG, *Voyages en France*, Paris, Armand Colin, 1931, vol. 1, pp. 152-153.

¹³ Armand-Louis-Septime, comte de VILLENEUVE-GUIBERT, *Le portefeuille de madame Dupin, dame de Chenonceaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, pp. 11-12.

vraisemblable que la majeure partie des représentations se contentèrent d'un nombre beaucoup moins important d'instrumentistes. Les éditions indiquaient généralement un nombre réduit de parties instrumentales. L'opéra-comique de Monsigny, *L'île sonnante*, représenté chez le duc Louis-Philippe d'Orléans en 1767, prévoyait la présence des violons 1 et 2, de l'alto, du hautbois, du cor, du basson et de la basse continue¹⁴. De plus, une des ardues nécessités consistait à ne pas couvrir les voix.

C'est évidemment dans la partie vocale ou dans les ballets que les amateurs entraient réellement en lice. Certains amateurs mirent même un point d'honneur à se passer de professionnels : « M^{me} de La Marck s'est mis dans le goût de faire exécuter des opéras chez elle sans se servir d'aucun des acteurs de l'Opéra ; ce sont toutes personnes de ses amis en hommes et en femmes »¹⁵. Dans la plupart des cas cependant, le rôle des amateurs n'était pas exclusif, même s'ils se réservaient les premiers rôles. Là encore, le renfort des professionnels était indispensable. Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de Montesson (1737-1805), fit ainsi appel, en avril 1778, aux meilleures danseuses de l'Opéra : les demoiselles Guimard, Heinel, Cécile¹⁶, mais également aux acteurs de la Comédie-Italienne. En 1746, chez la duchesse du Maine à Sceaux, lors d'une représentation d'*Issé* de Destouches, les amateurs étaient même très en retrait par rapport aux professionnels :

Depuis environ trois semaines on a joué à Sceaux différentes comédies ; on y a même joué deux fois un opéra qui est celui d'*Issé*. [...] C'étoit Madame de Malaucelle [...] qui s'étoit chargée de faire les frais [...] pour l'opéra. Il n'y avoit de femmes qui jouoient que Madame du Châtelet et Madame de Jaucourt¹⁷.

La complémentarité pouvait aussi intervenir dans les passages délicats. Les aristocrates laissaient alors la place aux professionnels. Ainsi, lors de la représentation de *Tancrède* de Campra en décembre 1748, le vicomte de Rohan, « dans les endroits où sa voix ne pouvoit aller, [...] étoit aidé par le nommé Bazire, haute-contre de la musique du roi »¹⁸. La présence des professionnels permettait d'offrir un soutien aux spectacles et, en même temps, contribuait à leur donner des gages de sérieux. Mais cela pouvait aussi être une arme à double tranchant car les amateurs s'exposaient à la comparaison avec les professionnels.

En ce qui concerne les chœurs, on pouvait aussi se satisfaire d'effectifs réduits. Le marquis de Paulmy d'Argenson évoque la possibilité de n'utiliser qu'une « demi-douzaine de voix » afin de former un chœur pour les opéras¹⁹.

¹⁴ Paris, BnF, Mus., Cons. D. 8459.

¹⁵ LUYNES, *op. cit.*, vol. 8, p. 36 (Versailles, 19 décembre 1746).

¹⁶ BACHAUMONT, *op. cit.*, vol. 11, p. 186.

¹⁷ LUYNES, *op. cit.*, vol. 8, p. 252 (Versailles, 18 décembre 1746).

¹⁸ *Id.*, vol. 9, p. 147 (Versailles, 11 décembre 1748).

¹⁹ Paris, BnF, Arsenal, Z 54 792. Antoine-Louis DE VOYER, marquis DE PAULMY, *Manuel des châteaux ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque, pour diriger une comédie de société, et pour diversifier les plaisirs d'un sallon*, Paris, Moutard, 1779, t. 2, p. 237. Je remercie chaleureusement Antoine Lilti de m'avoir communiqué cet important document.

De la répétition à la représentation

Les répétitions pouvaient être plus nombreuses que pour les spectacles publics d'artistes professionnels. Nous savons par exemple qu'à l'automne 1781, chez le prince de Condé à Chantilly, la troupe répétait toutes les matinées, que la générale avait lieu le samedi soir sans les costumes, pour une représentation programmée le dimanche²⁰. Ces répétitions pouvaient être encadrées par des professionnels.

Bien entendu, on ne peut manquer de s'interroger sur la qualité de ces spectacles. C'est pourtant là une question des plus délicates. Les témoignages sont à prendre avec infiniment de précaution. D'abord, car on sait bien que la flatterie était l'un des moteurs de la société aristocratique²¹. Et puis, les témoins n'étaient pas toujours les plus qualifiés pour apprécier la qualité musicale de telle ou telle prestation. Le duc de Luynes, pourtant lui-même grand connaisseur, se montrait très modeste : « le peu d'habitude que j'ai des spectacles ne me [permet] pas de juger aussi bien du mérite des acteurs »²².

En ce qui concerne les instrumentistes amateurs dont nous avons parlé, les sources s'accordent pour témoigner de leur qualité. D'une manière générale, les talents des chanteurs pouvaient être extrêmement variables. Luynes, en particulier, apporte des éléments très intéressants et souvent assez précis sur le plan de la technique vocale. Voilà le jugement qu'il portait sur le duc Louis d'Ayen, duc de Noailles en 1766 (1713-1793), hôte de Mozart à Saint-Germain en 1778 et l'un des piliers des Petits Cabinets : « Sa voix est son ouvrage, il s'est formé une basse taille assez étendue, mais déparée, parce qu'il parle gras et que ses cadences ne sont pas agréables, outre cela quelquefois sa voix baisse un peu en chantant ; d'ailleurs il chante avec goût et en musicien »²³. On peut tenter de décrypter cette citation. Il chantait avec goût, c'est-à-dire avec style, en mettant de l'expression et en ayant un certain sens musical. Il avait de l'étendue, son *ambitus* couvrait probablement deux octaves. Mais Luynes émettait des réserves sur la beauté de sa voix : la qualité du timbre variait selon les registres et, surtout, la justesse de sa voix déclinait à la longue.

On a souvent des mentions du style : « il [le prince de Condé] n'a pas beaucoup de voix »²⁴ ; « une petite voix [celle de M^{me} de Marchais] »²⁵ ; « une voix [celle du marquis de Sourches] fort peu avantageuse et peu agréable »²⁶. Les problèmes étaient directement liés aux capacités vocales, forcément inégales, des amateurs. Les carences dans l'intensité, la qualité médiocre des timbres étaient les problèmes les plus fréquemment posés. Les voix étaient alors trop sourdes ou trop stridentes.

²⁰ Lettre d'Angélique DE MACKAU, marquise DE BOMBELLES, 7 décembre 1781 (Chantilly, Musée Condé, NA 17/16).

²¹ On en a un bel exemple avec le duc de Luynes qui multipliait à l'envi, dans ses comptes rendus, les compliments à l'égard de la marquise de Pompadour.

²² LUYNES, *op. cit.*, vol. 9, p. 335 (19 février 1749).

²³ *Id.*, vol. 8, p. 110 (Versailles, 22 mars 1746).

²⁴ Lettre d'Angélique DE MACKAU, marquise DE BOMBELLES, Chantilly, 7 décembre 1781 (*loc. cit.*).

²⁵ LUYNES, *op. cit.*, vol. 9, p. 2.

²⁶ *Id.*, vol. 9, pp. 335-337.

Ces défauts pouvaient être partiellement compensés par la recherche de la justesse, le sens musical ou les talents scéniques.

Fort intéressants sont les témoignages des chanteurs eux-mêmes, plus révélateurs des motivations que de la technique. Voici ce que disait la marquise de Bombelles de ses interprétations lors des répétitions chez le prince de Condé à Chantilly, le 7 décembre 1781 : « On donne dimanche *L'épreuve délicate* [de Gronvelle] je joue le principal rôle [...] ; il est d'une difficulté horrible ; je ne le jouerai pas bien, mais cependant cela ne sera pas ridicule [...] Riché m'a tant fait répéter que je chante fort bien mon rôle et, si je n'ai pas de grands succès, je suis sûre, au moins, de ne pas choquer »²⁷. Ou encore : « Imagine-toi qu'on a trouvé ma voix jolie, je sais parfaitement mes airs »²⁸. La marquise était très consciente de ses limites et les répétitions journalières lui laissaient seulement l'espoir de ne pas être ridicule ou de ne pas choquer. Telle est aussi la mentalité de l'artiste de société. On n'a sans doute pas échappé à des représentations médiocres et plus encore disparates.

Les contemporains, à l'instar de Bachaumont, se montrèrent parfois très sévères à l'égard des spectacles musicaux en société. Des musiciens également, comme Grétry, qui évoluaient dans la sphère aristocratique où leurs œuvres étaient diffusées, exprimèrent leurs réserves sur la qualité musicale de ces représentations : « Madame de M[ontesson] avoit rempli le rôle de Chloé [du *Jugement de Midas*] avec autant de grace que de naturel ; mais plusieurs rôles avoient été joués et chantés comme ils le sont ordinairement en société. On parla, dit-on, avec peu d'estime de cette représentation à une séance de l'académie française »²⁹.

Des répertoires sur mesure

Il ne s'agit pas ici de nous livrer à une étude exhaustive des répertoires musicaux élaborés sur les scènes des théâtres de société, mais plutôt de nous interroger sur l'adéquation des œuvres et de leurs interprètes.

La connaissance des répertoires musicaux élaborés dans le giron aristocratique est une question fort embrouillée. Il y a d'abord une quantité d'ouvrages qui ont été perdus. Les ouvrages lyriques de Michel Blavet (1700-1768) qui furent créés sur le théâtre de Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont (1709-1771), à Berny, comme ceux de Jean-Marie Leclair écrits pour le théâtre du duc Antoine de Gramont (1722-1801) à Puteaux, nous échappent ainsi presque complètement. Beaucoup d'ouvrages ne dépassèrent pas le cadre privé, n'étant ni gravés, ni joués sur les scènes publiques.

Les limites techniques évoquées précédemment conduisirent à de multiples adaptations. Plus que pour le théâtre parlé, l'œuvre échappait à son auteur pour passer entre les mains des artistes de société qui n'hésitaient pas à les triturer pour les adapter à leurs capacités, à leurs goûts, à leurs contraintes de temps et de moyens. Il fallait

²⁷ Lettre d'Angélique DE MACKAU, marquise DE BOMBELLES, Chantilly, 7 décembre 1781 (*loc. cit.*).

²⁸ *Id.*, 27 novembre 1781 (Chantilly, Musée Condé, NA 17/16).

²⁹ André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris-Liège, Grétry-Prault-Desoer, 1789, p. 357.

absolument paraître à son avantage et, par conséquent, éliminer tout ce qui pouvait mettre l'amateur en situation périlleuse. Des œuvres furent raccourcies, des actes supprimés et des airs transposés en fonction des besoins ou des manques. La facilité devint le maître mot. Dans l'acte des *Saturnales des Fêtes grecques et romaines* de François Collin de Blamont, le rôle de Tibulle conçu pour une voix de haute-contre fut transposé par son auteur dans le registre de la basse-taille « pour que l'on eût plus de facilité à l'exécuter »³⁰. Les compositeurs étaient bien sûr tenus d'opérer ces translations plus pour plaire ou conserver leur faveur que pour améliorer leur œuvre.

Souvent, aussi, on assemblait des œuvres d'origines diverses et on constituait ainsi des sortes d'« arlequins musicaux » : « *La sorcière par hazard*, que la Comédie-Italienne représente aujourd'hui, est une comédie à ariettes, faite en 1767 & exécutée d'abord en 1768 chez madame la duchesse de Villeroi avec la musique prise de côté et d'autre. Cette bigarrure déplut »³¹. Ces spectacles composites ne nécessitaient pas de mise en scène. Il faut alors consulter les matériels (partitions, parties séparées) conservés dans les bibliothèques pour tenter de connaître ces arrangements, autant l'ordonnancement interne des œuvres que leur distribution.

L'interpénétration du théâtre parlé et chanté était souvent très forte. Une large partie des répertoires était en effet constituée d'intermèdes musicaux (airs, ariettes, chansons, vaudevilles, divertissements, etc.) insérés dans des spectacles parlés. Si bien que vouloir distinguer les deux genres est une entreprise largement artificielle. « Ces fêtes se rapprochaient beaucoup de l'ancien opéra comique, par le mélange de prose, de vers, de vaudevilles et chanson »³². On peut avoir une bonne idée de cette absence d'étanchéité entre prose, vers, danse et musique, avec les œuvres composées par Jean-Marie Leclair pour le théâtre du duc de Gramont à Puteaux. Leclair fut à la fois le compositeur attitré du duc et le directeur de ses spectacles. En 1749, il écrivit le divertissement pour *Le danger des épreuves*, comédie en un acte de l'abbé Joseph de La Porte (1718-1779), donnée à Puteaux le 19 juin 1749. En 1750, il signa *Apollon et Climène*, sur un livret du même abbé de La Porte en collaboration avec le comte Henri-Charles de Sénec terre (1714-1785), constituant la deuxième entrée des *Amusements lyriques*. Par ailleurs, on trouve aussi de lui des airs et danses pour diverses pièces durant la période 1751-1764³³.

Même lorsque les genres s'individualisaient de manière plus nette, il n'était pas rare de les voir se suivre au cours d'une même séance. L'enchaînement comédie/opéra-comique se vérifie sur de nombreuses scènes :

Avant-hier il y a eu chez Madame de Montesson une répétition, en tout semblable à la représentation d'une Piece attribuée à cette Dame, ayant pour titre : *L'amant romanesque*, en cinq actes & en prose, & d'un Opéra comique en trois actes, dont les paroles sont d'un M. d'Hele, Anglois, & la musique de Gretry : c'est *Le Jugement de Midas*³⁴.

³⁰ LUYNES, *op. cit.*, vol. 9, p. 326 (Versailles, 15 février 1749).

³¹ BACHAUMONT, *op. cit.*, vol. 23, p. 161 (3 septembre 1783).

³² Pierre LAUJON, *Œuvres choisies*, Paris, Patris, 1811, vol. 4, p. XII.

³³ Graham SADLER et Neal ZASLAW, « Notes on Leclair's Theatre Music », *Musical Letters*, XII, 1980, pp. 147-157.

³⁴ BACHAUMONT, *op. cit.*, vol. 11, p. 172 (30 mars 1778).

Le genre de l'opéra-comique domina effectivement les représentations musicales durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, au point même que l'on peut dire que les théâtres de société en furent véritablement le laboratoire. Les genres de la comédie-ballet, de la comédie mêlée d'ariettes ou de la parade étaient également très présents. Un répertoire inédit, propre à tel ou tel théâtre, et abondant, s'élabora donc dans ce cadre, du fait de compositeurs spécialement recrutés à cet usage. Les théâtres de société devinrent ainsi des bancs d'essais sur lesquels les succès privés conditionnaient les représentations publiques. Cela s'accompagnait parallèlement de l'importation d'autres répertoires venus d'autres scènes privées, des tréteaux des foires ou des grandes institutions comme la Comédie-Italienne. On voyait ainsi une circulation s'établir d'une scène à l'autre. Une œuvre couronnée de succès avait ainsi toutes les chances de s'exporter en série sur de multiples scènes. *Le déserteur*, drame en trois actes de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), créé en 1769 au Théâtre Italien, fut ainsi représenté chez le duc d'Orléans, la marquise de Montesson, le prince de Condé et le comte Dufort de Cheverny, notamment³⁵.

Monsigny fut avant tout un compositeur prolifique pour les théâtres de société. Du fait de ses origines aristocratiques, toutes ses œuvres furent publiées anonymement. Il occupa la charge prestigieuse de maître d'hôtel du duc d'Orléans chez qui il put se livrer à ses activités de compositeur. Par conséquent, sa carrière en ce domaine reste indissociable des petits théâtres du duc. Le prologue *Le bouquet de Thalie* fut créé sur le théâtre de Bagnolet le 25 décembre 1764, de même que la comédie en musique *Philémon et Baucis* et l'opéra-comique *L'île sonnante*, respectivement en 1766 et 1767.

Si l'on poursuit cet inventaire des compositeurs associés à des scènes particulières, il nous faut citer le nom de Joseph Boulogne, chevalier de Saint-Georges (1745-1799), directeur de la musique de la marquise de Montesson. Ses opéras-comiques *Ernestine* (1777) et *La chasse* (1778) ainsi que sa comédie-ballet *L'amant anonyme* (1780) virent le jour durant ces années passées auprès de sa protectrice. Le prince de Condé, sur ses théâtres de Chantilly et du Palais-Bourbon, s'entoura des compositeurs Johan Paul Ægidius Schwarzenkopf, dit Martini (1741-1816), et Stanislas Champein (1753-1830). Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) fut un compositeur prolifique au service du comte d'Artois. Ses opéras-comiques *Le petit souper ou L'abbé qui veut parvenir* (1781) et *Le chevalier à la mode* (1781) n'eurent pas d'autres représentations que privées. Michel Blavet (1700-1768), qui s'était illustré grâce à ses talents de flûtiste virtuose et de compositeur de musique instrumentale, en particulier pour son instrument, eut à composer, en tant qu'intendant de la musique du comte de Clermont, des ouvrages lyriques à l'usage du théâtre de Berny. Ses opéras *Le jaloux corrigé* (1752) et *Floriane ou La grotte des spectacles* (1752), ses ballets *Les jeux olympiques* (1753) et *La fête de Cythère* (1753) correspondaient à des besoins spécifiques à la vie artistique de ce théâtre, notamment à l'occasion de fêtes, et ne sont très vraisemblablement pas sortis de ce cadre, ce qui explique aussi la disparition de la plupart de ces ouvrages.

³⁵ DUFORT DE CHEVERNY, *op. cit.*, p. 409.

Les compositeurs, protégés par les aristocrates qui patronnaient des représentations en société, subissaient inévitablement leurs sollicitations. La plupart des pièces musicales écrites à cet usage étaient plutôt courtes, constituées souvent d'un acte et rarement de plus de trois. Les compositions évitaient les trop grandes difficultés. Certains compositeurs, à l'instar de Monsigny, n'avaient d'ailleurs pas une très grande science musicale. Les orchestrations étaient colorées, mais simples. La mélodie ou l'ariette primaient sur un orchestre en général peu chargé. Bien souvent, certains ouvrages furent donc écrits sur mesure. Il n'est pas faux de dire que beaucoup d'entre eux furent ajustés au plus près des capacités, des envies et de la sensibilité de leurs interprètes :

Nous avons encore appris des rôles pour y jouer la comédie, et même l'opéra. Nous jouâmes *Vertumne et Pomone*. Je jouois Vertumne [...]. Le marquis de Clermont, depuis ambassadeur de Naples, joua très-bien le dieu Pan [...]. Nous avions dans les ballets tous les danseurs de l'Opéra ; on devoit donner trois représentations de ce spectacle, on ne le joua qu'une fois, ainsi que *L'Isle sonnante*, opéra-comique, paroles de Collé et musique de Monsigny. J'y jouois une sultane, et j'ouvris la scène par une grande ariette que je chantois en m'accompagnant de la harpe. Monsigny avoit fait l'ariette et le rôle pour moi ; [...] quand on leva la toile je fus applaudie à trois reprises, et on me redemanda deux fois mon ariette ³⁶.

Des œuvres multiformes, composites et prisonnières de leurs destinataires : c'est peut-être ainsi qu'elles nous apparaissent aujourd'hui. Bien loin de l'œuvre achevée et gravée dans le marbre, si chère à la génération romantique, les répertoires musicaux se métamorphosaient d'une scène à l'autre au gré des ressources, forcément diverses, du mécénat et de l'amateurisme. Les compositeurs espéraient, en privatisant leurs œuvres, faciliter leur diffusion, dans l'attente d'une consécration publique. Les amateurs qui s'aventuraient dans le domaine lyrique espéraient briller davantage en plaçant leurs mérites au-dessus des seuls talents de comédien.

³⁶ Stéphanie-Félicité DU CREST DE SAINT-AUBIN, comtesse DE GENLIS, *Mémoires inédits de madame de Genlis sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris, Ladvocat, 1825, vol. 1, pp. 312-313.

Orangerie, Galerie des Cerfs et salle de spectacle de Chantilly,
Album du comte du Nord, Musée Condé, Chantilly.

Le comte de Clermont et les intermèdes italiens vers 1752

David CHARLTON

Notre enquête porte sur les innovations promues par Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont (1709-1771), dans son théâtre de Berny et, plus particulièrement, dans le domaine de la musique nouvellement importée d'Italie. À l'origine de ces innovations se trouve *Le jaloux corrigé*, partition vouée à servir de modèle aux opéras-comiques à venir, sous l'égide de Michel Blavet, musicien et maître flûtiste attaché à la maison de Clermont, quoique relativement inexpérimenté comme compositeur pour le théâtre.

Mais il convient d'abord de rappeler brièvement l'importance de certains théâtres privés en ce domaine, et notamment le rôle joué par de jeunes librettistes et compositeurs. Un sondage relatif aux premières représentations d'opéras-comiques, entre 1750 et 1790, sur des théâtres privés – sans inclure les créations à la cour, sauf pour *Le devin du village* et *Matroco* – montre que ces derniers ont souvent été des lieux d'expérimentation avant que les ouvrages ne soient représentés sur une scène publique. Divers cas de figure peuvent se présenter :

- des auteurs dramatiques jeunes, ou débutants dans le genre comique et lyrique, qui travaillent avec un musicien expérimenté (comme André-Ernest-Modeste Grétry) ou novice (comme Pierre-Alexandre Monsigny) :

1754	Sedaine	<i>Anacréon</i>	(en vaudevilles) [« une fête d'amis donnée à Gerbelet » ¹ ; « pour la fête de
------	---------	-----------------	---

¹ Michel-Jean SEDAINE, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique », dans René-Charles GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*, Paris, chez l'Auteur, 1841-1843, t. IV, p. 503.

			M.L.B. & représentée la même année [1754] à sa maison de campagne » ²]
1755	La Ribadière	<i>Les aveux indiscrets</i>	(Monsigny) [théâtre inconnu ³]
1762	Marmontel	<i>Annette et Lubin</i>	(La Borde) [Choisy ⁴]
1768 (?)	Framery	<i>L'Indienne</i>	(Cifoletti) ⁵
1778	d'Hèle	<i>Le jugement de Midas</i>	(Grétry) [Palais-Royal, pour M ^{me} de Montesson ⁶]
– deux auteurs de textes dramatiques qui lancent un défi à la tradition en osant composer à la fois les paroles et la musique, vocale et instrumentale :			
1752	Rousseau	<i>Le devin du village</i>	[Fontainebleau, 18 oct. 1752]
1768	Framery	<i>La sorcière par hasard</i>	[chez la duchesse de Villeroy, 1768 ⁷]
– un théâtre privé qui accueille un compositeur entamant sa carrière dans le genre lyrique et comique :			
1751	La Borde	<i>Le rossignol</i> (en vaudevilles)	[Berny, chez le comte de Clermont]
1755 (?)	Monsigny	<i>Les aveux indiscrets</i>	

² SEDAINE, « Avertissement », dans *Recueil de poésies*, 2^e éd., Londres-Paris, Duchesne, 1760, t. II, p. 163.

³ L'avertissement du livret (Paris, Michel Lambert, 1759) laisse supposer que l'ouvrage fut d'abord créé en société : « Cet Ouvrage a été fait en vers, & mis en musique il y a quatre ans ; on a été obligé, pour le donner au Public, de substituer de la prose à la place du Récitatif. L'Auteur de la Musique a cru devoir le faire graver en grande partition et laisser substituer les Récitatifs tels qu'ils avoient été faits ». La partition imprimée contient en fait des récitatifs, évidemment non représentés à la Foire Saint-Germain (7 février 1759).

⁴ À Choisy, d'après Charles-Simon FAVART, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Antoine-Pierre-Charles FAVART (éd.), Paris, Dumolard, 1808, t. I, pp. 235-236, 244 et 250. Cet opéra de Jean-Benjamin de La Borde, sur un livret de Jean-François Marmontel, fut représenté « sur trente théâtres particuliers » (p. 267) mais pas en public, en raison de la grosseur d'Annette (aussi explicite que dans le conte d'origine, également de Marmontel, alors que l'adaptation dramatique de Favart reste allusive).

⁵ Mark DARLOW, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theatre in eighteenth-century France, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 2003:11, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, pp. 91-99. La musique était de Giovanni Cifoletti.

⁶ André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, An V, t. I, pp. 299-300. Le librettiste était Thomas d'Hèle.

⁷ DARLOW, *op. cit.*, pp. 68-75. Jeanne-Louise-Coutance d'Aumont (1731-1816) avait épousé en 1747 Gabriel-Louis-François de Neufville, marquis puis duc de Villeroy.

- | | | | |
|------|----------|--|--|
| 1758 | Duni | <i>Nina et Lindor, ou
Les caprices du cœur</i> | [« un théâtre bourgeois » ⁸] |
| 1758 | La Borde | <i>Gilles, garçon-peintre</i> | [Berny, chez le comte
de Clermont] |
| 1780 | Dalayrac | <i>À trompeur, trompeur
et demi</i> | [Brunoy] |
- un auteur qui profite des théâtres privés pour effectuer des aménagements et des améliorations au fil des années :
- | | | | |
|-----------|---------|----------------------------------|--|
| 1761-1765 | Audinot | <i>Le tonnelier</i> ⁹ | |
|-----------|---------|----------------------------------|--|
- des auteurs qui travaillent conjointement, afin de créer un ouvrage avec une musique en quelque sorte « expérimentale » :
- | | | | |
|------|-------------------|-----------------------|--|
| 1767 | Collé et Monsigny | <i>L'île sonnante</i> | [Villers-Cotterêts, pour M ^{me} de
Montesson], où les parties
constituantes de la musique
sont personnifiées ¹⁰ . |
| 1777 | Laujon et Grétry | <i>Matroco</i> | [Fontainebleau], où le librettiste
imagine un mélange
impraticable d'anciens
vaudevilles et de musique
moderne, avec un orchestre
complet ¹¹ . |

⁸ Dans la notice qu'il consacre à cet ouvrage d'Egidio Duni, André-Guillaume CONTANT D'ORVILLE, précise les noms des acteurs suivants : M^{lle} Baron, M^{lle} Villette et M^{lle} Luzi, « dont la plus âgée n'avait pas onze ans » (*Histoire de l'Opéra Bouffon*, Amsterdam-Paris, Grangé, 1768, t. I, p. 122). Le livret est généralement attribué à César-Pierre Richelet.

⁹ *Id.*, t. II, pp. 134-35 : après une première désastreuse (Foire Saint-Laurent 1761), Audinot le retire, et « après des épreuves favorables et réitérées en plusieurs endroits, il n'a pas craint de le remettre sous les yeux du public ».

¹⁰ « Dans ce sujet qui est totalement de mon invention, j'avais le dessein de faire une critique douce et badine du genre des ariettes [...] Je me suis trompé dans mon sujet, ou je l'ai mal exécuté [...] des gens de bien m'ont assuré qu'on avait trouvé ma pièce inintelligible [...] En effet, l'oubli presque total où sont tombés les refrains des vieux vaudevilles doit avoir jeté une merveilleuse obscurité sur quelques ariettes de cette pièce, qui étaient fondées sur cette plaisanterie » (Charles COLLÉ, *Correspondance inédite*, Honoré BONHOMME (éd.), Paris, Plon, 1864, p. 491). Découragé, Collé laisse à Sedaine la responsabilité de répéter la pièce en décembre à la Comédie-Italienne (*Id.*, *Journal et mémoires*, H. BONHOMME (éd.), Paris, Firmin Didot, 1868, t. III, pp. 180-181).

¹¹ Comme celle de Collé dans l'œuvre précédente, la conception dramatique de Pierre Laujon nécessitait des approches musicales sans précédent : « Les musiciens sentirent combien de difficultés j'avois eu à vaincre pour former un ensemble de ces anciens airs et d'une musique nouvelle ; mais qu'espérer d'un pareil travail ? qu'espérer de cette manière de composer en logoglyphes ? » (GRÉTRY, *op. cit.*, t. I, pp. 292-293).

- 1786 Dalayrac et Marsollier *Nina ou La folle* [Rouen, rue de Charrettes]¹²,
par amour premier opéra-comique réussi
qui supprime totalement la
comédie en faveur du sentiment.

Si l'activité théâtrale du comte de Clermont à Berny a été étudiée par son biographe, Jules Cousin¹³, et par Lionel de La Laurencie¹⁴, il convient de s'interroger sur la place qu'y a occupée la musique italienne. On sait qu'en 1752 arrive à Paris la petite troupe d'acteurs-chanteurs, bientôt devenue célèbre, sous la direction d'Eustacchio Bambini. Ont-ils joué sur un théâtre privé ? Selon Georges Cucuel, qui toutefois ne cite pas de sources précises, « entre 1752 et 1754, La Pouplinière fit souvent jouer chez lui des Bouffons »¹⁵. Quant aux relations entre la troupe de Bambini et le comte de Clermont, nous verrons tout d'abord que celui-ci a personnellement créé un modèle d'opéra-comique français pour la période de transition des années 1750, à savoir le *pasticcio* français, avec *Le jaloux corrigé*. Nous soulignerons ensuite la capacité musicale et la technique théâtrale extraordinaires de ses chanteurs : le fait même qu'ils aient pu interpréter les neuf ariettes et le duo final de cette partition suggère qu'en 1752, ils étaient plus aptes à maîtriser la musique italienne que les principaux solistes de la Comédie-Italienne, la jeune M^{me} Favart ne s'essayant à chanter en public en italien que progressivement au cours du printemps 1753¹⁶. Puis, après avoir pris en compte les récitatifs créés pour *Le jaloux corrigé*, nous en viendrons à l'intérêt du comte de Clermont pour la publication de musique italienne.

La préface de la partition imprimée du *Jaloux corrigé* prouve que l'œuvre a été créée « sous les yeux » de Clermont et « par son ordre »¹⁷. De format oblong,

¹² Sur cet ouvrage de Nicolas-Marie Dalayrac et Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, voir Jules-Édouard BOUTELLER, *Les théâtres de société de Rouen*, Rouen, s.n. d'éd., 1877, p. 7.

¹³ Jules COUSIN, *Le comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses. Lettres familières, recherches et documents inédits*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1867.

¹⁴ Lionel DE LA LAURENCIE, « Deux imitateurs français des Bouffons : Blavet et Dauvergne », *L'année musicale*, vol. 2, 1912, pp. 65-125.

¹⁵ Georges CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1913, pp. 301-303 ; voir aussi pp. 129-133 pour un choix assez maigre de mémoires et documents faisant allusion à son théâtre. Si le répertoire donné chez lui demeure difficile à établir, il semble toutefois qu'Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière ait été membre du coin de la Reine, c'est-à-dire amateur de musique italienne en 1753.

¹⁶ David CHARLTON, « Sodi's opera for M^{me} Favart : *Baiocco et Serpilla* », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Andrea FABIANO (éd.), Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 205-218.

¹⁷ « La connaissance qu'il [le public] a du goût et des lumières de Votre Altesse Sérénissime me fait espérer qu'il recevra favorablement cette bagatelle faite par votre ordre, et sous vos yeux » (Michel BLAVET, *Épître dédicatoire*, p. III de la partition : LE JALOUX CORRIGÉ, / OPÉRA BOUFFON, / En un Acte, / Avec un Divertissement. L'on a Parodié, dans cet Acte, Dix Ariettes prises de la Musique de la SERVA PADRONA, du GIOCATORE, et du MAËSTRO DI MUSICA ; / Et le Récitatif est fait à l'imitation de celui des Italiens. / Prix 12 IL en Blanc. / Gravé à Paris. / Se Vend aux adresses ordinaires. Et chez Mr. Blavet (exemplaires consultés : Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, Vm5 53 ; Londres, British Library, D.312).

cette édition mérite toute notre attention, car elle témoigne des enjeux de la scène privée de Berny aux yeux du comte. Celui-ci semble d'ailleurs avoir rêvé d'une telle édition, comme le montre une lettre, datée de février 1749, à son ami le comte de Billy, reproduite par son biographe Jules Cousin. Bien que ce texte se lise à première vue comme une élucubration fantaisiste liée à ses ambitions musicales, on y trouve au moins deux détails suggestifs. Le premier est la mention des clarinettes en tête de la liste des instruments de la famille des bois. Selon les historiens de la musique, la clarinette, alors assez récemment mise au point, demeura inconnue en France jusqu'en 1750. Cette année-là, la presse mentionne un concerto pour « clarine », donné au Concert Spirituel du 25 mars. Ce ne sera que l'année suivante, à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, que Rameau les emploiera pour la première fois dans sa pastorale héroïque *Acante et Céphise, ou La sympathie* (livret de Marmontel, Paris, Académie royale de Musique, 19 novembre 1751) ¹⁸.

Le second point important est que Clermont a l'intention de faire imprimer la musique que son ami doit lui fournir :

Mais parlons de vos menuets. J'assemble actuellement les virtuoses : les Corno primo, Corno secondo, Violino solo, Violetta, Violino, Clarinettes, Hautbois, Trompettes marines, Flajolets, Contrebasses, Fifres, Timbales, Vielles, Guimbardes, Flûtes douces, Flûtes à l'ognon, Chalumeaux, Cornemuses, Musettes, Castagnettes, Tambourins, Trombones, Orgues de Barbarie, Timpanons, Harpes, Clavecins et Épinettes, pour exécuter vos divins menuets, dont on va tirer les partitions nécessaires pour leur exécution. Ils seront aussi tripudiés ce soir par M^{lles} Le Duc... ¹⁹

Clermont est donc un connaisseur qui a des ambitions musicales. Rappelons qu'il « assembla une « troupe aussi nombreuse que celle de bien des théâtres publics » : 15 premiers sujets et 42 autres, selon les besoins du moment » ²⁰. Les *Œuvres choisies* de Laujon nous renseignent de façon encore plus précise :

Opéra français, opéra-bouffon, opéra-comique, vaudeville, parade même, son théâtre suffisait à toutes les représentations. Un orchestre nombreux, composé en partie des personnes qui lui étaient attachées, telles que MM. Pagin [violoniste assez célèbre], Blavet, etc., variait par des concerts les plaisirs du Prince et de ceux qu'il attirait à sa cour ²¹.

¹⁸ Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Antoine BLOCH-MICHEL (éd.), Paris, Société française de musicologie, 1975, p. 257, notice 403 (d'après le *Mercur de France*). Le nom du musicien était « France de Kermasin », et les quatre clarinettes employés par Rameau venaient d'Allemagne (voir Philippe VENDRIX, « Clarinette (répertoire) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Marcelle BENOÎT (éd.), Paris, Fayard, 1992, p. 148).

¹⁹ Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont, *Lettre au comte François-Louis de Billy*, 11 février 1749 (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal). Cette missive se trouve parmi les papiers de famille de Louis Petit de Bachaumont, cousin, par sa mère, du destinataire. Le texte en est donné par COUSIN, *op. cit.*, t. I, pp. 23-24.

²⁰ David TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000, p. 176 (d'après Gaston CAPON et René YVE-PLESSIS, *Les théâtres clandestins*, Paris, Plessis, 1905).

²¹ Cité dans COUSIN, *op. cit.*, t. II, pp. 3-4.

En 1752, l'Opéra de Paris fait venir de Strasbourg la troupe de Bambini, qui donne d'abord plusieurs représentations, en août et en septembre, pour tester la réaction du public. La portée de cet événement qui, en 1753, donnera lieu à la célèbre Querelle des Bouffons, suscitera la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, et changera l'opéra-comique pour toujours, est tout de suite saisie par Clermont, qui se rend compte de la possibilité de mettre sur scène cette musique en français. À l'Académie royale de Musique, les Bouffons débent avec trois intermèdes, précisément les trois ouvrages qui vont servir à Clermont pour *Le jaloux corrigé* : *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (le 1^{er} août), *Il giocatore* de Giuseppe Maria Orlandini (le 22 août) et *Il maestro di musica* de Pietro Auletta (le 19 septembre). Durant cette période, Bambini n'avait que trois collègues italiens : Anna Tonelli, son épouse, *prima donna* ; Pietro Manelli, *buffo de caractère* ; et Giuseppe Cosimi, chanteur qui avait aussi la charge d'arranger les livrets et la musique des intermèdes. Le genre conçu par Clermont et élaboré par ses lieutenants Charles Collé, pour le livret, et Michel Blavet, pour la musique, consistera en un petit drame domestique nouveau, dont l'intrigue peut se résumer ainsi :

Orgon, très jaloux, se désole de voir rôder « un petit agréable » autour de sa femme, et soupçonne Suzon [la suivante de M^{me} Orgon] de prêter la main à cette intrigue. [...] Suzon lui fait ostensiblement la cour sous un déguisement de galant, déguisement à transformations, car, du côté droit, la suivante arbore un « habit de petit maître », tandis que du côté gauche, elle conserve ses vêtements féminins. Il suffit donc d'une pirouette de Suzon pour que le pauvre Orgon n'y voie goutte. [...] Une scène met les époux en tête-à-tête, et M^{me} Orgon répond aux récriminations du jaloux [...] Alors sa femme de lui déclarer que son rival est un « sylphe » et qu'il va assister à un entretien avec ce sylphe galant. Suzon [cachée] répond « en écho » aux questions amoureuses que lui porte M^{me} Orgon [...] Orgon demeure confondu et, lorsque son ahurissement est complet, sa femme lui dévoile le stratagème ²².

La pièce suivait le modèle général des intermèdes : deux ou trois personnages, une intrigue comique courte et sans complications, une série d'ariettes et un duo ou un ensemble pour conclure ²³. La musique italienne demeurerait inchangée, mais avec un livret en français. Le travail imposé à Collé – à une époque sur laquelle son *Journal* fait précisément défaut – se distinguait des pratiques alors en usage sur les petites scènes françaises. Parodier un vaudeville, un menuet ou un pont-neuf n'était pas du même ordre que parodier dix morceaux de musique complexes. Phrases à bien chanter, rythmes irréguliers, exclamations, rimes, pauses : toute la modernité de la musique à la mode se devait d'être mise en relief, sans blesser la vraisemblance dramatique. Dix ans après, Collé juge lui-même avoir effectivement innové, mais en déplore ironiquement les conséquences :

²² LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 79.

²³ Les intermèdes servaient en Italie d'entractes aux *opere serie* en trois actes. Dépourvus d'ouverture orchestrale, ils étaient normalement coupés en deux parties, dont chacune se terminait par un duo. *Le jaloux corrigé* présente quant à lui une action sans pause.

J'ay été le premier, dans mon opéra bouffon, qui ay composé, chez nous, ce nouveau genre de poëme dramatique en ariettes ; il n'étoit en usage qu'en Italie. Si personne n'eût dû s'en aviser, je me reprocherois très sincèrement d'avoir ouvert cette porte au mauvais goût. Mais cette idée auroit, sûrement, passé par la tête de quelqu'autre, si je ne l'avois pas eue le premier ; ainsi je m'en lave les mains ²⁴.

D'ailleurs, le travail semble avoir été vite terminé, car le troisième intermède n'avait été représenté à l'Opéra que deux mois seulement avant la première du *Jaloux corrigé* à Berny, le 18 novembre ²⁵. Dans le courant du mois de janvier 1753, un compte rendu dans le *Mercur de France* fait référence non seulement à la mise en vente de la partition gravée, mais aussi aux problèmes rencontrés par Collé :

L'auteur des paroles est fort connu dans le monde, par l'agrément de son commerce, & par beaucoup de Couplets plains de gayeté, d'esprit, & de bonne plaisanterie. Quoiqu'il ait été extrêmement gêné dans son travail, il n'a pas laissé de mettre toujours ses personnages dans des situations tout à fait comiques. La Musique du Récitatif & du Vaudeville [final] est de M. Blavet. Ceux qui sont curieux de la connoître, la trouveront chez lui, & aux adresses ordinaires : il l'a fait graver avec soin, & elle coûte 12 liv. Il est à souhaiter que cette nouveauté, qui n'a amusé jusqu'ici que quelques amateurs, soit jugée sur le Théâtre de l'Opéra ²⁶.

Cette partition a été si vite livrée à la publication qu'il fut même possible de la retirer et de changer les planches avant janvier. Nous apprenons, grâce au catalogue de La Vallière, que Collé avait d'abord donné le nom de « Hazon » au couple principal, et qu'un M. Hazon avait fait des objections, ce qui nécessita des corrections ²⁷. Le nom d'« Orgon » fut substitué. Cette anecdote est confirmée par l'existence d'un exemplaire parisien, sans aucun doute rarissime, voire unique, de l'édition originale, portant d'un bout à l'autre le premier patronyme choisi. Tous les autres exemplaires gardent, en revanche, des traces subtiles des changements effectués ²⁸.

²⁴ Charles COLLÉ, *Journal historique inédit pour les années 1761 et 1762*, Adolphe VAN BEVER (éd.), Paris, Mercure de France, 1911, pp. 222-223.

²⁵ LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 78, probablement d'après Antoine DE LÉRIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 238.

²⁶ *Mercur de France*, janvier 1753, p. 176. Des extraits du livret de Collé étaient également reproduits (pp. 164-176), avec indications de la provenance italienne de toutes les ariettes et du duo mentionnés.

²⁷ [Louis-César de LA BAUME LE BLANC, duc de LA VALLIÈRE], *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine*, Paris, Bauche, 1760, pp. 238-239. Il donne février 1753 comme date de la première chez Clermont, avant d'ajouter : « Il est assez difficile de le trouver tel qu'il fut donné la première fois chez Monseigneur le Comte de Clermont, le *Jaloux* se nommoit Hazon. Un Particulier de Paris qui portoit le même nom, crut qu'on avoit voulu le jouer & s'en plaignit ; on supprima autant qu'on put les exemplaires, où étoit ce nom qui le choquoit, & on en fit une nouvelle édition, où l'on substitua celui d'Orgon ».

²⁸ Cet exemplaire de la première édition de la partition est conservé à la Bibliothèque nationale de France, Musique, D. 1142. Aucune autre différence ne peut être discernée entre

Voyons à présent qui étaient les membres de la troupe, ces acteurs-chanteurs si habiles de Berny. L'étude de Cousin, renvoyant à un « tableau qui figure en tête de notre manuscrit [de l' Arsenal] », mentionne trois acteurs pour « les rôles chantants dans les opéras et opéras-comiques », à savoir, M^{lle} Lamy, M^{lle} Du Bois et M. de Montazet. Le nom de la première se retrouve en tête des acteurs féminins qui figurent dans le livret de *Pygmalion*, opéra-comique en vaudevilles de Charles-François Pannard et Thomas Laffichard (1735) repris à la Foire Saint-Laurent le 12 août 1752²⁹. La partition du *Jaloux corrigé* attire notre attention non seulement sur les difficultés techniques de la musique, mais aussi sur la façon de jouer. Les didascalies y sont beaucoup plus détaillées que celles des autres opéras de l'époque, y compris celles qu'à partir de 1759 Sedaine destinera – comme il le dit lui-même – aux directeurs de province. Après la première ariette de séduction, M^{me} Orgon se moque de son mari (« Vous n'allez pas à sa poursuite ? »), mais les femmes continuent à le bernier, car « Suzon se retourne alors et ne se laisse voir à M. Orgon que du côté qu'elle est en femme ». Collé ajoute une didascalie supplémentaire, qui montre parfaitement que l'intention des auteurs était de prolonger le jeu des acteurs tout au long des ritournelles des ariettes, c'est-à-dire pendant l'introduction de l'orchestre :

Elle [Suzon] se retire peu à peu dans une Coullisse de laquelle elle couvre le côté où elle est en homme, et chante l'ariette qui suit, pendant laquelle M. Orgon, après avoir fureté partout, pour trouver le galant, reste comme pétrifié, appuyé sur une feuille de décoration.

Après une deuxième ariette de séduction, M^{me} Orgon feint d'être séduite et permet à la suivante déguisée de lui baiser la main. Suzon se tourne et disparaît aussitôt. Orgon devient furieux. Collé lui fait chanter d'affilée trois ariettes de colère. Après la deuxième, M^{me} Orgon proteste par trois petites mesures de récit : « Ah quel tapage ! quel fracas ! Monsieur, prenez un ton plus bas », ce qui renforce la rage d'Orgon. La ritournelle de sa troisième ariette, très rapide et *a tempo*, n'en est qu'à sa quatrième mesure lorsque Orgon commence la partie chantée : « Et pourquoi plus bas ? plus bas, plus bas ! » – six mesures après lesquelles la musique éclate en *fortissimo*. Rappelons que cette musique est un emprunt au *Maestro di musica* (« *Vuò dir lo basso, basso* »). Collé donne alors les instructions suivantes :

M^r Orgon prend M^{me} Orgon par la main, la conduit sur le bord des Lampes, pendant la Ritournelle de l'Air qui suit, et la contraint de se baisser, pour commencer l'Air, et se relève avec elle à l'endroit du fracas [le *fortissimo*].

À ce moment-là, il chante « Je veux faire du fracas ! », tandis que la musique traduit son ire. Et pour la plaisanterie du « Sylphe supposé », la didascalie mentionne des actions qui impliquent tous les acteurs et suggèrent des pantomimes intéressantes :

cet exemplaire et les quatre autres conservés à Paris (Vm⁵.53 ; L.3110 ; L. 3748 ; L. 2080 (2)). En 1911, LA LAURENCIE avait signalé l'existence de cette partition exceptionnelle, mais n'en donnait pas la cote car il n'était pas parvenu à élucider l'énigme qu'il observait (*op. cit.*, p. 79, n. 2).

²⁹ Exemplaire consulté : Londres, British Library, 242.g.19.

Pendant la Ritournelle de l'Ariette qui suit, M. Orgon et M^{me} Orgon paroissent se disputer tout bas, En suite M. Orgon cherche encor, S'il ne pourroit pas découvrir le galant, ce qui donne le tems à M^{me} Orgon d'aller dans L'aile du Théâtre opposée, préparer Suzon sur les Réponses qu'Elle doit faire en Écho. (p. 37)

En ce qui concerne les récitatifs, la responsabilité de Michel Blavet est prépondérante. Lieux d'interférences les plus authentiques entre les vers de Collé et la musique nouvelle, ils sont, en 1752, un signe incontestable de la modernité de l'entreprise. Jean-Jacques Rousseau avait imaginé peu avant, au printemps de la même année, un intermède français dont la première eut lieu à Fontainebleau le 18 octobre. Les préoccupations de Rousseau en ce qui concerne les récitatifs sont mises au jour, en novembre 1753, dans sa lettre incendiaire sur la musique française ou, plus exactement, sur l'impossibilité de la musique française³⁰. Comme le note Denise Launay, le problème majeur, pour les réformateurs de la musique française, était le récitatif, mais c'est une réforme que Rameau, pour ne prendre qu'un exemple, ne sera jamais tenté d'opérer³¹. Rousseau met l'accent sur ce point, en y ajoutant les critères suivants :

Il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la Langue Française doit être opposé presque en tout à celui qui y est usage : qu'il doit rouler entre de forts petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien sur-tout qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot le vrai récitatif François, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lully et de ses successeurs³².

Le récitatif italien est caractérisé, selon Rousseau, par « à la fois toute la vivacité de la déclamation, et toute l'énergie de l'harmonie ; [...] il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant ». Une des ironies les plus piquantes de la représentation du 18 octobre 1752 – époque où *Le devin du village* n'avait pas encore atteint sa forme définitive – est qu'il avait fallu remplacer les récitatifs français, écrits dans un style nouveau, parce qu'ils avaient déplu pendant les répétitions. Les *Confessions* le racontent ainsi *a posteriori* : « La partie à laquelle je m'étois le plus attaché et où je m'éloignois le plus de la route commune étoit le Récitatif. Le mien étoit accentué d'une façon toute nouvelle et marchoit avec le

³⁰ L'auteur de la *Lettre sur la musique française* conclut en effet que « les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française, Œuvres complètes*, t. v, Olivier POT (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 328).

³¹ « C'est donc, principalement, sur le récitatif que devra porter la réforme attendue » (Denise LAUNAY, « La Querelle des Bouffons et ses incidences sur la musique », *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress*, Daniel HEARTZ et Bonnie WADE (éd.), Cassel, Bärenreiter, 1981, p. 227).

³² ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française, op. cit.*, p. 320.

débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation, l'on craignoit qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières »³³. Sans entrer ici dans les minuties d'une discussion nécessaire pour éclaircir la démarche de Rousseau, notons que ce dernier restaure ses propres récitatifs dans la version imprimée de sa partition. Toute la critique moderne est néanmoins d'accord : Rousseau était beaucoup moins « italien » dans ce domaine qu'il ne le laisse croire dans les *Confessions*. Denise Launay écrit, par exemple, que « Rousseau compositeur contredit [...] Rousseau théoricien, en ce sens qu'il n'use pas de « fort petits intervalles » » ; et Daniel Hertz confirme : « All in all, his recitative did not become more Italianate than that of Rameau or Mondonville... it is less Italianate than that in Dauvergne's *Les Troqueurs* (1753) »³⁴. Réponse aux Bouffons particulièrement réussie, mais loin d'être la seule en 1753³⁵, *Les troqueurs*, sur un livret de Jean-Joseph Vadé, sont créés à la Foire le 30 juillet. Or, pour mieux juger des réactions face à l'œuvre, Jean Monnet l'avait fait répéter sur un théâtre privé, celui de Louis Bay de Curys, intendant des Menus-Plaisirs³⁶. De même convient-il de rappeler – ce que les critiques modernes ont pour la plupart oublié – que les récitatifs de Michel Blavet ont été testés chez le comte de Clermont. Écrits à l'italienne, ils sont bientôt entrés dans le domaine public, et ont pu constituer un modèle pour Jean Monnet et Antoine Dauvergne au cours de 1753. De plus, les récitatifs de Rousseau ayant été refusés à la cour en 1752, ceux de Blavet – en l'état actuel de nos connaissances – peuvent être considérés comme les premiers récitatifs français évoquant le style italien à avoir été chantés sur scène.

La page de titre de la partition gravée du *Jaloux corrigé* ne laisse aucun doute : « le Récitatif est fait à l'imitation de celui des Italiens ». La même indication se retrouve à la page de titre d'une édition du livret qui, selon toute apparence, est un tirage pour les spectateurs de Berny³⁷. Si l'on ne sait rien de la réception de l'œuvre en privé, l'accueil du public, en mars, est favorable :

Le Récitatif de cet Intermède françois est, à peu près, dans le goût du récitatif italien, autant, du moins, que la différence des langues a pu le permettre, et, malgré la

³³ Cité par Jacqueline WAEBER dans « « Cette horrible innovation » : the First Version of the Recitative Parts of Rousseau's *Le Devin du Village* », *Music & Letters*, 82/2, 2001, p. 180.

³⁴ LAUNAY, *op. cit.*, p. 232 ; Daniel HEARTZ, « Italian by Intention, French of Necessity : Rousseau's *Le Devin du village* », dans *Échos de France et d'Italie : Liber amicorum Yves Gérard*, Marie-Claire MUSSAT, Jean MONGRÉDIEN et Jean-Michel NECTOUX (éd.), Paris, Buchet-Chastel, 1997, p. 37.

³⁵ Voir note 16.

³⁶ Joseph de LA PORTE et Jean-Marie CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques*, Paris, V^{ve} Duchesne, 1775, t. II, p. 249.

³⁷ LE JALOUX / CORRIGÉ, / OPERA BOUFFON, / EN UN ACTE, / AVEC / UN DIVERTISSEMENT, s.l., s.n. d'éd. (Londres, British Library, 11738.c.14). La liste des personnages est celle des représentations privées : Orgon y est qualifié de « Bourgeois de Paris », tandis qu'en mars 1753, à l'Opéra, il deviendra un « Italien, marié à Paris », le rôle étant alors tenu par Manelli qui avait, naturellement, un accent italien.

prévention presque générale de notre Nation contre le récitatif italien, il n'a point paru que les spectateurs ayent été extrêmement choqués de ce premier essai ³⁸.

D'autres paramètres de la partition imprimée doivent, en outre, attirer notre attention. Les récitatifs de Blavet étaient interprétés à l'Académie royale de Musique par deux des chanteurs italiens de la troupe de Bambini, et les ariettes italiennes, déjà fort goûtées par le public, étaient chantées par Tonelli (Suzon) et Manelli (M. Orgon), avec leur style et leurs pantomimes caractéristiques. De plus, Collé réduit le nombre des alexandrins, pour limiter l'effet d'anapestes continuels dans le récitatif. De son côté, Blavet utilise beaucoup de petits intervalles et de notes répétées ; il évite toute confluence de mesures triples et carrées à *la française* ; il sait prolonger la basse au-dessous de phrases courtes chantées ou débitées ; il emploie l'accord, si caractéristique, de 6/3 ; il s'inspire de la façon italienne de marquer les *versi piani* avec un rythme parallèle sur des notes répétées. Mais, de manière peut-être plus inattendue, il recourt parfois au mélange. Le style français peut être évoqué momentanément dans un but ironique, voire parodique, comme quand M^{me} Orgon, chantée par M^{lle} Victoire, se moque du style chromatique lorsqu'elle feint de séduire (p. 17). Et dans quelques cas, Blavet expérimente une accentuation originale des mots (p. 36) :

Je calmerois ce grand courroux
Monsieur, si par bonté pour vous,
Je daignois vous faire connoitre
Ce rival qui vous rend jaloux.

Voyons pour finir quelles autres formes a prises l'engagement de Clermont en faveur du répertoire des Bouffons. Sans bâtir de théories trop spéculatives, qui nécessiteraient de plus amples recherches, mentionnons ici deux écrits intéressants l'histoire des spectacles musicaux à Berny. Au vu du manuscrit 3112 de l'Arsenal, renfermant quelques pièces jouées chez le comte de Clermont, Lionel de La Laurencie note qu'il « contient un fragment des *Viaggiatori* de [Leonardo] Leo », à savoir, la version parisienne donnée par la troupe de Bambini, le 12 février 1754, de sa *commedia per musica* en trois actes intitulée *Il giramondo* ³⁹. Clermont semble donc avoir fait monter cette dernière production parisienne de Bambini. Par ailleurs, le catalogue de La Vallière (1760) mentionne un livret – faisant évidemment partie de sa bibliothèque –, de l'intermède *Il paratajo*, connu auparavant sous le titre *L'uccellatrice* (musique de Nicolò Jommelli et autres compositeurs). *Il paratajo* est donné à l'Opéra par la troupe de Bambini le 23 septembre 1753. Le livret, tel que ce bibliophile le cite, indique au moins une représentation de cet intermède sur le théâtre de Clermont, deux ans après le départ de la même troupe :

[1756] *L'Oiseuse & Don Narcisse*, Intermède à deux voix, musique de Jumelli & de Galuppi, traduit en vers blancs de *L'Uccellatrice e il Don Narcisso del Signor Jumelli e del Signor Buranello*, représenté en Italien, à Berni chez M. le Comte de Clermont, le 19 Octobre, la traduction française est à côté de l'italien, 1756. in-4^o ⁴⁰.

³⁸ *Mercur de France*, avril 1753, p. 173 (cité dans LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 80).

³⁹ LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 67, n. 2. Composé sur un texte de Giuseppe Palomba (Florence, 1743), *I viaggiatori* était la dernière des productions de la troupe de Bambini à Paris.

⁴⁰ LA VALLIÈRE, *op. cit.*, pp. 249-250.

Reste à savoir si Clermont, comme il l'a fait pour des livrets, a publié des partitions « italiennes » après celle du *Jaloux corrigé* ? Notons tout d'abord que, contrairement à la plupart des partitions françaises d'opéras, *Le jaloux corrigé* est édité en format oblong. D'autre part, on ne trouve pas d'indication d'éditeur accrédité (« se vend aux adresses ordinaires »). Et, surtout, l'importante dédicace de Blavet confirme, comme nous l'avons vu, le rôle primordial du comte dans la conception de l'œuvre et sa publication. À partir de ces éléments, il nous est possible de proposer, pour la première fois, une liste de partitions consacrées au répertoire des Bouffons, éditées également en format oblong, sans indication d'éditeur parisien ni de date, et ornées toutes les quatre du même frontispice, gravé spécifiquement pour l'occasion, et célébrant la musique nouvelle. Le soleil y est représenté au point du jour, éclairant le monde musical avec les rayons du goût (italien). Les mots « *Cunctis splendet* » semblent faire référence à tous les instruments qui figurent autour de la mer calme : chaque famille de l'orchestre moderne y est représentée, même les percussions (avec le triangle). Nous donnons ci-dessous les dates des premières représentations à l'Académie royale de Musique :

<i>La scaltra governatrice</i>	25 janvier 1753	sans dédicace ⁴¹
<i>Tracollo</i>	1 ^{er} mai 1753	dédiée à la duchesse d'Orléans, signée Cosimi ⁴²
<i>Il cinese rimpatriato</i>	19 juin 1753	sans dédicace ⁴³
<i>Les bohémiennes</i>	19 juin 1753	dédiée au comte de Clermont, signée Cosimi ⁴⁴

Bon acteur, « quoiqu'il ait peu de voix » selon le *Mercure de France*, Cosimi partageait sans doute avec Bambini la responsabilité du répertoire de la troupe. Moins précise que celle adressée à la duchesse, sa dédicace à Clermont – « Il ne manquoit à [la] gloire [de Pergolèse], Monseigneur, que d'ajouter le suffrage de Votre Altesse Serenissime à tous ceux qu'il a déjà obtenus » – montre que le comte n'était pas le seul à prêter son appui à cette initiative d'édition de partitions « authentiques ». Ceci nous rappelle ce qu'il écrivait, trois ans auparavant, à son ami Billy : « on va tirer les partitions nécessaires pour leur exécution ». Si le comte était mort en 1750, l'idée de faire publier et diffuser une partie du répertoire musical de Berny semble avoir porté ses fruits...

⁴¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, D. 2229. Cette partition semble manquer dans François LESURE, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981.

⁴² L'ouvrage était dédié à Louise-Henriette de Bourbon-Conti (1726-1759), épouse de Louis-Philippe d'Orléans : « La protection que Votre Altesse Serenissime accorde en France à la Musique Italienne, est la preuve de son gout vraiment éclairé pour les beaux arts ; et la permission qu'Elle veut bien me donner de faire paroître sous ses auspices cet Intermede de l'illustre Pergolesi, est l'honneur le plus précieux » (Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, D.12538).

⁴³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, Vm⁴.528

⁴⁴ [*La Zingara*], Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, Vm⁴.527

Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti

Thomas VERNET

Louis-François de Conti, mécène éclairé et contestataire

Appartenant à une branche cadette de la maison de Bourbon, « nés trop proches du trône » comme l'écrivait Sainte-Beuve¹, les princes de Conti eurent tout au long de leur histoire à imposer leur légitimité. Aussi, contrairement à l'auteur des *Nouveaux lundis* qui voyait dans la distance qui les séparait du pouvoir les conditions opportunes à cette vie oisive qui faisait que l'on attendait d'eux « plus rien que d'être aimables », nous pensons que leur attachement aux arts témoigne d'un véritable désir de revanche. Plus encore que ses pères, Louis-François (1717-1776), l'avant-dernier représentant de cette lignée, semble avoir cherché à surmonter l'échec de ses projets politiques et diplomatiques par une quête de domination culturelle et intellectuelle, comme pour accéder à ce que la naissance lui avait refusé².

Destiné dès son jeune âge à la carrière des armes, il se fit remarquer par quelques éclats guerriers en 1744. Mais l'ombrage qu'il porta au prestige du maréchal de Saxe l'obligea bientôt à renoncer à ses prétentions militaires. C'est cet épisode qu'un chroniqueur du chansonnier Maurepas choisit d'évoquer par une référence théâtrale :

M. le prince de Conty a voulu jouer en Flandres une représentation de la comédie intitulée *L'Indépendant* ; mais comme elle se serait jouée au dépend de

¹ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Les nouveaux lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, t. IV, pp. 168-169.

² Sur un certain nombre d'aspects de l'histoire de la famille de Conti, voir *Les trésors des princes de Bourbon-Conti*, catalogue de l'exposition, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis-Senleccq, mai-octobre 2000, Paris, Somogy, 2000.

M. le Maréchal de Saxe, on l'a prié de retirer sa pièce, ce qu'il a fait à la satisfaction de ceux qui doivent en être les spectateurs ³.

Une fois l'impôt de sang payé, Louis-François tenta de faire prévaloir ses vues en matière de politique étrangère. Candidat malheureux au trône de Pologne, comme l'avait été avant lui son grand-père le « Grand Conti », il joua cependant un des premiers rôles dans le Secret du roi au début de la décennie 1750. Mais son caractère fier et facilement irritable, enclin à une « étrange manie », mêlant quelquefois, selon M^{me} de Genlis, despotisme et dureté ⁴, se heurta à l'hostilité conjointe de M^{me} de Pompadour et des ministres pour qui « son savoir et son esprit val[aient] moins que l'ignorance et la faiblesse » ⁵. L'année 1756 fut marquée par son retrait définitif des affaires et de l'armée. En décembre, il ordonna le déménagement complet de son appartement de Versailles et s'installa dans le palais prieural de l'Enclos du Temple à Paris. Cette enclave fortifiée au cœur de la capitale appartenait à l'ordre de Malte dont Louis-François avait été fait grand prieur par Louis xv en 1749. Elle lui offrit un asile favorable à l'expression de sa contestation systématique du pouvoir, qui le conduisit, à la fin de sa vie notamment, à embrasser la cause parlementaire, à s'opposer au coup de force de Maupeou (1774) ou à désapprouver les réformes de Turgot.

Il est bon qu'il y ait dans une grande ville un asyle ouvert aux victimes de cette foule de circonstances qui agitent si diversement la vie humaine ; il est bon que les petites tyrannies des corps qui immolent tout à leurs intérêts disparaissent, pour laisser à l'homme et à l'art la liberté trop souvent ailleurs gênée et fatiguée. Ainsi, le terrien du Temple devient précieux ⁶.

Ces lignes de Mercier traduisent la double vocation du Temple, apparaissant comme un refuge pour ceux qui se trouvaient en délicatesse avec l'autorité mais également comme un pôle d'expressions artistiques libres et affranchies de la tutelle du pouvoir. Conti, retiré de la cour où il ne fit plus que de rares apparitions motivées par les obligations de son rang, y régna jusqu'à sa mort en tentant de concilier sa position de prince du sang avec son aspiration à la qualité d'homme éclairé, immortalisée par sa présence au premier plan dans le célèbre tableau de Gabriel Lemonier, *Une soirée chez M^{me} Geoffrin*. C'est ce personnage ambigu, défendant son ordre tout en revendiquant son appartenance aux Lumières, qui transparait dans le contenu de la riche « bibliothèque générale » du Temple connu grâce à l'inventaire après décès ⁷. Mais le goût des lettres, souligné notamment par M^{me} de Genlis, ne fut pas le seul

³ *Chansonnier Maurepas*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms F.fr. 12650. Peut-être est-il fait ici allusion à la pièce de Louis de Boissy (1694-1758), *L'homme indépendant*, jouée en mars 1747.

⁴ Stéphanie-Félicité DU CREST DE SAINT-AUBIN, comtesse DE GENLIS, *Mémoires*, Paris, Ladvocat, 1825-1828, t. I, p. 330.

⁵ René-Louis DE VOYER, marquis D'ARGENSON, *Mémoires*, Paris, Jannet, 1857-1858, t. II, p. 338.

⁶ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, chapitre 571 « le Temple », t. VII, Amsterdam, s.n. d'éd., 1783, p. 159.

penchant intellectuel et sensible qu'il cultivait. Ce n'est pas le lieu ici d'évoquer dans le détail son laboratoire scientifique, son cabinet de curiosités, ou de parcourir ses collections de peintures et d'objets d'arts⁸. Nous dirons seulement que les loisirs savants pratiqués dans ses résidences, auxquels il s'adonna avec passion, lui permirent d'occuper une place dans la République des sciences, des lettres et des arts qui faisait alors de Paris *la* capitale philosophique.

Les arts du spectacle, particulièrement la musique et le théâtre, occupent une place privilégiée au sein de son mécénat. Le prince y exprime sa volonté de se mesurer aux fastes de la cour et d'en défier les éclats. Les motivations qui le menèrent à établir des salles de spectacles dans ses résidences en offrent une belle illustration.

À Paris, Louis-François de Conti chercha, grâce aux privilèges de l'ordre de Malte, à s'affranchir de la censure royale en protégeant les auteurs et les comédiens que le pouvoir condamnait. Il projeta pour cela de faire aménager une salle de spectacle dans l'enceinte de l'Enclos destinée, selon Bachaumont, à accueillir des « pièces de tous genres tragédies, comédies, opéras-comiques, &c. »⁹. Mais son ouverture fut ajournée sur ordre du roi qui ne pouvait tolérer que ce théâtre échappât à son autorité. Par ailleurs, en dotant son château familial de L'Isle-Adam d'un théâtre et d'une salle de bal, il chercha à s'approcher au plus près du modèle versaillais. Ce projet élaboré par l'architecte Jean Damun de 1750 à 1775 retint toute son attention. Comme celle conçue par Ange-Jacques Gabriel à Versailles, la salle de bal était constituée par un amphithéâtre mobile dont le décor peint reproduisait l'architecture de la salle de spectacle sur la scène et affichait avec solennité la magnificence du commanditaire. Les documents iconographiques manquent malheureusement pour illustrer les descriptions laissées par les mémoires de peintures ou de sculptures conservés aux Archives nationales¹⁰. Toutefois, il est peut-être possible de reconnaître dans le tableau intitulé *Un concert chez le prince de Conti à L'Isle-Adam*, de Michel-Barthélemy Ollivier, une évocation de la colonnade et de la décoration florale qui ornaient la salle de bal (voir cahier iconographique 4).

Malgré une représentation un peu gauche, nous pensons reconnaître sur cette toile l'un des deux « clavecins en forte piano » dont la présence est attestée chez le prince de Conti par l'inventaire après décès (article 469) et le catalogue de vente de ses collections de 1777¹¹. Ces instruments portent les dernières innovations de facture (jeu de buffles ou en piano forte) et révèlent les goûts musicaux du prince,

⁷ *Inventaire après décès*, Paris, Archives nationales de France, A.N. X / Parlement de Paris : X1a 9178-9179.

⁸ Sur ce point, voir Frédéric FOURNIS, *Les collections du prince de Conti*, mémoire de maîtrise, Paris IV-Sorbonne, 1993.

⁹ Louis PETIT DE BACHAUMONT, *Mémoires secrets...*, Londres, J. Adamson, t. II, p. 270.

¹⁰ La série R³ des Archives nationales de France renferme une série de pièces provenant de la succession de Jean Damun et concernant les travaux entrepris par le prince de Conti.

¹¹ Pierre RÉMY, *Catalogue des tableaux, desseins, terres-cuites, marbres, bronzes, pierres gravées, médailles et autres objets précieux après le décès de S.A.S Monseigneur le prince de Conti*, Paris, Muzier père, 1777. Voir n° 2039 et 2040.

résolument tournés vers la « modernité ». Ainsi, l'orchestre qu'il réunit au Temple de 1762 à 1771, après la dissolution de celui d'Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière, passa-t-il pour « l'un des meilleurs et des plus complets qu'on [pouvait] voir »¹². Plusieurs musiciens étrangers, en majorité allemands, en faisaient partie et jouaient des instruments nouveaux pour l'époque tels la clarinette et le cor et, dans une moindre mesure, la harpe ou le luth. Au cours des années 1760-1770, cet orchestre s'imposa comme un creuset fécond pour la création musicale à Paris et contribua à l'émergence d'une nouvelle sensibilité (voir annexe 1).

Si, comme le Régent Philippe d'Orléans au début du siècle, le prince de Conti se piqua d'écrire de la musique, il s'appliqua surtout à faire de ses résidences des lieux de rencontre et d'échange au sein desquels, à l'image du Palais-Royal, la mondanité et le divertissement pouvaient côtoyer l'investissement artistique le plus novateur.

Cour et société du prince de Conti

Tenter d'appréhender l'activité artistique chez Conti nécessite non seulement de cerner au plus près sa personnalité, mais aussi d'approcher tous ceux qui composaient son entourage au sens large – sa « cour » – ainsi que ses familiers formant sa *société*, ou sa « clique » pour reprendre l'expression acide de la marquise Du Deffand. Sans doute existait-il une grande disproportion numérique entre ces deux entités. La comtesse de Genlis, évoquant les réunions hebdomadaires du Temple, mentionne qu'au moins cent cinquante personnes se trouvaient toujours au rendez-vous et relate les difficultés que cette « foule » causait pour approcher le prince¹³. Illustrant d'autres circonstances festives, les toiles d'Ollivier intitulées *La fête donnée par le prince de Conti au prince de Brunswick-Lünebourg dans le bois de Cassan* et *L'hallali au cerf devant le château de L'Isle-Adam* témoignent encore du nombre très important de personnes accueillies par le prince.

Ses intimes formaient en revanche un cercle plus restreint. Dominé par la figure de Marie-Charlotte-Hippolyte de Camps de Saujon, marquise de Boufflers, la « Minerve de Temple », il devait compter tout au plus une cinquantaine de personnes. Sur le célèbre tableau *Le thé pris à l'anglaise chez le prince de Conti dans le salon des Quatre-Places*, maintes fois reproduit, qui évoque la réception de Mozart au Temple au printemps 1766, apparaissent vingt-et-un personnages tous identifiés par une notice autrefois adjointe à la toile. Si le prince ouvrait régulièrement ses salons à nombre de gentilshommes, grandes dames ou petits-maîtres, il concentrait autour de lui un groupe limité d'amis avec lesquels il partageait ses goûts et ses plaisirs. Cette société relativement fermée comptait quelques personnalités publiques du monde des sciences et des lettres, de la politique ou de la magistrature. Mais elle était composée surtout par les représentants de cinq familles de haute noblesse : les Rohan-Chabot, Boufflers, Montmorency-Luxembourg, Hénin et Beauvau-Craon. Unis non seulement

¹² [BOUFFONIDOR], *Les fastes de Louis XV, de ses ministres, maîtresses, généraux et autres notables personnages de son règne*, Villefranche, V^o Liberté, 1785, t. 1, p. LXXXVIII.

¹³ GENLIS, *op. cit.*, t. 1, p. 138.

par des liens de parenté, ces derniers entretenaient le même esprit d'indépendance à l'égard du pouvoir et fréquentaient les mêmes foyers de sociabilité : salons, théâtres et loges maçonniques.

Les spectacles au Temple

Cette délimitation des « *cercles concentriques* » gravitant autour du prince de Conti compte dans notre approche car des typologies particulières de spectacles allant de la représentation d'opéra à la fête privée semblent leur correspondre.

Au Temple, à Paris, où il résidait principalement durant la mauvaise saison, Louis-François avait imposé son propre calendrier en choisissant le lundi comme « jour marqué » pour ses réceptions qu'agrémentaient en particulier la musique instrumentale et le divertissement lyrique. « M. le prince de Conti », écrit Bachaumont à la date du 3 mai 1768, « donne ordinairement tous les lundis un concert en son hôtel »¹⁴. Celui-ci se tenait peut-être dans la galerie et les salons en enfilade du rez-de-chaussée du palais prieural ou encore dans le salon de musique du premier étage, désigné comme *salle du clavecin* par l'inventaire après décès. Le répertoire joué au Temple ne nous est pas connu dans le détail. Nous pouvons bien sûr penser que les musiciens pensionnés par le prince y faisaient entendre d'abord leurs compositions. Toutefois, malgré leur dépouillement très incomplet, les liasses, portefeuilles et autres volumes de musique signalés dans l'inventaire après décès, laissent deviner qu'une large place fut accordée à la musique instrumentale allant de la musique de chambre à petits effectifs aux grandes pages orchestrales (voir annexe 2). Le répertoire vocal devait, quant à lui, être composé avant tout d'ariettes et d'opéras-comiques, genres dans lesquels plusieurs des musiciens du prince s'essayèrent. Signalons seulement *Le serrurier* présent dans l'inventaire, comédie en un acte de François-Antoine Quétant mêlée d'ariettes de Joseph Kohaut (décembre 1764). L'œuvre fut accueillie avec réserve, mais Bachaumont qui partageait l'avis général sur la « méchanceté de ce drame », demeura toutefois plus mesuré à l'égard de la musique qui témoignait de l'émergence d'une nouvelle école de composition : « Le temps nous apprendra dans quel rang il faut fixer la production allemande »¹⁵. Le prince de Conti pensionnait pour ses concerts les plus grandes voix du temps. Ainsi, les cantatrices Marie Fel, Jeanne Lemierre ou le célèbre ténor Pierre de Jélyotte se produisirent au Temple aux côtés de chanteurs de moindre renommée, attachés à divers théâtres. Ce sont d'ailleurs les pensions qu'il accordait à ces artistes lyriques qui eurent raison de l'existence de son orchestre et de ses somptueuses réceptions en 1771. Toutefois, deux ans après la mort du prince, Jélyotte touchait encore une pension de 10 000 livres « comme suite des bienfaits que feu Monseigneur était en usage de lui accorder », lit-on dans les livres de compte¹⁶. Avant la restriction de son train de vie, plusieurs ouvrages lyriques purent ainsi être créés chez Conti. Ce fut le cas notamment, au début de l'année 1768,

¹⁴ BACHAUMONT, *op. cit.*, t. IV, p. 23.

¹⁵ *Id.*, t. II, p. 131.

¹⁶ *Trésorerie de S.A.S Monseigneur le prince de Conti. Comptes rendus par Manscourt*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, C.P. 4593.

de la première version des *Mariages samnites* de Grétry¹⁷ et des *Neuf Muses* de Jean-Jacques Rousseau :

15 Janvier [1768]. M. Rousseau de Geneve étant venu à Paris avec son Opéra des *Neuf Muses*, que les nouveaux Directeurs lui ont demandé, il s'en est fait une répétition chez le Prince de Conti au Temple, où l'on a conclu que cet Opéra n'étoit pas jouable¹⁸.

L'assistance nombreuse qui se rendait au Temple à ces occasions, jugeait les œuvres avec sévérité et s'imposait en « arbitre du goût ». Ainsi contribua-t-elle à faire de ce foyer un pôle musical important pour les musiciens en quête de reconnaissance, qu'ils soient décidés à se fixer à Paris, comme Grétry, ou seulement de passage, comme le jeune Mozart.

Au Temple, lieu de représentations ostentatoires, les spectacles à grands effectifs et d'un enjeu majeur pour leurs créateurs n'excluaient pas une pratique artistique de société. Ainsi, le 2 mai 1768, le prince, contraint de réduire l'ampleur de ses divertissements en raison de la maladie de la reine, remplaça le concert habituel.

Hier, au lieu de ce divertissement, il a fait exécuter une petite fête pour *Mademoiselle* [Marie-Louise-Bathilde d'Orléans]. Il n'y avait que six personnes, à causes des conjectures douloureuses où se trouve la famille royale. On a joué *Eglé* [de Pierre de La Garde] & l'acte de *Philémon et Baucis* [petit opéra en un acte de Sedaine et Monsigny], où l'on a converti la basse-taille en haute-contre pour faire chanter Geliote. On a représenté *L'Impromptu de Campagne* comédie en un acte de Poisson. M. le duc de Chartres [Louis-Philippe-Joseph d'Orléans] y a fait le rôle du père : ce qui a beaucoup amusé sa sœur pour les bouffonneries que le jeune prince a mêlées dans son rôle¹⁹.

Ce témoignage retient notre attention parce qu'il rend compte du contenu composite d'un divertissement au sein duquel musique et théâtre se trouvaient mêlés. La liberté que s'autorisa le duc de Chartres dans l'interprétation de son rôle et la transposition de la partie vocale du rôle de Philémon, spécialement adaptée pour convenir à la tessiture du fameux chanteur, confirment qu'en société le plaisir du jeu ou la volonté d'entendre un artiste particulier primaient sur le respect des œuvres. Du point de vue musical, nous retrouvons des témoignages similaires dans les partitions conservées dans la bibliothèque musicale ayant appartenu à Emmanuel-Armand de Vignerot

¹⁷ Le livret était de Pierre Légier (voir Friedrich Melchior von Grimm *ea*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Maurice Tourneux (éd.), Paris, Garnier, 1877-1882, t. VIII, p. 166 ; et David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 27).

¹⁸ Bachaumont, *op. cit.*, t. III, p. 283. Selon Édouard G.-J. Grégoir, c'est en 1770 que cette « répétition » aurait eu lieu au Temple (*Les gloires de l'Opéra et la musique à Paris... Documents sur l'Opéra et autres théâtres et sur tout ce qui a rapport à l'art musical en cette ville jusqu'à l'année 1880*, Bruxelles, Schott, 1878-1881, t. III [1768-1774], p. 338). La proximité du titre *Les neuf Muses* avec celui des *Muses galantes* a conduit à identifier deux ouvrages qui, ici, semblent pourtant distincts.

¹⁹ Bachaumont, *op. cit.*, t. IV, p. 23.

du Plessis de Richelieu, comte d'Agénois, puis duc d'Aiguillon (1720-1788), contemporain du prince de Conti²⁰. De nombreux ouvrages lyriques y apparaissent sous des formes remaniées en fonction des usages et des goûts. Cette bibliothèque présente en outre un nombre important de matériels d'orchestre formant des suites composées de pièces issues de différents opéras qui, mises bout à bout, composaient des « concerts ». Les exemples proposés par ce catalogue sont d'un grand intérêt et l'on peut penser qu'ils sont le reflet de pratiques courantes dans le cadre des concerts privés. Par analogie, il est possible d'avancer que de tels « arlequins musicaux » furent ainsi « confectionnés » pour le plaisir du prince.

Après le spectacle, celui-ci conviait les membres de sa société à sa table. Le tableau d'Ollivier *Souper chez le prince de Conti, au Temple* témoigne de la place qu'occupaient encore la musique et le chant pendant le repas (voir cahier iconographique 5).

Cette réunion festive est représentée dans le « Salon doré » du palais prieural reconnaissable à son alcôve. Au premier plan, une table dans laquelle est encastré un clavecin réunit neuf convives. Une femme joue de cet instrument en compagnie d'un harpiste qui se trouve à ses côtés. Ces deux musiciens semblent accompagner deux chanteurs, un homme et une femme, qui leur font face à l'autre extrémité. On peut s'interroger sur la qualité sonore d'une telle installation. Ainsi étouffé par le plateau de la table, le son du clavecin se fondait peut-être harmonieusement avec celui de la harpe dans une même sonorité pour offrir un accompagnement feutré aux deux chanteurs... Il est bien sûr impossible de connaître l'œuvre que ces musiciens sont en train d'interpréter. Toutefois, dans le catalogue de Pierre de La Garde, musicien attaché au service du prince comme à celui de nombreux aristocrates, nous relevons des *Brunettes avec accompagnement de guitare, de clavecin ou de harpe* publiées en 1764, qui correspondraient tout à fait à la formation représentée ici.

Au milieu de telles libations, la chanson trouvait aussi sa place. Le prince n'en possédait pas moins de trente volumes dans sa bibliothèque. Le recueil manuscrit de Quétant intitulé *Bagatelles lyriques exécutées chez Monseigneur le prince de Conty et autres pièces de société*²¹, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, rassemble de nombreux airs extraits d'opéras-comiques, des *canzonettas* sur des vers de Métastase, ainsi que des ariettes et des chansons de sa composition dont plusieurs mentions attestent qu'elles furent exécutées par Jélyotte.

Les spectacles à L'Isle-Adam

« De la douce et vive gaité / Chacyn [*sic*] icy donne l'exemple ». Ces deux vers extraits du quatrain intégré à la toile *Le thé à l'anglaise*, pourraient tout aussi bien s'appliquer à celle du *Souper*. Mais cette bonne humeur affichée et ce désir absolu de

²⁰ *Catalogue de la bibliothèque musicale des ducs d'Aiguillon*, Jean-Christophe MAILLARD (éd.), Agen, Archives départementales du Lot-et-Garonne, Patrimoine Musical Régional, 1999.

²¹ [Antoine QUÉTANT], *Bagatelles lyriques exécutées chez Monseigneur le prince de Conty*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms f. fr 15091.

divertissement semblent avoir été encore plus impératifs lors des séjours de Louis-François à L'Isle-Adam. Comme la cour se déplaçait à Fontainebleau, la compagnie du prince le suivait jusque dans son château familial à dates fixes pour des séjours à durée variable. Il privilégiait l'été et la période de Noël afin d'y donner des spectacles. Comme au Temple, certaines réceptions pouvaient revêtir un caractère officiel. Elles devaient se dérouler sur la scène du théâtre évoqué plus haut et dont il est fait mention dans l'inventaire après décès :

Item un théâtre avec ses décorations banquettes tabourets et autres dépendances ;
deux cens habits de caractères de différentes étoffes avec leurs attributs prisés
ensemble la somme de 2 400 livres²².

Outre des costumes, ces représentations nécessitaient la construction de décors. Ce fut le cas notamment, d'après Bachaumont, pour celle du *Comte de Comminges, ou Les amants malheureux* de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud à la fin de l'année 1764²³. Adoptant les caractéristiques du théâtre officiel, on faisait alors appel à des comédiens professionnels. Papillon de la Ferté rapporte qu'il arrangeait lui-même le répertoire de la Comédie-Italienne pour que le prince puisse disposer des acteurs qu'il désirait²⁴. Et c'est au régisseur de ses spectacles, l'acteur et chef de troupes Antoine-Médard Audinot, plus connu à Cythère qu'au Parnasse, que le prince confiait le soin de recruter des actrices susceptibles de devenir ses maîtresses.

Mais conjointement à ces activités aux confins des sphères publique et privée, on observe à L'Isle-Adam, peut-être plus qu'au Temple, une très vivante pratique théâtrale de société. La comtesse de Genlis rapporte, malheureusement sans les nommer, que la bibliothèque du château, dite « de plaisir », comprenait des romans et des pièces de théâtre. C'est là peut-être que les acteurs appartenant à l'entourage du prince trouvaient leur répertoire qu'ils complétaient par des divertissements improvisés ou écrits spécialement à leur intention. Invitée avec sa tante au printemps 1767, M^{me} de Genlis y joua des proverbes, *L'impromptu de campagne* de Philippe Poisson et tint le rôle d'Isabelle dans *Les plaideurs* de Racine²⁵. Il est intéressant de remarquer, à ce propos, que c'est par l'exercice du théâtre que ces femmes, non issues des grandes familles aristocratiques qui entouraient le prince de Conti, pénétrèrent le cercle de ses intimes. Comme l'a souligné Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval²⁶, le théâtre de société répondait à des stratégies d'usage et de conquête sociale valant aussi bien pour l'hôte que pour les acteurs qui exposaient leurs talents sur son théâtre. Mais, au-delà de ces manœuvres courtisanes, nous pensons que l'intérêt d'une telle pratique des arts d'agrément résidait surtout dans les rencontres entre artistes amateurs qu'elle pouvait susciter, entretenant au sein des assemblées mondaines une

²² *Inventaire après décès, loc. cit.*, article 105.

²³ BACHAUMONT, *op. cit.*, t. II, p. 131.

²⁴ Denis-Pierre-Jean PAPILLON, baron DE LA FERTÉ, *Journal (1756-1780)*, Paris, Ollendorff, 1887, pp. 80-99.

²⁵ GENLIS, *op. cit.*, t. I, pp. 305-306.

²⁶ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 99.

émulation artistique féconde. Rappelons par exemple que durant son séjour adamois, M^{me} de Genlis, louée à juste titre pour ses talents de musicienne, donna la réplique à Charles-Armand d'Usson, comte de Donézan, qui passait pour un acteur de grand talent, ou côtoya encore Adrien-Louis de Bonnières, comte de Souastres, duc de Guines, flûtiste remarquable.

Laissant à ses invités le loisir de leur entière liberté durant la journée, le prince de Conti ne les conviait que le soir à la représentation. Néanmoins, deux heures avant le souper, tout le monde se retrouvait dans le salon d'assemblée pour y goûter les plaisirs de la conversation, jouer des impromptus, des proverbes ou recevoir des compliments rimés qu'improvisaient entre autres le marquis Germain-Louis de Chauvelin ou le comte Antoine Fériol de Pont-de-Veyle. Ce dernier, recherché de tout le monde et assorti à toutes les sociétés, véritable répertoire vivant de parades et de parodies, était particulièrement sollicité par le prince à la fin des repas pour ciseler quelques couplets bachiques ou complimenter les femmes de manière galante, causant parfois leur embarras tant il était « difficile [pour elles] d'avoir un bon maintien devant ces espèces d'éloges publics »²⁷.

Le spectacle qui succédait au repas se déroulait dans la salle à manger où un « petit théâtre portatif » était installé. Mentionné dans l'inventaire après décès (article 49) c'est sans doute sur cette scène que la comtesse de Genlis répéta *Le savetier et le financier* de Maximilien-Jean Boutillier avec M. de Donézan, comme elle le rapporte dans ses *Mémoires*. La représentation formée par un agencement composite comptait une ou deux comédies assorties de proverbes dramatiques pour la part théâtrale. La musique s'inscrivait dans l'action par des ariettes ou des vaudevilles, offrant ainsi aux musiciens amateurs une occasion de se faire entendre. M^{me} de Genlis rapporte encore non sans fierté que Pont-de-Veyle composa spécialement à son intention un divertissement intitulé *Les noces d'Isabelle*, afin de lui permettre de chanter et de jouer de la harpe²⁸. Mais des œuvres de circonstance, détachées de toute action scénique, pouvaient encore venir compléter ces divertissements. Mentionnons à cet égard les *Soirées de L'Isle Adam* de Pierre de La Garde, publiées en 1764. La page de titre de ce recueil aux armes de Louis-François, atteste que l'ouvrage fut « exécuté au Concert de Monseigneur le Prince de Conti ». La suite initiale intitulée *La chasse* évoque le loisir que le prince pratiquait avec passion dans les forêts de son domaine. Employant un *instrumentarium* adapté à cette thématique, privilégiant les vents et particulièrement les cors, l'œuvre se compose de trois pièces prévues pour être chantées selon différentes configurations vocales : « *À Voix Seule, ou en Duo, même en Chœur* », lit-on sur la partition. Dans le cadre des divertissements de L'Isle-Adam, il est tout à fait imaginable qu'elle ait été interprétée par les artistes professionnels rejoints par un chœur composé des membres de la compagnie du prince.

Par ces quelques regards portés sur l'activité artistique pratiquée dans ses résidences, nous pouvons deviner le prestige que Conti recueillit de son brillant mécénat. Mais s'il attira des artistes professionnels pour asseoir sa réputation, il

²⁷ GENLIS, *op. cit.*, t. I, p. 297.

²⁸ *Id.*, p. 306.

sut surtout réunir chez lui les conditions nécessaires à de fructueux échanges entre professionnels et talents de société. Tous, à des degrés divers, étaient attachés à la circulation de la parole, des gestes et des sons propices à l'imagination des formes et à l'utopie qui font l'art. Dire, échanger afin de plaire, écouter pour s'instruire, pratiquer les arts pour se divertir, formaient ici un maillage complexe d'expressions donnant le « ton du grand monde », formule que Mercier utilise d'ailleurs pour rapprocher, par une analogie musicale, la vie en compagnie d'un véritable concert ²⁹.

²⁹ MERCIER, *op. cit.*, chap. 322, t. I, pp. 110-114.

Annexe 1**Les musiciens de Louis-François de Conti (1761-1771)** ³⁰

J.-C. Trial	Violon/Chef de la Musique du prince
P. Vachon	Violon
A. Groneman	Violon
F.-J. Gossec	Violon
J.-B. Janson	Violoncelle
J.-P. Duport	Violoncelle
G. Proksch	Clarinette
? Figliere	Clarinette
? d'Héricourt	Flûte
F. Prover	Hautbois
L. Schenker	Cor et Harpe
J.-J. Rodolphe	Cor
F.-J. Heina	Cor
M ^{lle} Schenker	Harpe
J. Kohaut	Luth
J. Schobert	Clavecin
P. de La Garde	Compositeur, chanteur

Annexe 2**Bibliothèque musicale de Louis-François de Conti d'après son inventaire après décès**

(Source : Archives Nationales : X1a 9178-9179)

818 Item Six volumes in quarto numérotés 177 de différents opéras comiques gravés dont *Le Serrurier* par Kohaut couvert de parchemin verd prisés ensembles huit livres

853 Item trente volumes in quarto in octavo & in douze Numérotés 215 dont des Recueils de Chansons avec notes manuscrites prisés ensembles soixante livres

857. Item différents paquets d'opéras gravés imprimés & Manuscrits Numérotés 216 prisés ensembles douze livres

858 Item deux paquets de différentes musiques instrumentales Numérotés 217 prisés ensembles six livres

882 Item soixante quinze volumes in quarto Numérotés 214 de différentes musiques gravées & Manuscrites comme trio, quatuor, & simphonies dont celle de Staldero & Ruge prisés ensembles vingt-quatre livres

³⁰ Renseignements collectés dans le *Mercure de France* et les *Annonces, Affiches et avis divers* (années 1760).

883 Item trente portefeuilles en Carton numérotés 242 contenant la Musique manuscrite de divertissement de différents operas dont celle des *Indes Galantes* prisés ensembles six livres

884 Item douze portefeuilles de musique Manuscrites numérotés 243 contenant des Simphonies de divers auteurs prisés ensembles six livres

885 Item huit portefeuilles en Carton de musique Manuscrites numérotés 244 contenant des duos et autres Musique Instrumentale prisés ensembles [?] livres

886 Item trente six portefeuilles en carton de Musique Manuscrite numérotés 245 Contenant les partitions de différents opéras comiques prisés ensembles dix-huit livres

887 Item vingt trois volumes in quarto de différentes Musiques gravées numérotés 246 dont *pièces de Clavecin* d'Andrieu prisés ensembles six livres

Spectacles privés chez les ducs d’Arenberg

Marie CORNAZ

La famille des ducs d’Arenberg est une des lignées aristocratiques les plus importantes dans les Pays-Bas autrichiens tout au long du XVIII^e siècle. Cultivant les arts et plus particulièrement la musique, elle développe au cours de cette période une sphère culturelle privée très riche, organisant des concerts ainsi que des représentations théâtrales et lyriques dans ses demeures de Bruxelles, d’Enghien en Hainaut et d’Héverlé, hameau proche de la ville universitaire de Louvain, en Brabant. L’intérêt des Arenberg pour la musique se traduit notamment, dès la fin du XVII^e siècle, par la constitution d’une bibliothèque musicale de premier rang. Le contenu de cette dernière, étudié conjointement avec d’autres types de sources (presse, correspondance, comptabilité, catalogues, etc.), nous permet de dresser un premier panorama de l’activité théâtrale et musicale privée de cette famille.

Ce qui constitue aujourd’hui le fonds musical des archives privées de la famille à Enghien n’est connu des musicologues et des musiciens que depuis une décennie. Nos premières recherches avaient mené à la publication, en 1995, dans la *Revue belge de musicologie*, d’un inventaire recensant plus d’une centaine de manuscrits et près de sept cents éditions¹. Mais ces archives recelaient encore d’autres trésors qui avaient échappé à notre regard. En 2002 et 2003, nous avons enfin eu l’opportunité de classer définitivement l’ensemble des documents musicaux et d’en faire l’inventaire complet. Ce nouvel état de lieux² nous confirme qu’il s’agit d’une des collections musicales privées les plus riches de Belgique, comprenant près de mille cinq cents ouvrages.

¹ Marie CORNAZ, « Le fonds musical des archives privées de la famille d’Arenberg à Enghien », *Revue belge de musicologie*, II, 1995, pp. 129-210.

² ID., « Inventaire complet du fonds musical des archives privées de la famille d’Arenberg à Enghien », *Revue belge de musicologie*, LVIII, 2004, pp. 81-202.

Chronologiquement, les premières sources musicales du fonds remontent à la fin du xvii^e siècle. La plus ancienne édition est la partition de la tragédie en musique *Persée* de Jean-Baptiste Lully, publiée à Paris chez Christophe Ballard en 1682³. Les premiers manuscrits, non datés, concernent également la fin du xvii^e siècle ou, à tout le moins, le début du xviii^e. Si aucune source musicale d'Enghien ne se rapporte directement à Philippe-Charles, troisième duc d'Arenberg (1663-1691), il n'en va pas de même pour son épouse, Marie-Henriette d'Alcayre, marquise de Savona y Grana (1671-1744)⁴, puisque les archives renferment un recueil manuscrit signé de la main du compositeur italien Pietro Torri (ca 1650-1737) et dont la dédicace lui est adressée. La duchesse d'Arenberg, qui gère les affaires familiales au décès de son mari en 1691 et jusqu'à la majorité de son fils Léopold-Philippe en 1708, a dû faire connaissance de Torri lorsqu'il occupait le poste de « directeur de la musique » à Bruxelles entre 1692 et 1696, puis de 1704 à 1706, au service du gouverneur Maximilien-Emmanuel de Bavière. Le recueil rassemble dix-neuf cantates italiennes pour voix, hautbois ou flûte et basse continue dont certaines ne sont reprises dans aucune autre source⁵.

La collection musicale possède également de nombreuses partitions manuscrites et imprimées appartenant aux répertoires baroques français et italien collectées par le duc Léopold-Philippe, quatrième duc d'Arenberg (1690-1754), et Marie-Françoise Pignatelli, princesse de Bisaccia (1696-1766), son épouse depuis le 29 mars 1711. Investi dans la vie musicale publique et privée de son temps, le duc fait l'acquisition de partitions imprimées d'ouvrages lyriques de Lully, notamment sa tragédie en musique *Roland* (Amsterdam, Pierre Mortier, 1711)⁶, mais aussi d'André Campra, avec *Le bal, nouvelle entrée aux Festes vénitiennes* (Paris, Ballard, 1710)⁷, de Henry Desmarest ou encore de Marin Marais. Un recueil d'airs français de divers compositeurs comprend les airs *Petits oiseaux est-ce le jour qui vous éveille* et *Aussi tost que Tirsis* ainsi que le duo *Le vin charmante Iris* du compositeur et chanteur breton Jean-Baptiste Matho (1663-1746), qui collabore aux fêtes données par la duchesse du Maine avant d'être nommé « maître de musique » du roi de France Louis xv en 1722 puis « maître de musique des enfants de France »⁸.

³ *Répertoire international des sources musicales, Einzeldrucke vor 1800*, Cassel, Bärenreiter, 1971-1999 (ci-après RISM), L 2992.

⁴ Pour les éléments biographiques, voir l'exemplaire annoté conservé dans les archives privées de la famille d'Arenberg à Enghien (ci-après AAE) de l'ouvrage d'Édouard LALOIRE, *Généalogie de la maison princière et ducal d'Arenberg (1547-1940)*, Bruxelles, Van Muysewinkel, 1940.

⁵ Inga MAI GROOTE, *Pietro Torri. Un musicista veronese alla corte di Baviera*, Vérone, Della Scala, 2003, pp. 48-55.

⁶ L'exemplaire de cette édition (RISM L 3029) est le seul actuellement recensé en Belgique. Il porte la cote I 1037.

⁷ L'exemplaire de cette édition (RISM C 724) est le seul actuellement recensé en Belgique. Il porte la cote I 1011.

⁸ Robert FAJON, « Matho, Jean-Baptiste », dans *Grove Music Online*, Laura MACY (éd.) (accès le 21 juillet 2004), <http : www.grovemusic.com>. Le présent recueil porte la cote Ms 27.

Le répertoire de Lully, Campra et consorts est celui qui est représenté sur la scène lyrique bruxelloise de la Monnaie qui a ouvert ses portes avec une répétition d'*Atys* de Lully le 16 octobre 1700⁹. La consultation des livres de comptes conservés à Enghien nous révèle que le duc s'implique activement au sein de cette institution d'opéra où il a sa loge, payant régulièrement de sa cassette personnelle musiciens et acteurs. Les mêmes registres répertorient également des dépenses pour des leçons de danse et de musique ainsi que des achats de costumes et d'instruments, laissant supposer que des concerts et des représentations en société se déroulent dans les demeures privées du duc avant la construction effective d'un théâtre. Cette hypothèse est confirmée par la presse puisque les *Relations véritables* du 26 juin 1725 relatent :

Vendredi passé M^r. le Duc d'Arenberg aiant invité M^{rs}. les Ambassadeurs Plenipotentiaires de l'Empereur & d'Espagne, avec plusieurs autres Seigneurs & Dames de la premiere qualité, les traita à son Château d'Enghien avec beaucoup de magnificence, & leur donna plusieurs concerts de musique, avec une piece de Theatre intitulée, *le Triomphe de la Paix*, qui eut beaucoup d'applaudissement.

Mentionnée dans les livres de comptes, la dépense de 1 412 florins 18 sols 4 deniers touchant aux frais « qui concernent la feste donnée à Enghien en juin 1725 » fait plus que probablement référence à cette exécution en société de la cantate de Pietro Torri, musicien, nous l'avons vu, proche de la famille¹⁰.

Cette même année 1725, le duc achète « les œuvres de Molières en huit volumes » chez le marchand-libraire bruxellois Antoine Claudinot¹¹. En 1728, les enfants du duc suivent un mois de leçons de danse avec Pierre Deschars, danseur de l'Opéra de Paris émigré à Bruxelles¹², tandis qu'au mois d'avril de cette année, un concert faisant intervenir un violoniste italien est organisé dans une des demeures ducales¹³.

⁹ Cette répétition est mentionnée dans les *Relations véritables* du 19 octobre 1700.

¹⁰ AAE, Comptes annuels des trésoriers généraux, 63/22-28 (compte d'André Bureau de Saint-André de 1725), f. 142v. Le manuscrit autographe de la cantate *Le triomphe de la paix* de Torri est conservé à Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung (Mus Mss 226). Cette partition semble avoir été composée à l'origine pour fêter la paix de Rastatt, signée le 6 mars 1714.

¹¹ AAE, Comptes annuels des trésoriers généraux, 63/22-28 (compte d'André Bureau de Saint-André de 1725), f. 116r ; Marie CORNAZ, *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2001, p. 143. L'édition acquise par le duc est peut-être celle sortie à Paris chez Brunel cette même année 1725 sous le titre *Les œuvres de monsieur de Molière, nouvelle édition [...] augmentée d'une nouvelle vie de l'auteur et de La princesse d'Élide, enrichie de figures en taille-douce*.

¹² Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994, pp. 104-105. Voir AAE, Comptes annuels des trésoriers généraux, 62/22-28 (compte de Tamineau 1727-29), f. non numéroté (« 51^e chapitre de mise concernant le S^r. Deschars »).

¹³ AAE, Comptes annuels des trésoriers généraux, 63/22-28 (compte de Tamineau 1727-1729), f. non numéroté : « Payé le 2 Avril 1728 au joëur de violont italiens la somme de treises florins un sol pour avoir joüé pendant le consert par ordre de S.A. ».

Les comptes de 1731 précisent en date du 12 décembre que le duc a fait venir chez lui Joachino Landi pour une représentation en privé¹⁴. Ce dernier venait d'enchanter les spectateurs de la Monnaie au cours des saisons 1728-1730 en proposant, avec sa troupe italienne, des opéras de Leonardo Vinci et d'Antonio Vivaldi, dont l'*Orlando furioso*¹⁵. Bruxelles joue alors un rôle important dans la propagation du répertoire transalpin, l'archiduchesse Marie-Élisabeth, gouvernante des Pays-Bas autrichiens de 1725 à 1741, soutenant particulièrement la troupe de Landi¹⁶. Parmi les nombreux manuscrits du fonds musical d'Enghien proposant des arias de ces compositeurs et ayant peut-être servi à l'une ou l'autre séance en société, soulignons la présence d'un recueil sur lequel est inscrit le nom du castrat mezzo-soprano Antonio Pasi, célébrité des théâtres italiens recrutée pour la scène bruxelloise par Landi¹⁷.

La première mention d'une salle de spectacle privée chez le duc Léopold-Philippe date de 1732 et concerne le château d'Enghien. En effet, les comptes indiquent, dès le 1^{er} mars de cette année, que le duc, toujours abonné à la Monnaie, engage de grosses sommes d'argent pour la mise en place d'un théâtre à domicile¹⁸. Ébéniste, peintre, fondeur se succèdent, et dès le mois d'avril 1732, la salle accueille une représentation de la comédie *Le Florentin* de Jean de La Fontaine¹⁹. Les travaux ne cessent cependant pas au cours des deux mois suivants²⁰. Le 11 août 1732, le duc Léopold-Philippe rétribue la personne qui a logé plusieurs musiciens venus jouer lors d'une fête donnée à Enghien, mais le registre ne précise pas leurs noms²¹. Toujours en sa demeure hennuyère, le duc reçoit en 1739 la visite de son ami Voltaire, qu'il avait déjà accueilli en 1722. Dans sa correspondance à Helvétius, l'écrivain écrit d'Enghien, le 6 juillet 1739, que lors de ce second séjour une répétition en société se prépare²² :

¹⁴ AAE, Comptes annuels des caissiers, 63/29-35 (compte de Pascal Henrion de 1731), vol. 2, f. 157v.

¹⁵ Robert WANGERMÉE, « Du divertissement de cour à l'opéra-comique », dans *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Manuel COUVREUR (éd.), Bruxelles, GRAM, 1996, p. VIII ; Lionel RENIEU, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928, t. II, pp. 679-680.

¹⁶ Michèle GALAND, « Relations et liens financiers entre le gouvernement et le théâtre de la Monnaie sous le régime autrichien », dans *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 118.

¹⁷ Ce recueil manuscrit incomplet porte la cote Ms 469.

¹⁸ AAE, Comptes annuels des caissiers, 63/29-35 (compte de Pascal Henrion de 1732), vol. 1.

¹⁹ *Id.*, f. 104r. Alors attribuée au célèbre fabuliste, cette comédie est aujourd'hui généralement donnée à Charles Chevillet de Champmeslé.

²⁰ *Id.*, f. 136v (31 mai 1732) « au S^r. Mouhat Ebeniste vingt florins Cinq Sols pour neuf journées qu'il a employée a travailler au theatre d'Enghien dans le tems que S.A. Monseig^r. y a donné une fête » ; f. 105v (10 juin 1732) « au sieur Vandermael Cent trente deux florins quatre sols six deniers qu'il avoit païé pour changement et embellissement du Theatre lors que S.A. Mgr a donné une feste a Enghien ».

²¹ AAE, Comptes annuels des caissiers, 63/29-35 (compte de Pascal Henrion de 1732), vol. 2, f. 97r.

²² Charles MAROY, « Les séjours de Voltaire à Bruxelles », *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. XIX, n° 3 et 4, 1905, pp. 11-12.

Je suis actuellement avec mad^e du Chastelet à Anguien chez m. le duc d'Arenberg, à 7 lieues de Bruxelles. [...] Je suis actuellement dans un château où il n'a jamais eu de livres que ceux que mad^e du Châtelet et moi avons apportés. Mais en récompense, il y a des jardins plus beaux que ceux de Chantilly, et on y mène cette vie douce et libre qui est l'agrément de la campagne. Le possesseur de ce beau séjour vaut mieux que beaucoup de livres. Je crois que nous allons y jouer la comédie, on y lira du moins les rôles des acteurs ²³.

On donna *L'école des femmes* de Molière avec la princesse de Chimay en Agnès, la marquise Du Châtelet en Georgette et Voltaire en Arnolphe ²⁴.

Très proche du gouverneur Charles de Lorraine, successeur de l'archiduchesse Marie-Élisabeth, le duc Léopold-Philippe est étroitement lié à l'histoire de la Monnaie puisqu'il partage la direction de cette institution avec le duc Charles-Élisabeth-Conrad d'Ursel et Jean-Charles-Joseph, comte de Mérode et marquis de Deynze, dès le 21 juin 1749 et ce jusqu'au premier avril 1752, date à laquelle la direction est confiée à Jean-François Durancy. À la tête de la scène la plus importante des Pays-Bas autrichiens, le duc d'Arenberg et ses comparses occupent à présent la fonction qui avait été dévolue à Charles-Simon Favart pendant l'occupation de Bruxelles par les troupes françaises entre 1745 et 1749. L'octroi du théâtre de Bruxelles précise que les co-directeurs s'engagent « de tenir la Redoutte, faire représenter les Operas, Commedies et donner des Bals, faisant defense a tous Autres d'en représenter qui puissent faire tort a ceux qui ont faite la dite Soumission » ²⁵.

La co-direction du théâtre de la Monnaie donne l'opportunité au duc Léopold-Philippe de rencontrer, encore plus aisément que par le passé, des acteurs, des musiciens et des chanteurs qui sont invités ensuite à se produire en son hôtel bruxellois, situé sur la place du Petit-Sablon ²⁶, ou au château d'Enghien. Ainsi, la *Gazette de Bruxelles* indique en date du 4 août 1751 que « S.A.R. va faire une promenade au château d'Enghien, appartenant au Duc d'Arenberg, où ce seigneur la réglera de la représentation d'une comédie exécutée par les Comédiens de cette ville » ²⁷. Quelques-uns des ouvrages musicaux conservés à Enghien et acquis par le duc Léopold-Philippe durant ces années reflètent d'ailleurs la programmation de la Monnaie, notamment deux manuscrits proposant des extraits de *Don Calascione* de Gaetano Latilla et de *Li tre cicisbei ridicoli* de Natale Resta, ouvrages chantés par le

²³ François-Marie AROUET, dit VOLTAIRE, *Correspondance*, Theodor BESTERMAN (éd.), Oxford, Fondation Voltaire, 1968-1977, D2040.

²⁴ René POMEAU, *Voltaire en son temps*, Paris-Oxford, Fayard-Voltaire Foundation, 1995, t. 1, p. 374.

²⁵ Une copie de l'octroi est conservée à Enghien : AAE Biographie Léopold-Philippe 35/28 (23 Personalia), chemise « Octroi d'un théâtre à Bruxelles 1749 ».

²⁶ Aucune source connue à ce jour ne prouve l'existence d'un théâtre privé au sein de l'hôtel bruxellois du duc.

²⁷ Cette annonce est reprise dans l'excellent chapitre « La comédie de salon et de cour au temps de Charles de Lorraine » du livre de Henri LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1923, p. 300.

ténor florentin Filippo Laschi et le castrat Gaetano Guadagni lors de leur passage à Bruxelles en 1749, lorsqu'ils faisaient partie de la troupe de l'impresario Giovanni Francesco Crosa²⁸. Il est plus que probable que Laschi se soit également produit en privé chez le duc.

Au début des années 1750, le duc Léopold-Philippe participe, à plusieurs reprises, à des mascarades musicales organisées avec les principaux membres de la noblesse et auxquelles assiste Charles de Lorraine. Ces festivités, qui se déroulent au moment du carnaval, permettent aux participants de se muer pour un soir en acteurs et danseurs. La *Gazette de Bruxelles* rend compte dans les détails de l'une d'entre elles, qui prend place dans les rues de Bruxelles en février 1752, ayant pour point de départ la demeure du duc d'Arenberg et s'achevant par un bal à la Monnaie.

S.A.R., les Seigneurs & Dames, de la principale Noblesse, ont fait la nuit du six au sept une Mascarade *Venetienne* composée de quatre Quadrilles, chacune de quatre Dames & quatre Seigneurs. La premier [*sic*] représentait quatre Jardiniers & Jardinières, la seconde quatre Matelots & Matelottes, la troisième quatre Paysans & Paysannes, la quatrième quatre Pelerins & Pellerines. L'Assemblée s'est faite chez M. le Duc d'*Arenberg* où l'on a soupé masqué. Ces Seigneurs & Dames sont sortis à minuit deux à deux dans des Caleches ouvertes, & ont fait une Promenade dans les principales rues de la Ville, toutes ces Voitures se suivoient à la file : Il y avoit auprès de chacune deux Palfreniers à Chéval qui portoient des flambeaux tous différemment masqués de même que les Cochers. Il y avoit à la tête un *Woorst* chargé de Timbales & Trompettes, cette Mascarade se fermoit par un autre *Woorst* chargé de Musiciens tous différemment masqués. La marche a continuée dans cet ordre jusqu'au *Grand Théâtre* ou le Bal a commencé par une Contre-Danse relative à cette Mascarade²⁹.

Le même journal nous apprend que la mode parisienne de la « théâtromanie » touche aussi le répertoire, puisque quelques mois plus tard l'hôtel bruxellois du duc d'Arenberg accueille les représentations privées des comédies du *Misanthrope* de Molière et du *Retour imprévu* de Regnard, respectivement les 3 et 4 novembre :

Vendredi jour de *Saint Hubert*, S.A.R. alla selon la coutume prendre le divertissement de la Chasse aux Environs de *Tervueren*, & vers le soir Elle se rendit à l'Hôtel du Duc d'*Arenberg*, pour y voir une représentation de la Comédie du *Misanthrope*, exécutée par les Seigneurs & Dames de cette Ville. Samedi, Fête de *Saint-Charles*, dont S.A.R. porte le Nom, il y eut *Gala* à la Cour. M. l'Abbé de *Coudenberg*

²⁸ Robert WANGERMÉE, « Du divertissement de cour à l'opéra-comique », *art. cit.*, p. x ; Richard G. KING, Franco PIPERNO, Saskia WILLAERT, « Laschi, Filippo », dans *Grove Music Online* (accès le 17 août 2004), <http://www.grovemusic.com>. Un livret bilingue daté de 1749 de *Li tre cicisbei ridicoli* est édité pour l'occasion par l'imprimeur-libraire bruxellois Jean-Joseph Boucherie, la page de titre indiquant « Per il gran teatro di Brusella » (un exemplaire de cet opuscule est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles, sous la cote 22 246). Le duc possédait un exemplaire de ce livret, comme en témoigne le *Catalogue des livres de la Bibliothèque de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Arenberg à Bruxelles*, 1778, vol. 2, p. 720. Au sujet de ce catalogue, voir ci-après. Un exemplaire du *Don Calascione, drama giocoso per musica per il gran teatro di Brussela* (Bruxelles, Jean-Joseph Boucherie, 1749) est conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (LP 12 450 A).

²⁹ *Gazette de Bruxelles*, supplément du 8 février 1752.

y entonna le *Te Deum* & célébra une Messe solennelle chantée par la Musique ordinaire ; après laquelle S.A.R. reçut les Complimens de la principale Noblesse à cette occasion. Il y eut ensuite un grand Dîner chez S.Ex. le Marquis de *Botta-Adorno*, auquel S.A.R. se trouva. A cinq heures les Comédiens ordinaires donnerent une représentation de la Comédie de l'*Important*, suivie d'un divertissement de Danses & de Chants allégoriques à la Fête du jour. Après souper la Noblesse régala encore S.A.R. à l'Hôtel du Duc d'*Arenberg* de la Comédie du *Retour Imprévu* ; & la nuit les Comédiens donnerent un Bal *gratis* au Grand-Théâtre ³⁰.

À la fin de l'année 1753 et dans les mois qui suivent, le duc Léopold-Philippe d'Arenberg fait également construire un théâtre privé en son château d'Héverlé, peu de temps donc avant sa mort qui survient en ce même lieu le 4 mars 1754. Le livre de compte de 1754 indique en date du 9 janvier que le duc paye 691 florins 7 sols pour « les decorations du Theatre qui est a heverlé » ³¹. La salle étant assez étroite, le duc fait décorer les murs de loges en trompe-l'œil occupées par des personnages de la *commedia dell'arte* ³².

Avec le décès du duc Léopold-Philippe, une nouvelle génération entre en scène et se montre à son tour dynamique au sein des sphères artistiques. Le fils aîné, Charles-Marie Raymond (1721-1778), cinquième duc d'Arenberg, épouse à Paris le 18 juin 1748 Louise-Marguerite, comtesse de La Marck (1730-1820). En quittant Paris pour les Pays-Bas autrichiens, cette dernière emmène dans ses bagages plusieurs livres de musique qui se retrouvent aujourd'hui dans le fonds musical d'Enghien, notamment les éditions parisiennes du *Second livre de pièces de clavecin* du Français Pierre Février (1696-1760) ³³ et des *Sonates pour la vielle et autres instruments avec la basse continue* opus 2 dédiées par son auteur, le maître de vielle et éditeur parisien Jean-François Bouin, à la jeune mariée ³⁴.

La bibliothèque musicale, que nous retrouvons aujourd'hui dans les archives d'Enghien, semble alors, du moins en partie, être localisée dans l'hôtel bruxellois, comme en témoigne deux catalogues que Charles-Marie Raymond fait dresser respectivement en 1768 et 1778 ³⁵. Elle comprend des éditions essentiellement

³⁰ *Gazette de Bruxelles*, 7 novembre 1752. La comédie en 5 actes et en prose *L'important de cour* est l'œuvre de David-Augustin de Brueys.

³¹ AAE, Comptes annuels des caissiers, 64/1-7 (compte de Jacques Gaillard de 1754), f. 100v. Des recherches plus poussées permettront peut-être d'apporter des éclaircissements sur l'histoire du château d'Héverlé et sur la présence antérieure à 1754 d'un théâtre à demeure.

³² H. LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 300. Une photographie de cette salle, aujourd'hui presque entièrement disparue, y est reproduite (pp. 300-301).

³³ Cette édition fait partie des *unica* de la collection. Voir Pierre FÉVRIER, *Second livre de pièces de clavecin*, Marie CORNAZ (éd.) Bruxelles, Le Livre Timperman (CEDESOM, Musica Bruxellensis), 2000. L'exemplaire d'Enghien porte la cote 1 861.

³⁴ AAE, Fonds musical, cote 1 988 ; l'exemplaire de cette édition (RISM B 3801) est le seul actuellement recensé en Belgique ; la sortie de cette publication est annoncée dans le *Mercure de France* du mois d'août 1748.

³⁵ AAE, *Catalogue des livres qui sont à la Bibliothèque de S.A.Sme Monseigneur le Duc D'Arenberg*, 1768 (premier tome uniquement) ; *Catalogue des livres de la Bibliothèque de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Arenberg à Bruxelles*, 1778, 2 vol. (en deux exemplaires).

parisiennes de musique vocale (airs ou opéras) où se retrouvent les noms du Liégeois Grétry, de l'Hennuyer Gossec ou des Français Monsigny et Philidor. Les ouvrages de ces compositeurs, essentiellement des opéras-comiques et des comédies mêlées d'ariettes, sont créés à Paris avant de connaître leur première bruxelloise à la Monnaie quelques semaines ou mois plus tard. Les catalogues nous apprennent que la bibliothèque s'enrichit d'une foule de volumes les plus divers qui ont, sans conteste, nourri les représentations en société, à Bruxelles, Enghien ou Héverlé. Soulignons ici la présence, dans le catalogue de 1768, de l'édition du *Théâtre* de Corneille proposée en 12 volumes in-12 par Voltaire en 1764, les 8 volumes des *Œuvres* de ce dernier publiés à Amsterdam chez Ledet et compagnie en 1738, ainsi que plusieurs éditions des œuvres de Racine, Piron et Scarron. Parmi les ouvrages repris, relevons encore l'édition viennoise de 1767 des *Lettres sur la danse & sur les ballets* de Noverre³⁶. Le catalogue de 1778 mentionne également le bien nommé *Théâtre de société* que Collé fait éditer à Paris en 3 volumes en 1777.

Comme son père, Charles-Marie Raymond d'Arenberg est féru de répertoire lyrique et se rend régulièrement à la Monnaie où il a sa loge à l'année. Il soutient les musiciens de l'orchestre, payant notamment le chef d'orchestre d'origine autrichienne Ignace Vitzthumb ainsi que certains des clarinettes³⁷. Le duc organise dans ses demeures de Bruxelles, Enghien et Héverlé des bals, des concerts et des représentations théâtrales et lyriques, n'hésitant pas pour certaines occasions à débaucher les musiciens de l'orchestre de la Monnaie. L'absence de ceux-ci en octobre 1772 empêche d'ailleurs de donner la première bruxelloise de l'opéra *Ernelinde, princesse de Norvège* de Philidor³⁸.

La correspondance du duc Charles-Marie Raymond, conservée à Enghien, comprend quelques lettres très éclairantes à propos de la compagnie de théâtre amateur créée par le duc et la duchesse et qui rassemble plusieurs dames et seigneurs de la haute noblesse locale. Une lettre datée de Bruxelles le 3 décembre 1764 et adressée au duc Charles-Marie Raymond par une main anonyme, nous apporte des détails sur cette troupe particulière. À ce moment précis, le duc est absent de Bruxelles, puisqu'il assiste à Francfort au couronnement de l'empereur Joseph II :

Ces catalogues sont évoqués dans Jan ROEGERS, « De bibliotheek », dans *Arenberg in de Lage Landen*, J. ROEGERS (éd.), Louvain, Universitaire Pers, 2002, p. 360. Dans plusieurs rubriques de ces catalogues, nous trouvons mention d'ouvrages musicaux conservés ou perdus.

³⁶ L'édition originale paraît à Lyon en 1760.

³⁷ AAE, Maison, Comptes de 1769, p. 88 : en date du 1^{er} avril 1769, paiement de 340 florins 4 sols « à M. Vitzthumb pour les concerts pendant les Carnevalles », paiement de 315 florins « à M. Vitzthumb pour 3 mois des clarinettes ». Ce document est cité dans Emmanuel VERSCHUEREN, *Louis-Engelbert d'Arenberg (1750-1820), « Le duc aveugle », ses intérêts scientifiques et artistiques y compris le mécénat*, mémoire de licence (inédit), Université libre de Bruxelles, 1994-1995, p. 63. À propos de Vitzthumb, lire Dominique DUJARDIN, « La direction artistique d'Ignace Vitzthumb », dans *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 157-195.

³⁸ Henri LIEBRECHT, op. cit., p. 300, cite une lettre du comte de Figuerola à Vitzthumb datée d'Héverlé le 19 octobre 1772 et faisant référence à cet incident. Cette lettre est conservée aux Archives générales du Royaume, Bruxelles (ci-après AGR), Manuscrits divers, 1808.

Le retardement de votre retour a mis nos Dames Comiques dans la plus grande desolation Mons. le Duc ; elles s'étoient appliqué a l'envie dans l'espoir de se produire pendant le courant du mois, et l'emulation s'en etoit si bien marqué, qu'on ne peut pas dire qu'il y en ait une qui ne joue bien ; je ne puis pas comprendre dans le nombre de celles que j'ai entendu Mad^e. la Princesse de hornes, parqu'elle ne fait que revenir de la campagne, et qu'elle ne s'est pas produit encore a aucune repetition. Je sais que Mad^{me}. la Duchesse vous a fait un detail exact du point ou en est la noble troupe. Dieu veuille que le degré de perfection ne diminue d'ici a votre retour, pour l'époque duquel ces dames font de paris. Mad^e. la Comtesse de Merode soutient que vous serez tres décidé à passer votre carnaval a Vienne, et que la Comedie ne sera joué qu'après paques, elle a fait la dessus un pari avec Mad^e. de Bonléz. Le sujet de la Comedie absorbe toute la conversation, hormis les moments qu'on s'occupe de l'évenement du mariage du Roi des Romains, que l'on dit fixé au 15. de janvier, comme vous scaurez mieu que nous. [...] La santé et l'humeur de Mad^e. votre mere sont beaucoup meilleurs depuis qu'elle a pris le parti de voir du monde ; elle est la plus occupée de la Comedie, et persone de la troupe ne va chez elle qu'elle ne lui fasse repeter son role ³⁹.

Dans une autre lettre datée du 14 décembre suivant, la même personne écrit au duc : « Il ne se presente ici rien d'essentiel. Depuis la nouvelle du retardement de votre retour, les repetitions comiques languissent et sont pour ainsi dire suspendues ; il devoit y en avoir une mardi passé chez Mad^e. de Bonléz pour la piece du Philosophe marié, lorsque tout le monde etoit assemblé, Mad^e. de hornes ne voulut pas repeter [...] Je suppose que Mad^{me}. la Duchesse vous rendra de ceci un meilleur compte que moi qui n'en suis instruit que legerement ou pour mieu dire a demi ». La pièce dont il est question ici est la comédie en cinq actes *Le philosophe marié ou Le mari honteux de l'être*, le chef-d'œuvre de Philippe Néricault Destouches créé en 1727. Les mêmes personnes se retrouvent également à Héverlé, comme en témoigne une lettre du comte Charles de Cobenzl, ministre plénipotentiaire, à Gérard Van Swieten datée du 25 février 1765 qui précise que les dames de la troupe connaissent à présent seize à dix-huit pièces ⁴⁰. Une trace des ces représentations nous est également fournie par l'inventaire du château d'Héverlé dressé en 1776, où il question d'un « Etat des décorations du théâtre » ⁴¹.

Proche des hautes sphères du pouvoir, le duc Charles-Marie Raymond d'Arenberg convie souvent à ses spectacles privés le gouverneur Charles de Lorraine, comme ce dernier l'atteste dans son *Journal secret*. En date du 16 mars 1767, il note : « Après dîné, été à Evre. [Héverlé] voir la comédie » ⁴² ; dans le même lieu, il assiste quelques jours plus tard, le 6 avril, à la comédie du *Misanthrope*, déjà montée par la famille

³⁹ AAE, Correspondance Charles-Marie Raymond d'Arenberg, boîte 40/26, chemise 41/7/1/3 (« Correspondances avec divers 1766-1778 »).

⁴⁰ Henri LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 302.

⁴¹ AGR, Fonds d'Ursel, R 48, inventaire du château d'Héverlé ; cette information nous a été aimablement communiquée par Xavier Duquenne.

⁴² Charles de LORRAINE, *Journal secret (1766-1779)*, Michèle GALAND (éd.), Bruxelles, Hayez, 2000, p. 62.

d'Arenberg à Bruxelles en 1752, tandis que le lendemain, il suit une représentation d'une autre comédie de Molière, *Les femmes savantes*⁴³ ; dans la demeure ducal bruxelloise, il dîne et voit la mascarade du *Tableau mouvant* le 8 janvier 1769⁴⁴ ; le 7 mars suivant, il y découvre le drame en trois actes *Les amants malheureux ou Le comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud, notant que cette pièce est « assez mauvaise et très triste »⁴⁵.

Les mascarades sont toujours de mise et le duc Charles-Marie Raymond accueille au mois de mars 1773, en son hôtel bruxellois, celle qui a pour thème *Le triomphe de Bacchus*. La *Gazette des Pays-Bas* du 12 mars 1773 relate :

Hier, dernier jour du Carnaval en ce pays, la principale Noblesse exécuta une mascarade très-ingénieusement inventée qui représentoit *le Triomphe de Bacchus*. Après un char de Musiciens étoit Silene entouré de Satires, & suivi d'un autre char portant Bacchus avec divers Bacchans & Bacchantes. Dix ou douze Birouches suivoient, & étoient accompagnés d'une foule de Silvains & de Faunes très-proprement vêtus. Cette belle Mascarade après avoir été à la Cour, traversa différentes rues de la Ville, & revint à l'Hôtel d'Arenberg ; d'où elle étoit partie, & où elle soupa.

Le 6 février 1775, Charles de Lorraine note qu'il a « Été au bal chez le duc d'Arenberg, où la jeunesse a voulu une mascarade et décidé les Vigneront »⁴⁶. Cette soirée fait partie des nombreuses festivités organisées suite à l'inauguration de la statue du gouverneur, arrivée par bateau à Bruxelles le 5 janvier de cette année⁴⁷.

La disparition du duc Charles-Marie Raymond à Enghien le 17 août 1778 fait de son fils aîné Louis-Engelbert (1750-1820) le sixième duc d'Arenberg en titre. Ayant accidentellement perdu la vue le 9 septembre 1775, celui-ci est surnommé « le duc aveugle ». Lorsqu'il portait encore le titre de prince, Louis-Engelbert avait participé, le 12 juin 1774, avec son père à la mascarade des *Tableaux*, qui se déroulait à la Monnaie en l'honneur de l'archiduc Maximilien et dont le ballet final avait été conçu par le maître à danser des pages de Charles de Lorraine, le Bruxellois Pierre Trappeniers (1734-1794)⁴⁸. Membre de la société de concerts du Concert noble, Louis-Engelbert a sa loge à l'année à la Monnaie mais est également abonné au théâtre de Mons et à celui de Spa. Il fait l'acquisition pour ses demeures de Bruxelles, Enghien et Héverlé, de nombreux instruments de musique, notamment des violons, qui servent entre autres à l'orchestre qui se constitue pour les bals⁴⁹.

Le duc aveugle prend part aux mascarades montées à Bruxelles et organise en 1782 la *Grande mascarade des amazones*⁵⁰. Les costumes réalisés pour l'occasion,

⁴³ *Ibid.* ; ces représentations sont citées dans Henri LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁴ Charles de LORRAINE, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁵ *Id.*, p. 133. Cette mention est citée par Henri LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁶ Charles de LORRAINE, *op. cit.*, p. 336.

⁴⁷ Les Bourgeois de Bruxelles avaient d'ailleurs organisé un bal en l'honneur de Charles de Lorraine et de sa statue le 2 février 1775 à la Maison du Roi (voir Marie CORNAZ, *L'édition...*, *op. cit.*, p. 217 et 241).

⁴⁸ Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁹ Emmanuel VERSCHUEREN, *op. cit.*, pp. 71-72 et 79.

⁵⁰ *Id.*, p. 74. AAE, Maison, Comptes Louis-Engelbert, chemise 35.

et notamment celui de la duchesse, sont décrits dans un inventaire daté du 3 janvier 1783. La garde-robe destinée à ces représentations est particulièrement imposante puisqu'un autre relevé « des habits de mascarades », dressé en mars 1787, donne le détail de plus de 450 costumes et accessoires de théâtre⁵¹. Les frais de la mascarade organisée pour le duc par le violoniste et graveur de musique Paul Mechtler en 1785 atteignent plus de 4 000 florins⁵².

Le duc soutient plusieurs artistes et musiciens, dont le compositeur bruxellois Laurent-François Boutmy (1756-1838), qui sera professeur de musique des enfants ducaux et notamment de la princesse Pauline⁵³. Boutmy rencontre chez le duc de nombreuses personnalités musicales dont le castrat italien Giusto Ferdinando Tenducci (ca 1735-1790), comme en témoigne la lettre qu'il adresse en 1828 à Prosper-Louis (1785-1861), devenu septième duc d'Arenberg⁵⁴. Dans ses récits manuscrits, le duc aime à décrire les musiciens et chanteurs entendus lors de ses voyages, notamment à Rome en 1791. Les représentations en privé continuent à se dérouler à Héverlé mais aussi à Enghien, comme en témoigne un inventaire du château dressé en 1794⁵⁵.

Nos recherches démontrent que la famille des ducs d'Arenberg a bien sa place dans l'histoire des théâtres de société sous l'Ancien Régime. Au sein de cette dynastie influente des Pays-Bas autrichiens, les spectacles privés s'élaborent au regard de ce qui se fait sur les scènes publiques, et plus particulièrement sur la scène bruxelloise de la Monnaie ; tantôt celle-ci inspire uniquement le répertoire joué dans l'intimité par une noble troupe constituée autour du duc, tantôt elle est le lieu de recrutement d'acteurs, de chanteurs et de musiciens invités à se produire en privé. Une circulation incessante d'artistes s'observe entre la scène officielle et les demeures des Arenberg, à l'image de ces mascarades si prisées qui, au cours d'une même soirée, se rendent tour à tour dans un hôtel particulier et à l'Opéra. Toutes ces manifestations en société, qu'elles soient théâtrales ou musicales, glorifient aussi le pouvoir en place, en y conviant le plus souvent possible ses plus hauts représentants.

⁵¹ Anne VERBRUGGE, « De garderobe », dans *De blinde hertog Louis-Engelbert van Arenberg & zijn tijd (1750-1820)*, Bruxelles, Gemeentekrediet, 1996, pp. 151-159. Le fonds Arenberg de la Katholieke Universiteit Leuven conserve une exceptionnelle collection d'environ 250 vêtements de la famille datant des XVIII^e et XIX^e siècles, dont quelques déguisements ayant servi à l'époque du duc aveugle.

⁵² AAE, Maison, Comptes Louis-Engelbert, 1785, p. 45. Mechtler avait travaillé pour Charles-Marie Raymond d'Arenberg, étant appointé pour des leçons de musique données à la princesse Marie-Léopoldine ainsi que pour la copie de musiques. Il fut également actif de 1776 à 1789 au sein de la maison d'édition musicale bruxelloise des frères Van Ypen (voir Marie CORNAZ, *L'édition...*, *op. cit.*, pp. 80-82).

⁵³ AGR, Fonds Arenberg, LA 9927: quittances pour leçons données par Boutmy à la princesse Pauline ; cette information nous a été aimablement communiquée par Xavier Duquenne. Boutmy laisse plusieurs manuscrits autographes dans le fonds musical des archives privées d'Arenberg à Enghien.

⁵⁴ Cette lettre est reproduite dans Marie CORNAZ, « Le fonds musical... », *art. cit.*, p. 209.

⁵⁵ AGR, Arenberg, SA 5862 : inventaire du château d'Enghien de 1794 ; le document mentionne un « théâtre » et un « rideau de théâtre en coton » ; cette information nous a également été fournie par Xavier Duquenne que nous remercions.

Les loges en trompe-l'œil du théâtre du château d'Heverlé, aujourd'hui disparues
(Henri LIEBRECHT, *op. cit.*, pp. 300-301).

L'espace du théâtre de société (nord de la France et Pays-Bas autrichiens)

Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU

Le théâtre ne devenant objet de théorie et de pratique de l'architecture publique qu'après 1750, voire dans les années 1760¹, les études ignorent généralement le théâtre de société, sans doute parce que les témoignages ont trop souvent disparu ; il n'est pourtant pas de reste. Paris compte dans ce domaine quelques réalisations exceptionnelles, dues d'ailleurs à des architectes de renom. La province, plus discrète, suit le mouvement général, mais quasiment inexistantes sont les études consacrées, pour la même époque, à ce type d'architecture ; le théâtre de société y a pourtant suscité, dès le début du siècle, un réel engouement dans l'entourage d'une élite au train de maison élevé : l'importance du fait théâtral hors de l'orbite parisienne n'est plus à démontrer², et les sources renseignent plus ou moins sur les répertoires. À l'inverse, les lieux de représentation (localisation, aménagements) se dérobent souvent à la curiosité des chercheurs, contraints à faire œuvre d'archéologues pour tenter de les reconstruire, sur la base de suggestions plus que de réelles informations. Il s'agit, à l'origine, de théâtres provisoires et improvisés, extérieurs ou intérieurs, que ce soit dans une grange, une orangerie, ou encore dans une alcôve, plus intime, et faisant grand usage d'accessoires ou de décors peints³. Progressivement, les tentatives pour

¹ Daniel RABREAU, *Le théâtre et l'embellissement des villes en France au XVIII^e siècle*, thèse de l'Université de Paris IV, 1977. Voir Charles De Wailly (1730-1798), *peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1979, pp. 49-51.

² Antoine LILTI, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », dans *De la publication entre Renaissance et Lumières*, Alain VIALA et Christian JOUHAUD (éd.), Paris, Fayard, 2002, pp. 281-300.

³ Mark GIROUARD, *La vie dans les châteaux français*, Paris, Éd. Scala, 2001, pp. 200-204.

adapter le lieu aux nécessités de la représentation se sont affinées en proposant des solutions sinon originales, du moins variées, jusqu'au véritable théâtre, indépendant ou non ⁴, donc en substituant la notion d'architecture durable au caractère provisoire et « primitif » des premières expériences ⁵.

Les exemples retenus en Hainaut français, les théâtres des électeurs de Cologne et de Bavière, respectivement à Valenciennes et à Raismes, ainsi que le premier témoignage de celui des princes de Croÿ à Condé, remontent à l'aube du XVIII^e siècle ⁶ ; mais l'apogée du théâtre à Condé à la fin des années 1760 est contemporain de l'étonnant projet du prince de Lichtervelde ou du théâtre bien connu du château de Seneffe, dans les Pays-Bas autrichiens ⁷. Sans oublier les jardins et leurs théâtres de verdure, ornements mais aussi lieux propices au spectacle. Loin de prétendre à l'exhaustivité, ces exemples, rappels nordiques et tardifs des origines aristocratiques du théâtre moderne ⁸, apparaissent comme représentatifs de la variété des réponses apportées aux exigences spécifiques du genre et soulèvent avec parcimonie le voile qui occulte les scènes privées.

Valenciennes et Raismes : les théâtres des électeurs de Cologne et de Bavière

Le séjour de Joseph-Clément de Bavière (1671-1723) ⁹, en exil à Lille (1704-1708) puis à Valenciennes (1708-1714) durant la guerre de Succession d'Espagne, a été relevé par les chroniqueurs dès le XVIII^e siècle ; il a fait l'objet de deux recueils consacrés respectivement à la Flandre et au Hainaut ¹⁰, qui soulignent la personnalité du prélat et son rôle majeur dans la société comme dans la vie intellectuelle et religieuse, notamment à Valenciennes où il introduit l'opéra et l'oratorio. Ils révèlent

⁴ Ce type de théâtre évite le problème de la façade, enjeu capital du théâtre urbain au cours des années 1770.

⁵ Hélène LECLERC, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Droz, 1946, p. 159.

⁶ La carte de Cassini met en évidence l'étroite proximité des trois sites, auxquels répond, au-delà de la frontière, le domaine du prince de Ligne à Belœil.

⁷ Autre fleuron du théâtre dans le Hainaut, celui de M^{me} Tallien au château de Chimay, plus tardif.

⁸ Hélène LECLERC, *op. cit.*, pp. 121-137.

⁹ Troisième fils de Ferdinand-Marie de Bavière et d'Henriette de Savoie, archevêque de Cologne et prince évêque de Liège en 1688, avant même de recevoir l'ordination que lui confère Fénelon, archevêque de Cambrai, le 1^{er} janvier 1707, en la collégiale Saint-Pierre de Lille. Il est le frère de Maximilien-Emmanuel (1662-1726), électeur de Bavière et gouverneur des Pays-Bas, et de Marie-Anne-Christine-Victoire (1660-1690), épouse du Grand Dauphin (1661-1711).

¹⁰ Edmond LECLAIR, « Joseph-Clément, électeur de Cologne. Son séjour à Lille de 1704 à 1708. Sa confrérie électorale de Saint-Michel à Lille », *Société d'études de la province de Cambrai*, recueil 40, Lille, 1933. Abbé Jules LORIDAN, « L'électeur de Cologne à Valenciennes (1708-1714) », *Revue de Lille*, mai 1907, pp. 571-595.

aussi sa passion pour les spectacles, et comment l'essor du théâtre public dans cette ville en fut bouleversé ¹¹.

Parallèlement, Joseph-Clément est l'âme d'un théâtre de société particulièrement actif, en sa résidence de l'hôtel du Gouvernement, rue de l'Intendance. Les lignes qui suivent n'apportent rien qui ne soit déjà connu, mais appréhendent le fait sous un jour particulier, puisqu'elles s'attachent à mettre en lumière l'espace, le cadre matériel des représentations ¹². On joue « régulièrement deux fois par semaine, l'opéra ou la comédie, dont les acteurs estoient tirés de ses gens les plus adroits : soit des abbés de sa musique, de ses gardes trabans, valets de pied, secrétaires et autres » ¹³. L'impression qui se dégage des textes est celle d'une scénographie maîtrisée : « Sur le théâtre, on voyait souvent des compagnies de cavalerie, des carrosses, des vaches et des cerfs, des festins ou autres choses semblables. Le théâtre changeait souvent de décoration, avec toutes les machines, à l'imitation de ceux de Paris et de Bruxelles. Il y avait une loge pour son Altesse et pour les dames de sa cour et d'autres pour les dames qui n'en estoient pas, et le parterre pour les personnes moins distinguées » ¹⁴. Cependant, il est difficile d'établir l'existence d'un lieu spécifique affecté à ces manifestations privées : la présence de loges et d'un parterre suppose une installation fixe, mais on ignore quelle partie de l'hôtel, quelle salle leur est réservée. A-t-on utilisé la cour de l'hôtel, ou le jardin comme fond de scène ? Force est de constater qu'il s'agit d'une exception dans une région sensible de longue date à ce genre de divertissement ¹⁵, mais réputée pour être restée à l'écart des Lumières ¹⁶.

La munificence de Joseph-Clément n'a rien à envier à celle de son frère Maximilien-Emmanuel, le fastueux électeur de Bavière, partagé entre Bruxelles, Mons et Paris ¹⁷. Mais les faits sont à peine plus précis en ce qui concerne la

¹¹ Jules LORIDAN, *op. cit.* ; voir *L'art du théâtre à Valenciennes au XVIII^e siècle*, excellent catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque municipale en 1989.

¹² Jusqu'à présent les sondages dans les archives des électeurs conservées à Munich et Düsseldorf n'ont rien apporté.

¹³ Gabriel-Antoine HÉCART, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*, Paris, Hécart, 1816, p. 47. Voir *L'art du théâtre à Valenciennes au XVIII^e siècle*, pp. 19-21 et 62-65. La majorité des pièces est imprimée à Valenciennes, chez Gabriel-François Henry, entre 1712 et 1714.

¹⁴ *Ibid.* ; et Jules LORIDAN, *Valenciennes au XVIII^e siècle. Bibliographie, histoire et journaux inédits*, Roubaix, Imprimerie Reboux, 1913.

¹⁵ Voir Élie KONIGSON, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969.

¹⁶ Les études menées dans les années 1970 par Louis Trénard et sous sa direction, et depuis par bien d'autres historiens, au premier rang desquels Philippe Guignet et Frédéric Barbier, permettent de nuancer ce postulat.

¹⁷ Sur le mécénat théâtral et musical de Maximilien-Emmanuel de Bavière dans les Pays-Bas, voir Manuel COUVREUR, « Henry Desmarest à Bruxelles. Aperçu sur la vie artistique dans la capitale des anciens Pays-Bas méridionaux au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles », dans Jean DURON et Yves FERRATON (éd.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Liège, Mardaga-Centre de musique baroque de Versailles, 2005, pp. 13-29.

« villégiature » de ce dernier, hôte du marquis de Cernay en son château de Raismes, à deux lieues de Valenciennes. Les historiens rappellent qu'il a construit « théâtre et amphithéâtre en plein marais et sur pilotis » à proximité du château princier¹⁸. Le vocabulaire utilisé, théâtre pour scène, amphithéâtre pour salle, suggère un édifice spécifique, mais on se perd en conjectures sur cet espace théâtral. La nature du site, effectivement très humide, permet raisonnablement d'envisager l'usage de pilotis. Mais s'agit-il de fondations enterrées, sorte de radier immergé permettant l'édification d'une construction « en dur »¹⁹, ou d'une construction en bois, posée sur une plate-forme surélevée au-dessus du marais, à l'image de ce fameux « paveillon dou marès » qu'affectionnaient les ducs de Bourgogne dans leur jardin d'Hesdin (Pas-de-Calais)²⁰ ? La proximité de la forêt plaide en faveur de cette solution, moins onéreuse et autorisant une relative rapidité d'exécution. Il est évident que la nature des matériaux a dû déterminer l'ampleur de la salle, celle de la scène, des coulisses, mais une construction de ce type permet-elle l'utilisation de la machinerie complexe que laissent entendre les sources ? Apparemment isolé, le bâtiment est-il relié à un complexe architectural plus vaste, le château et ses communs par exemple, et quels sont les moyens d'accès ? Tout au plus peut-on imaginer une réalisation suffisamment importante et complète, apte à un changement rapide de décors puisque, pour une représentation de *L'innocenza difesa da Numi. Dramma in musica*, donnée en 1712, on compte « trente-deux acteurs, des dizaines de figurants, danseurs et choristes », les décors sont changés treize fois, machines et effets de scène sont multipliés ; l'ouverture met en scène la destruction de quatre temples, suivie du renversement de la statue d'Agis ; s'ensuivent à la scène 3 un tremblement de terre faisant tomber une tour, à la scène 9 une grande machine entourée de nuages avec des trophées, qui remplit tout le théâtre²¹. En 1714, la représentation de *La pauvre riche. Comédie en trois actes avec une petite farce* nécessite « trente acteurs, des dizaines de figurants et danseurs, neuf changements de décors ». Portant la poésie du merveilleux à son comble, « des rochers s'animent pour former les murailles de Thèbes et des pierres précieuses personnifiées forment, en dansant sur le cercle de l'éternité, une magnifique couronne ducale offerte au prince »²². Ce théâtre qui utilise toutes les ressources de l'illusion, dans la tradition de la scénographie baroque, fait-il appel à des dispositifs simples ou plus complexes ? La question reste posée.

Il s'agit en tout cas d'une réalisation de premier ordre, dont l'infrastructure importante serait à la mesure des moyens mis en œuvre par l'électeur. Si l'existence du théâtre ne peut être mise en doute, en dépit de l'absence de preuves iconographiques

¹⁸ Jules LORIDAN, « L'électeur de Cologne à Valenciennes », et Jacques DESCHEEMAER, *Raismes. Sa forêt, son histoire, ses seigneurs et sa région*, 1977, reprographie off-set, Valenciennes, B.M.

¹⁹ Comme c'est le cas par exemple à Santa Maria de la Salute, à Venise.

²⁰ Ce fameux pavillon de bois sur pilotis apparaît à l'arrière-plan d'une fête donnée à la cour de Philippe le Bon. Voir *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Musée national du Moyen Âge, 2002, pp. 214-215.

²¹ *L'art du théâtre à Valenciennes au XVIII^e siècle*, pp. 63-64.

²² *Ibid.*

ou matérielles, cette construction dans le tout premier XVIII^e siècle ferait de l'électeur un des précurseurs du genre. Ajoutons que le rôle prépondérant des deux princes de Bavière dans la pratique du théâtre et l'émergence de salles spécifiques élevées sous leur autorité constituent autant d'étapes essentielles de la diffusion et de la réception du théâtre italien dans le nord de la France, *via* les terres d'Empire.

Les théâtres des Croÿ à Condé-sur-l'Escaut : de la grange aux communs

La connaissance du fait théâtral dans le Hainaut en ce début du XVIII^e siècle s'élargit avec les Croÿ, l'une des plus illustres familles princières des Pays-Bas bourguignons, passée pour partie au service de la France lors de la prise de Condé par Louis XIV en 1678. Les documents textuels et iconographiques attestent un intérêt précoce pour cet art.

Un tableau saisi lors de la Révolution au château familial de Condé introduit dans l'univers du spectacle, mais rien ne permet d'affirmer qu'il reflète une pratique habituelle du théâtre, ou qu'il s'agit d'un moment exceptionnel que l'on aura voulu immortaliser sur la toile²³. Le peintre Carel-Jacob De Crec y dépeint une *Scène de carnaval*, mettant en scène la domesticité du prince Philippe-Alexandre-Emmanuel de Croÿ (1676-1723) costumée pour l'occasion. Le groupe pose dans un décor conventionnel, rythmé par une architecture dessinée et organisée selon les lois de la perspective : pavement polychrome, grand escalier sur la droite, arrière-plan de colonnes, grands vases dans les entrecolonnes. Probablement s'agit-il d'un décor peint. En revanche, la composition de la toile retient l'attention, parce qu'elle suggère l'existence, sinon d'une véritable scène, du moins d'un espace aménagé dans cette intention, à moins que ce ne soit qu'un artifice pictural : je veux parler du premier plan, parfaitement désencombré, si ce n'est une fontaine et une touffe de végétation à gauche qui font office de repoussoir, de jalon visuel plus que d'élément du décor. Comme au théâtre où la scène est distincte de la salle, ce vide qui isole le groupe des acteurs du cadre du tableau, comme pour mieux le mettre en évidence, établit une certaine distance entre la toile et son spectateur, qui devient celui du spectacle. Rien ne permet d'identifier quelque lieu que ce soit. La date du tableau, 1717, ne doit pas être négligée : on peut en effet s'interroger sur une éventuelle influence du théâtre de Raismes, à trois lieues de là.

À la génération suivante, Emmanuel de Croÿ (1718-1784) aménage dans la forêt de Condé, au lieu dit l'Hermitage, un pavillon de chasse et de somptueux jardins. Cette « guinguette » aux portes de la ville est une retraite où il fait bon herboriser et méditer loin de l'agitation du siècle²⁴. Du moins jusqu'à ce que le prince Anne-Emmanuel (1743-1803), son fils, et sa jeune épouse la princesse Augusta-Frédérique-Wilhelmine de Salm-Kyrbourg (1747-1823)²⁵ manifestent un véritable engouement pour le

²³ Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. : P. 46.1.60. Voir *Les saisies révolutionnaires au Musée de Valenciennes*, exposition 1989-1990, n. 59, p. 88.

²⁴ Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, *L'Hermitage à Condé-sur-l'Escaut. Architecture, décor et jardins (1748-1789)*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

²⁵ Sœur de la duchesse de La Trémoïlle et de Frédéric Othon, qui fait construire à Paris par Rousseau l'hôtel de Salm, actuel hôtel de la Légion d'Honneur.

théâtre, au point de délaisser le plaisir si noble de la chasse. Lorsque Emmanuel de Croÿ arrive chez lui en mai 1766, c'est pour découvrir des transformations réalisées à son insu, propres à permettre la pratique du théâtre ²⁶. Un « théâtre de jardin [qu'il s'était] bien fait tirer l'oreille pour laisser faire », et qu'il venait de planter, a été délaissé au profit d'un « vrai théâtre aux basse cour » auquel on a travaillé « depuis six mois », donc durant l'hiver 1765-1766 ²⁷. « On avoit fait les reparations avec grande recherche et [...] sans que j'en eu rien sceu [...] on avoit arrangé un vrai theatre dans ma grange ». Partagé entre colère et émotion, Croÿ, amadoué par une représentation du *Siège de Calais* de Pierre-Laurent Buizette de Belloy ²⁸, parlera plus tard avec nostalgie de sa « feue grange tournée en comedie ». Aucun indice ne permet de préciser ni la nature des travaux, ni leur résultat, mais les appropriations effectuées ôtent toute possibilité de rendre le bâtiment à sa destination première. De cette grange, ou premier théâtre, on ne connaît que l'emplacement, non les dimensions, mais elle se prête manifestement à son nouvel usage.

Néanmoins, la salle ainsi aménagée ne donne pas toute satisfaction : en 1771, l'édification d'un ensemble monumental de communs offre l'opportunité de la remplacer par un nouveau et vrai théâtre, construit en sept mois sur le même emplacement ; le coût élevé de l'opération laisse deviner son ampleur : 46 000 livres, dont 30 000 acquittées en cette même année ²⁹. Cette fois, Emmanuel de Croÿ en personne suit l'affaire de près : tant qu'à faire les choses, « autant valoit un bon théâtre qu'un médiocre » ³⁰. L'inauguration a lieu en novembre avec *Le distrait* de Carmontel et *L'impromptu de campagne* de Philippe Poisson ³¹.

L'édifice s'insère dans un vaste complexe architectural composé de longs bâtiments à rez-de-chaussée en brique, qui s'ouvrent sur une cour rectangulaire pavée par de larges arcades en anse de panier en pierre (voir illustration 1 et cahier iconographique 1). Un toit continu à la Mansart couvert d'ardoises coiffe l'ensemble. Le théâtre occupe l'angle nord-ouest de cette « cour du théâtre et des ouvriers », et rien ne permet de le distinguer de l'orangerie contiguë ou de la maréchalerie, des remises et écuries qui lui font face. C'est pourtant un vrai théâtre, avec scène, coulisses, salle, loges et magasins, que l'ingéniosité des aménagements permet de transformer en « salle de bal, de festin et sallon d'usage ». Plus encore, le mur de scène comporte un fond mobile qu'une machinerie complexe et coûteuse, logée dans

²⁶ Plus sensible à l'étude solitaire, et fidèle à ses convictions chrétiennes, Croÿ manifeste une réserve persistante à l'égard du théâtre, mais l'autorise chez lui en tant que facteur d'unité entre les générations. Voir Marie-Pierre DION, *Emmanuel de Croÿ (1718-1784)*, Bruxelles, 1987 (*Études sur le XVIII^e siècle*, vol. hors-série, 5). Voir aussi Antoine LILTI, *op. cit.*, p. 287.

²⁷ Emmanuel DE CROÿ, *Mémoires de ma vie* (Paris, Institut de France, Ms. 1661), t. XXI, f. 88^v à 90, et *Histoire de l'Hermitage* (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 756), t. I, f. 196. Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 188-191.

²⁸ Croÿ est gouverneur des côtes du Calais et du Boulonnais.

²⁹ Emmanuel DE CROÿ, *Mémoires*, t. XXVII, f. 76 et 83 ; *Histoire de l'Hermitage*, t. I, f. 304. La construction du théâtre de l'Hermitage est une entreprise importante.

³⁰ *Id.*, t. XXVII, f. 7.

³¹ *Id.*, f. 75.

une fosse de dix à douze pieds (un peu de plus de trois mètres) de profondeur, permet de faire disparaître, découvrant la forêt qui sert de décor et de coulisse : le fond une fois levé découvre un bosquet dans l'axe de la scène, le « bosquet du théâtre ». L'un et l'autre adoptent la même pente et le même degré de perspective, supprimant ainsi toute rupture entre le bâti et la forêt. Véritable prolongement de la scène, la forêt s'impose aussi comme un élément essentiel du décor, autorisant le passage d'une chasse à courre, comme ce sera le cas dans *La partie de chasse d'Henri IV* de Charles Collé en 1776, ou permettant de faire surgir des bosquets les domestiques déguisés en princes et princesses (les « maîtres » déguisés en bergers et bergères se donnant la réplique sur la scène) ; une multitude de lanternes suspendues aux arbres diffuse un éclairage féérique³².

Emmanuel de Croÿ est plus disert sur les représentations³³ ou leur public – les spectacles de l'Hermitage réunissent intendant, gouverneur, noblesse locale, mais aussi officiers de la garnison, et voisins – que sur le lieu des spectacles et leur décor. Pourtant, toujours soucieux d'excellence, avide de vérité scientifique et d'exactitude, il a sans doute étudié de près les meilleurs ouvrages et réalisations dans le genre. La liaison scène-forêt relève d'une véritable science de la perspective et de la scénographie, et il a consulté à Paris son architecte Jean-Baptiste Chaussard³⁴. Les angles de perspective et d'optique ont été calculés avec précision : « le point d'optique et de réunion des rayons tomboit juste de ma loge et de lenfiteatre au milieu juste de la persée et de la reunion de tous les points et ligne ». Après avoir pris l'affaire en main, Croÿ recherche l'approbation d'avis autorisés. Celui de l'abbé John Tuberville Needham (1713-1781), jésuite irlandais et scientifique célèbre pour ses publications sur l'électricité, le comble de fierté : « Labbée Needham qui avoit examiné en connoisseurs tous les theatre ditalie en fut frappé et le loua en connoisseurs »³⁵.

L'absence de document iconographique ou de description précise nuit à la compréhension du bâtiment, et de nombreuses questions se posent, lorsque l'on essaie d'effectuer un repérage sur place. Dimensions et volume posent problème. La salle d'abord. L'aile des communs qui contient le théâtre a été doublée en profondeur lors de la construction, de façon à permettre l'installation de la machinerie, mais où installer quatre cents personnes, comme l'affirme Croÿ, même en les supposant debout ? L'aménagement de sa loge déborde sans doute sur la salle, et scène et coulisses sont dévoreuses d'espace. Pour recevoir un bal ou un banquet, la salle doit pouvoir être agrandie à volonté, par exemple en s'ouvrant sur l'orangerie contiguë par un jeu de cloisons, de façon à faire naître un espace unifié. La scène ensuite. Le fond mobile

³² Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 190.

³³ Marie-Pierre DION, *op. cit.*, a étudié le répertoire donné à l'Hermitage.

³⁴ Jean-Baptiste Chaussard (1717-1818). Voir Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 41-46. *Allgemeines Künstlerlexicon (AKL)*, xviii, Leipzig, Saur, 1998, p. 338.

³⁵ Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, *L'Hermitage des ducs de Croÿ (1748-1749)*, p. 190, n. 18, octobre 1777.

n'est pas une innovation ; le théâtre de Chantilly en est pourvu dès 1767 – Croÿ le connaît sûrement et a pu s'en inspirer – mais aussi celui de Verderonne³⁶. Elle suscite aussi des interrogations : de quel côté s'ouvre le fond mobile qui découvre la forêt ? Vers l'ouest, un large pédiluve lui fait suite immédiatement, ôtant toute continuité entre les deux éléments ; vers le nord, la forêt n'existe pas, puisque le bâtiment est bordé de ce côté par une allée menant au château. Enfin, l'emprise au sol relativement modeste est-elle compensée par la hauteur de l'ensemble, et dans ce cas, a-t-on joué sur l'ampleur du volume intérieur en rehaussant le plafond, de façon à profiter du niveau des combles ?

Trois dessins sans grande qualité ont subsisté, qui ont le mérite de faire pénétrer dans le magasin du théâtre, où l'on range costumes et accessoires, tandis qu'une partie du bâtiment sert d'atelier aux peintres (voir illustrations 2 et 3)³⁷. Une cheminée « pour chasser l'humidité en hiver » occupe la hauteur de l'entrepôt, où les différents niveaux de planchers sont reliés par un escalier rustique en bois, permettant l'accès aux « ponts ». Modestes, ces documents sont utiles : ils attestent une logistique avancée et l'organisation méthodique des représentations. Enfin, preuve supplémentaire de la polyvalence du bâtiment, la légende précise que « l'on pourra y loger l'entablement de la salle de bal sans le démonter ».

Une coupe longitudinale de l'édifice a été conservée (voir illustration 4)³⁸. Assortie d'un projet de décor, elle renseigne surtout sur son élévation interne ; le plafond plat à voussures, qui repose sur des colonnes ioniques, se loge dans le brisis du comble à la Mansart, donnant ainsi plus d'ampleur au volume. À gauche, le plafond dont on distingue l'amorce est légèrement rehaussé : s'agit-il de la loge princière ou de la salle ? Dans ce cas, la partie centrale désignerait la scène, et l'espace vide fermé par une paroi légère, à droite du document, les coulisses. À moins qu'il ne s'agisse d'une coupe au revers du fond de la scène, les poteaux ou piquets logés régulièrement dans les entrecolonnements indiquant les supports des parois mobiles... Autant d'hypothèses possibles.

Raismes et Condé : de l'existence probable d'un théâtre de verdure

Relatant la surprise du premier théâtre, Emmanuel de Croÿ évoque un théâtre primitif, de verdure celui-là, qui a dû ou plutôt aurait pu rendre bien des services. Dessinés ou gravés, les plans successifs de l'Hermitage concernent en grande partie les jardins : tous montrent un bosquet aménagé en théâtre de verdure dans l'angle sud-est de l'enceinte (voir illustration 1). Son utilisation dans cet objectif

³⁶ *Id.*, p. 189, et Raoul DE BROGLIE, « Le théâtre de Chantilly », *Gazette des Beaux-Arts*, 1961-1, t. 57, p. 159 : la salle est construite par Louis-Joseph, prince de Condé (1736-1818). À Verderonne (Oise), le théâtre aurait été aménagé vers 1760 dans une grange de la basse-cour, voir Mark GIROUARD, *op. cit.*, p. 210.

³⁷ Dülmen (Allemagne, Westphalie), Croÿ'sches Archiv, (c) ZR, 3010, AM : *Lagerraum für das Theater*. La conversion en mètres de l'échelle en pieds donne les dimensions suivantes L. : 16,5 x l. : 7,6 x H. : 8 m.

³⁸ Dülmen (Allemagne, Westphalie), Croÿ'sches Archiv, non coté.

n'est jamais mentionnée. En revanche, il n'est pas interdit de penser qu'une semblable organisation ait prévalu à Raismes à la même époque. Le suggère un tableau (vers 1775) que l'on peut attribuer à Louis Watteau et intitulé *Festes de Raismes, ou Fête de l'Amour à M^{lle} Le Danois* [la fille du marquis François-Marie Le Danois de Cernay]³⁹. Il est composé de douze compartiments illustrant des saynètes charmantes dans le meilleur goût de la fête galante, et met en scène une société choisie au milieu d'un décor recherché de turquerie, cavalcades, mascarade, jeux divers, etc., au cœur du jardin, dont les frondaisons, les haies taillées, les charmilles offrent un décor changeant, servant de fond de scène et de coulisses. Y a-t-il ici un endroit aménagé en théâtre de verdure, ou les différents aménagements, qui font songer à ceux du prince de Ligne à Belœil tout proche, en tiennent-ils lieu ? Cette possibilité n'est pas à exclure : d'ailleurs, le dernier compartiment met en scène des acteurs juchés sur une estrade.

Un vrai théâtre dans le château : les projets de Dumont pour le prince de Lichtervelde

Les années 1760-1770 sont particulièrement riches pour le théâtre, qui suscite un extraordinaire engouement d'une société aristocratique soucieuse d'excellence, qu'il s'agisse de la pratique de l'art théâtral ou de la construction de lieux spécifiques. S'il est exagéré de parler de surenchère, force est de constater que l'on y atteint alors un degré de qualité de l'invention rarement égalé dans le domaine privé. Pour preuve la multiplication des traités et recueils, qu'explique le bouillonnement de la réflexion architecturale.

Parmi ceux-ci, un *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie (et de France), avec des détails de machines théâtrales*⁴⁰, par l'architecte Gabriel-Pierre-Martin Dumont (1720-1791), auteur aussi d'un volume de *Projets détaillés de salles particulières*. Dumont possède des compétences éprouvées dans ce domaine⁴¹ : sensibilisé à l'architecture des théâtres par Nicolas-Marie Potain (1723-1790), chargé par Ange Gabriel de relever en Italie les plans des principaux théâtres, il est aussi l'auteur de l'article consacré au sujet dans l'*Encyclopédie*. Il rejoint ainsi les nombreux architectes pour lesquels la scène est un objet de réflexion constante, et qui associent volontiers dans leur démarche archéologie et théâtre.

Celui qu'il projette pour un château en Flandre⁴², en 1773, pour le prince de Lichtervelde, séduit autant pour ses qualités architecturales et scénographiques que

³⁹ Leuven, Katholieke Universiteit, Patrimoine historique, collection Arenberg. Publié dans René DE HERDT, *Tuinen van Eden. Van keizer Karel tot heden*, Gand, Museum voor industriële archeologie en textiel, 2000, p. 134, n° 162.

⁴⁰ Édité trois fois de 1765 à 1774. Paris, BnF, Estampes, Ha 37 fol.

⁴¹ Théoricien et archéologue, il est pensionnaire de l'académie de France à Rome (1742-1746) avant d'accompagner Jacques-Germain Soufflot en Italie (1750). Voir Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, pp. 202-203 ; et Werner OECHSLIN, dans *Piranèse et les Français*, Rome, Académie de France, 1976, p. 143.

⁴² Sans indication de lieu.

pour sa situation judicieuse et inhabituelle, à l'intérieur même de la résidence ⁴³. Deux solutions sont envisagées : soit à l'étage immédiatement au-dessus du vestibule, où il constitue le nœud de la distribution (voir illustrations 5 et 6), soit dans l'attique qui rehausse l'édifice au-dessus d'une grande pièce centrale à l'italienne conçue comme salon de musique, à la place du dôme ou du fronton que l'on serait en droit d'attendre (voir illustrations 7 et 8). Dans les deux cas (longueur totale au sol respectivement 14,5 m ou 11,7 m), la scène est aussi importante que la salle semi-circulaire, et la configuration des lieux entraîne la suppression de la fosse, si bien que la première rangée de banquettes de la salle bute contre le mur de scène. Le premier projet (cinq rangées de sièges) offre un espace théâtral de plain-pied avec le second étage du château desservi par des corridors, tandis que, de part et d'autre de la scène, les foyers « pouvant servir d'antichambres » se dégagent des appartements contigus. Mur de fond, foyers et entrées prennent le jour directement par des baies ouvertes sur les deux façades. Bien qu'adoptant une semblable disposition scénique, la seconde proposition – celle de la reconversion de l'attique – est plus riche, à tous égards : prenant pour socle le vestibule à l'italienne, avec galerie de circulation au niveau de l'étage, la salle (sept rangées de sièges) est pourvue d'une loge dans l'axe longitudinal.

Ni construction annexe reléguée dans les communs, ni bâtiment indépendant – encore que la solution de l'attique pose le problème du traitement extérieur –, le théâtre s'intègre ou se superpose à l'édifice, dans lequel il occupe une position centrale, sans gêner en quoi que soit sa distribution. Le fait, assez rare, n'est pourtant pas unique. L'architecte s'inscrit dans le courant de pensée qui anime Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) dans la construction de celui de la Guimard, au-dessus du pavillon d'entrée de son hôtel à la chaussée d'Antin (1770) ⁴⁴. Ici comme là, il s'agit d'une salle miniature, mais qui, par une maîtrise parfaite de l'espace, accède au statut de véritable lieu de spectacle. Ces projets soulignent aussi l'extraordinaire présence du théâtre dans le quotidien de la noblesse dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et l'exigence quasi professionnelle de ceux que l'on nomme amateurs.

Un aboutissement : le théâtre indépendant de Seneffe de Joseph Depestre

Comme Lichtervelde, son compatriote Joseph Depestre ⁴⁵ fait appel pour celui de son domaine à Seneffe à l'architecte parisien Charles De Wailly (1730-1798), que tout désigne pour cette tâche : doté d'une solide expérience, formé à l'Antiquité en Italie, proche de Giovanni Servandoni (1695-1766), auteur avec Marie-Joseph Peyre l'aîné (1730-1785), dès 1769, de plans pour le nouveau Théâtre-Français, il a participé au

⁴³ Disposition relevée en 1698 à l'étage de la villa du duc Ferdinand de Toscane à Pratolino (architecte Antonio Ferri). Voir Hélène LECLERC, *op. cit.*, pp. 166-167.

⁴⁴ L'architecte Henri Piètre (†1796) avait déjà construit un théâtre pour Marie-Madeleine Guimard dans sa maison de Pantin.

⁴⁵ Joseph est le fils de Julien Depestre (1725-1774) qui fait construire le château (1763-1768) de Seneffe (Belgique, province du Hainaut, arrondissement de Charleroi) par le grand architecte néoclassique Laurent-Benoît Dewez (1731-1812).

décor de la salle, du foyer et des loges de l'Opéra du château de Versailles⁴⁶. À la fois fabrique de jardin et véritable lieu de spectacle, le théâtre qu'il propose à Depestre doit combler le goût de cet amateur qui monte volontiers sur scène, ou invite chez lui des comédiens réputés⁴⁷.

Ensermé partiellement par un cirque végétal, posé avec grâce sur une pelouse jouxtant un étang, le théâtre (L. 23 x l. 24 x h. 12 m), consacré aux Muses et au loisir (*Musis et otio*), est une belle construction d'inspiration palladienne, aux volumes géométriques francs et simples soulignés de refends, interrompus par quelques *oculi* abritant des bustes (voir cahier iconographique 2 et 3). En forme de T renversé dont la base est pourvue d'un exèdre où s'ouvre l'entrée, il prend pour module le carré répété quatre fois (voir illustration 9). Entre les volumes annexes plus bas mais au sol légèrement exhaussé, le parterre, qui peut accueillir quarante personnes, précède la scène surélevée, à laquelle l'architecte réserve un traitement illusionniste raffiné : les colonnes précipitent et soulignent le raccourcissement de la perspective de l'entrée vers le fond, pour créer un trompe-l'œil des plus saisissants, remarquablement maîtrisé. Le vaisseau central de l'édifice se trouve ainsi rythmé et unifié par une sobre colonnade dorique supportant un entablement continu⁴⁸. Dans les limites d'une architecture apparemment dépouillée, De Wailly réalise ici un édifice savant, d'une élégance recherchée.

Finalement, à la perception très souple de l'espace théâtral, se substitue une approche presque professionnelle, plaçant très haut un niveau d'excellence qui s'impose progressivement. Du passe-temps occasionnel et familial se satisfaisant des tréteaux d'une grange à l'engouement profond suscitant des projets originaux, l'ingéniosité des solutions apportées, quelles qu'elles soient, fait de ce registre particulier de l'histoire de l'architecture et de l'art un domaine dont il reste beaucoup à découvrir et à apprendre : à mesure que l'on avance dans le siècle, ces lieux de spectacle privés, voire confidentiels, tendent à se rapprocher des modèles de l'architecture publique, dont ils s'approprient les caractéristiques.

⁴⁶ Charles De Wailly (1730-1798), *op. cit.*, pp. 49-51 et p. 87. Xavier DUQUENNE, *Le château de Senefve*, Bruxelles, Duquenne, 1978, pp. 232-237.

⁴⁷ *Id.*, p. 283, n. 953.

⁴⁸ L'ordre dorique conviendrait à Apollon, dieu du théâtre. Voir Monika STEINHAUSER et Daniel RABREAU, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782 », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 41.

1. Condé-sur-l'Escaut, château de l'Hermitage. Plan par G. Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, 1774 © Paris, BnF.

2. et 3. Condé-sur-l'Escaut, château de l'Hermitage : coupe et plan pour le magasin du théâtre. © Dülmen, Croÿ'sches Archiv. Encre et aquarelle sur papier, H. : 28,6 x L. : 41.

4. Condé-sur-l'Escaut, château de l'Hermitage : projet de décor pour le théâtre ?
© Dülmen, Croy'sches Archiv.

5. Flandre. Projet de Dumont pour le prince de Lichtervelde. © Paris, BnF.

6. Flandre. Projet de Dumont pour le prince de Lichtervelde. © Paris, BnF.

7. Flandre. Projet de Dumont pour le prince de Lichtervelde. © Paris, BnF.

8. Flandre. Projet de Dumont pour le prince de Lichtervelde. © Paris, BnF.

9. Seneffe. Théâtre du château par Ch. De Wailly. Élévation et plan gravés par Goetghebuer, 1827. © Bruxelles, Bibliothèque royale, Estampes.

Le théâtre du château de La Roche-Guyon

Michèle CROGIEZ LABARTHE

Encore mal connu, le théâtre du château de La Roche-Guyon pâtit apparemment de n'avoir pas suscité de vocation de mémorialiste ou d'épistolier. En revanche, et contrairement à d'autres théâtres de société dont il ne reste que le souvenir, il existe toujours, dans le château dressé sur la rive nord de la Seine, près de Giverny, entre la falaise et le fleuve, et qui a été pendant des siècles propriété de la famille La Rochefoucauld. Compte tenu de son délabrement, la salle de théâtre est fermée à la visite, mais des projets de restauration sont sérieusement à l'étude¹. Faute d'un journal tenu par un membre de la famille ou d'un récit dû à la plume de quelque hôte historiographe, l'activité de ce théâtre est à chercher dans des documents moins littéraires qui permettent cependant d'en reconstituer quelques aspects techniques.

Les circonstances historiques ont en effet permis la sauvegarde de l'abondant chartrier du château de La Roche-Guyon ; or parmi les 900 numéros d'archives des 500 cartons aujourd'hui déposés aux Archives départementales du Val-d'Oise, quelques documents comptables concernent la « comédie » du château. Les sources littéraires sont très laconiques, mais elles paraissent conforter ce que la disposition des lieux et l'archive comptable donnent aujourd'hui encore à comprendre de l'usage familial de ce théâtre. Cette archive considérable n'ayant fait l'objet jusqu'ici que d'une description et d'un classement sommaires, nous avons travaillé par sondage : nous nous appuyons ici principalement sur les pièces de compte de 1768, de 1776

¹ Deux maquettes, l'une vue de la scène, l'autre vue de la salle, sont présentées dans l'escalier qui mène au théâtre. Voir *Curiositas humana est. Le château de La Roche-Guyon. Un salon scientifique au siècle des Lumières*, Conseil général du Val d'Oise, Val d'Oise éditions, 1998, p. 43.

et de 1782 que nous avons dépouillées systématiquement. Le problème des sources étant si crucial au sujet des théâtres de société, nous ne saurions boudier notre chance ; il convient néanmoins, même avec beaucoup de regrets, de ne pas essayer de leur faire dire plus qu'elles ne peuvent.

À la mort du duc *Alexandre-Louis de La Rochefoucauld* (1690-1762), homme généreux, bienfaiteur de son village, amateur de sciences et de peinture, le château de La Roche-Guyon est en assez mauvais état. Sa fille aînée, Marie-Louise, duchesse d'Enville (1716-1797), fait constater la nécessité de travaux de soutènement et saisit l'occasion de rénover et d'agrandir le château. Soucieuse de bien accueillir ses hôtes et de mettre son château au goût du jour, elle fait construire sur le flanc sud du vieux château médiéval un corps de logis d'une taille considérable qui offre une réelle restructuration du bâtiment, ce qu'on appellera le « Pavillon d'Enville » : une enfilade de pièces très aérées, grand salon, chambre, bibliothèque, donnant sur une terrasse construite sur un remblai et dominant la Seine, par delà la route et le potager situés au pied du château ; et en dessous du grand salon qui occupe la place centrale de ce pavillon, elle fait aménager une comédie². Il s'agit d'une pièce aveugle, dotée d'une vaste issue ouvrant sur la cour située derrière la scène et, à l'opposé, d'une petite porte donnant sur un large escalier éclairé de hautes fenêtres. Les dates et les objets inscrits sur les factures des artisans permettent de reconstituer en partie le calendrier des travaux d'installation, celui des représentations ainsi que le décor dans lequel se tenaient les spectateurs.

Après avoir passé le mois de septembre en villégiature au château de Liancourt, chez la sœur de la duchesse, Marie (1718-1789) et son mari, Louis-François-Armand de La Rochefoucauld de Roye, duc d'Estissac (1695-1783), il était d'usage de venir à La Roche-Guyon en octobre et novembre. On sait par la duchesse elle-même, qui s'en réjouit dans une lettre adressée à son ami genevois Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799), que le théâtre est inauguré cet automne de 1768 : « Pour moi, je suis au milieu de vingt-cinq personnes dans la douce espérance d'un opéra-comique que me donnent demain mes enfants pour l'ouverture d'un théâtre que je leur ai fait faire, il sera suivi d'une comédie, samedi deux autres et tout le mois de novembre des représentations »³. Une annonce aussi alléchante fait vivement regretter que la duchesse n'ait pas été plus explicite ; néanmoins sa lettre présente pour nous l'avantage d'une information musicologique : elle y emploie le terme d'opéra-comique, alors dans sa grande nouveauté⁴.

² Arthur YOUNG ne parle dans ses *Voyages en France pendant les années 1787, 1788, 1789*, à la date du 10 octobre 1788, que de l'étage noble : « La duchesse actuelle a ajouté un beau salon de 48 pieds de long, bien proportionné, avec quatre belles pièces de tapisseries des Gobelins, et une bibliothèque bien garnie » (Paris, Buisson, 1794, p. 315).

³ Extrait d'une lettre de la duchesse D'ENVILLE à Saussure du 18 octobre 1768, citée dans *Curiositas humana est, op. cit.*, p. 43.

⁴ Son premier historien moderne, Georges CUCUEL, rappelle que l'*Encyclopédie* (1765), Pierre-Jean-Baptiste Nougaret dans *De l'art du théâtre* (1769) et Nicolas-Sébastien Roch, dit Chamfort dans son *Dictionnaire dramatique* (1776) ont pour ce genre des définitions aussi peu sûres que peu élogieuses (*Les créateurs de l'opéra-comique*, Paris, Alcan, 1914, p. 4 et 11).

En octobre 1768, le théâtre devait être à peine terminé puisque la peinture de la voûte et des bas-côtés venait d'être réalisée. Le 27 septembre 1768, en effet, le menuisier Leconte présente une facture intitulée « Mémoire des ouvrages que j'ai faits à la comédie pour la peinture en détrempe de La Roche-Guyon dans le courant du mois d'août 1768 ». Il y énumère :

premièrement, avoir peint la voûte et bas-côté de ladite comédie contenant le tout 57 toises à 6 sous la toise fait au total la somme de 17 livres 2 sous. Plus avoir peint vingt toises de balustrade de ladite comédie au même prix que dessus, fait 6 livres. Plus avoir mis trois panneaux en couleur de marbre pour cela, 2 livres. Pour ladite comédie dans le même courant, avoir vitré cinq croisées de chacune dix-huit carreaux portant de hauteur neuf pouces sur neuf pouces et douze de large à sept sols le carreau, pour le tout la somme de 37 livres 10 sols. Plus pour avoir peint lesdites croisées de la comédie portante chacune une toise ce qui fait cinq toises à 45 s. la toise fait 11 livres 5⁵.

Le 29 septembre 1768, Devillars certifie le « Mémoire de ce que j'ai fourni pour le théâtre » de Ménard⁶. Il s'agit essentiellement de fourniture de chandelles, les 24, 26, 28, 30, 31 août, les 2, 3, 4 et 8 septembre. Le théâtre n'étant inauguré qu'en octobre, il faut penser que ces dépenses de chandelle correspondent à l'éclairage du chantier. Les « deux lanternes de fer blanc pour la comédie »⁷ que le ferblantier réalise le 10 novembre 1768 soulèvent une question voisine : servaient-elles à la mise en scène ou à l'éclairage de l'escalier ? Les autres éléments facturés permettent difficilement de se représenter quel type de théâtre se faisait dans le château, mais à n'en pas douter, on se donnait de la peine pour les décors et peut-être les costumes : Ménard a en effet fourni le 28 août « une douzaine et demi d'anneaux », le 30 « une main [de] papier à patron », le 3 septembre du coton, une demi livre d'huile d'aspic⁸, deux livres de cire pour les boiseries, trois livres de suif pour les terrines et une bougie, le 25 septembre cinq livres de cire pour 14 [mot illisible], soit un total de 31 livres 10 sous et 3 deniers, dont près de la moitié (14 livres, 6 sous) pour 25 livres de chandelles à 11 sous la livre.

Le théâtre est à l'évidence un lieu somptuaire dans le château. Il est habillé de tissus de grande valeur : une facture du 27 décembre 1768 énumère, entre autres travaux de pose de papier mural dans quelques pièces, « avoir collé du papier doré aux fauteuils de la comédie » à une date qui n'est pas précisée mais qui doit remonter

⁵ La somme totale de 61 livres 17 sols a été corrigée et certifiée de la main de Devillars, l'architecte de la duchesse comme déjà de son père – car il a ramené le salaire du travail de peinture de 6 à 4 sous la toise – pour 49 livres 8 sols, montant payé par l'intendant Gouttard au menuisier Leconte le 29 septembre (Archives départementales du Val-d'Oise (ci-après ADV), 10J505).

⁶ ADV, 10 J505, pièces de comptes pour 1768. L'orthographe a été corrigée aux normes actuelles.

⁷ ADV, 10 J505, chapitre 9, facture présentée le 30 septembre 1769.

⁸ *Aspic*, « plante qui est une espèce de lavande, qui a une fleur bleue et une odeur et un goût fort. [...] on en fait une huile qu'on nomme l'huile d'aspic, qui prend feu aisément, et qu'il est impossible d'éteindre, dont les peintres se servent » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1740).

aux travaux de l'été, avant l'inauguration du théâtre. Le 20 novembre 1768, Le Marié soumet une facture de « treillage de fil de fer pour les rampes des escaliers du château », 445 pieds 1/2 carré pour les 2 grands escaliers et 77 pieds 1/2 [carré] « pour l'escalier de la salle de la comédie »⁹. En 1770, dans le récapitulatif de la « dépense du château » dont le montant s'élève à 8 255 livres, on détaille pour le théâtre : pour cordage, le 8 décembre 10 livres, et le 18 décembre, trois mémoires de Le Comte pour 24 livres, de Leclerc pour 2 livres, de Renard pour 202 livres, et un mémoire de Coquelin pour une journée pour le théâtre facturée 49 livres¹⁰. Début 1781, le serrurier note dans une facture « avoir déferré et referré deux portes dans le chauffoir de la comédie » et le 2 novembre « avoir fait 5 pitons à vis pour [les jalousies de] la comédie » et « avoir raccommo­dé la serrure à l'anglaise de la porte d'entrée de la comédie »¹¹. Les factures ne laissent pas toujours deviner s'il s'agit de fournitures pour le mobilier de la salle du théâtre elle-même ou pour la réalisation du décor, voire de matériel d'équipement pour les ouvriers. Les dépenses sont en tout cas considérables, au point d'avoir été regardées, par certains, comme un chapitre de budget. Dans les comptes de 1776, une liasse porte en titre : « année 1776, la comédie, dépense de M. Journé »¹² et elle comporte des détails qui intriguent : il semble qu'outre le théâtre installé sous le grand salon, on dispose au château d'une scène démontable. Cette liasse recense en effet le 7 juillet 1776 une journée de travail pour quatre ouvriers et, le 10 octobre, pour cinq, « pour avoir démonté la comédie et l'avoir monté[e] dans le grenier ». Et, toujours dans la même liasse, des factures de novembre indiquent qu'on a effectué d'importants travaux de remise en état. Un mémoire du 10 novembre facture 40 livres « pour l'établissement des décorations de la comédie, tant pour l'avoir descendue du grenier que pour avoir mis en état de marche, commencé le 23 octobre et fini le 31 du même mois » ainsi que neuf journées « pour avoir réparé les décorations du théâtre et avoir aidé à les monter en place ». Du clou a été livré pour la somme totale non négligeable de 6 livres et demi les 24 et 28 octobre, 14 et 18 novembre 1776. Et le 26 novembre, Jean Grégoire, cordier à Vernon, reçoit six livres pour « huit livres de soit [*sic*] de Paris pour les réparations de la comédie à raison de 15 sols la livre »¹³. En 1785, du 1^{er} novembre au 31 décembre, le chapitre de dépenses pour le théâtre s'élève à 511 livres et 7 sols¹⁴. En 1786, nouvelles rénovations des fauteuils : on fait venir de la toile d'Alençon pour les sièges de la comédie¹⁵.

⁹ 10 J505, chapitre 9. Facture totale de 156 livres 18 sols, le pied carré étant fixé à 5 sols. Cet escalier a donc demandé trois fois moins de fil que chacun des autres : compte tenu de la taille de ces derniers, cela fait encore de celui de la comédie un escalier de taille importante.

¹⁰ ADVO, 10J343. La somme correspond au salaire d'une équipe d'ouvriers. Ceux-ci perçoivent ordinairement moins d'une livre par jour de travail (18 sols en général).

¹¹ ADVO, 10J526.

¹² ADVO, toutes ces pièces sont dans le carton 10 J511.

¹³ ADVO, 10J511.

¹⁴ ADVO, 10J359.

¹⁵ ADVO, 10J538.

Il est difficile de reconstituer les décors sur les maigres indications qui nous sont parvenues. Du moins sait-on qu'il y avait des éléments de décor et même de bruitage : le 11 décembre 1768, Leclerc a fourni spécifiquement « pour la comédie » selon une facture totale de 21 livres et 10 sous : « 15 aunes de toile, 15 écuelles, 2 bouteilles, 1 grand pot pour les peintures, 2 pots de grès », ce qui est manifestement du matériel de peinture ; en 1781 le serrurier se fait payer : « du 24 [novembre] avoir fait une barre et fourni de clou pour tenir un arbre sur la comédie, pour ce, une livre 4 sols, plus avoir fait deux chevillettes et deux pitons pour des décorations de la comédie, 10 sols »¹⁶. Rien ne nous empêche d'imaginer qu'on donnait encore en 1781 *Le déserteur* de Sedaine dont la didascalie liminaire précise : « le théâtre représente un lieu champêtre [...] un orme sur le devant de la scène et un sur les côtés ». Le menuisier qui l'a construit décrit dans sa facture un tambour à « contrefaire le tonnerre »¹⁷. L'inventaire du château dressé en 1786 mentionne la comédie¹⁸.

On ne sait pas grand-chose des spectateurs : mais il ne fait aucun doute, dans l'état actuel de lecture des archives, que La Roche-Guyon était un théâtre « en société ». Entre autres raisons, liées elles au choix de la châtelaine, on peut avancer pour cela la taille du théâtre et sa situation géographique : quarante ou cinquante places au maximum, cela ne se compare pas avec les huit cents spectateurs de la grange du château de l'Hermitage¹⁹ ; par ailleurs il faut compter, depuis Paris, une petite journée de carrosse pour se rendre à La Roche-Guyon, ce qui ne saurait se comparer avec la position de Bagnolet ou de Brunoy, sans parler du théâtre de la chaussée d'Antin. La duchesse logeait ses amis et ses hôtes au château, mais la taille même de la salle de spectacle suggère un théâtre « familial », même au sens large du mot. La marquise Du Deffand que le cas de figure devait beaucoup étonner précise qu'on s'aime beaucoup dans cette famille ; en tout cas, on réside souvent ensemble et on invite de nombreux hôtes : Turgot, Mably, Caraccioli, Lavoisier, Condorcet, des hommes de science et des politologues aujourd'hui moins connus : le jeune Bonstetten, Mazzei, Crèveœur, Rochon²⁰. Il est dommage qu'aucun témoignage émanant d'une de ces personnes

¹⁶ ADVO, 10J526.

¹⁷ ADVO, 10J528, septembre 1782. Il a deux pieds de long, dix-huit pouces de diamètre, huit pans et le bruit est rendu par une cendrée de pierre.

¹⁸ ADVO, 10J34, p. 191. Il donne laconiquement comme mobilier pour la comédie un bas d'armoire et deux miroirs.

¹⁹ La duchesse parlait à Saussure des « 25 personnes » qui l'entourent, à l'évidence le cercle très restreint des familiers.

²⁰ Charles-Victor de Bonstetten (1745-1832) est un patricien bernois qui voyagea beaucoup avant de s'établir à Genève et de fréquenter le groupe de Coppet. Filippo Mazzei (1730-1816), Italien de naissance, Américain d'adoption, fut envoyé de l'État de Virginie en Europe, puis informateur du roi de Pologne à Paris. Il est l'auteur des *Recherches historiques et politiques sur les États-Unis de l'Amérique septentrionale* (Paris, 1788). J. Hector Saint-John de Crèveœur (1735-1813) est l'auteur des *Lettres d'un cultivateur américain*. L'astronome de marine Alexis-Marie Rochon (1741-1817) voyagea dans l'Océan indien puis dirigea le cabinet de Physique du roi à La Muette.

ne nous soit parvenu ou du moins ne soit connu à ce jour. Faut-il y voir un signe du caractère rigoureusement privé des représentations données, que ces hôtes n'ont pas souhaité commenter ? Faut-il en déduire que l'auditoire était tout à fait resserré à la sphère des intimes ? Il se peut aussi qu'on ait jugé le passe-temps qu'offre une représentation plus important que le plaisir artistique ²¹.

Compte tenu de la nature des sources disponibles, il est également difficile de se représenter les acteurs, ainsi que le répertoire de ce théâtre. Du moins peut-on tabler sur quelques vraisemblances : puisque François XII-Alexandre-Frédéric, 7^e duc de La Rochefoucauld, duc de Liancourt (1747-1827), jouait à Chanteloup, aurait-il refusé de jouer pour et chez sa tante, alors que les relations entre les deux branches de la famille semblent avoir été très régulières, comme l'attestent les séjours réciproques dans l'un et l'autre château ? Par ailleurs la duchesse précise elle-même que ses enfants, qui ont en 1768 environ vingt-cinq ans, jouent. De La Roche-Guyon, le 15 novembre, elle écrit à son ami genevois le mathématicien Georges-Louis Lesage « Mon fils et ma fille se portent fort bien. Ils sont dans ce moment-ci bien occupés à jouer la comédie, nous en avons deux représentations par semaine » ²² : tel est donc le rythme en cet automne d'inauguration. Le duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld (1743-1792) est un jeune homme appliqué, tous les contemporains en conviennent ; sa sœur Élisabeth-Louise (1740-1786), comtesse puis duchesse de Chabot, a des talents reconnus de dessinatrice et son mari Louis-Antoine-Auguste de Rohan-Chabot (1733-1807) possédera un cabinet de tableaux célèbre. Il est d'ailleurs plausible que les décors aient été conçus par des artistes résidents : dès avant 1760, l'hôtel de La Rochefoucauld à Paris abrite une académie de peinture qui se transporte l'été à La Roche-Guyon. On sait que Hubert Robert et Louis-François Cassas (1756-1827) – élève d'Aignan-Thomas Desfriches, un ami de Claude-Henri Watelet originaire comme lui d'Orléans – à tout le moins, mais d'autres peintres sans doute également, ont résidé au château. Hubert Robert a peint le château vu depuis la Seine avec son élève, M^{me} de Chabot, assise au premier plan en train de dessiner ²³, et Cassas y a séjourné tout l'automne de 1783 ²⁴. Or peut-on concevoir que des artistes en résidence, quel que soit le statut

²¹ À titre de comparaison, Jean-Nicolas DUFORT DE CHEVERNY, sur les quelque mille pages de ses *Mémoires*, mentionne en un paragraphe les membres de sa société de Cheverny et achève laconiquement : « Nous jouions la comédie et des opéras-comiques. Cette société nous dura plusieurs années » (Paris, Plon, 1909, t. II, p. 457).

²² Genève, Bibliothèque publique universitaire, Ms. Suppl. 513, f. 298.

²³ Ce tableau, aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Rouen, provient vraisemblablement d'une saisie révolutionnaire faite à l'archevêché de Rouen, dirigé à la fin de l'Ancien Régime par le cardinal Dominique de La Rochefoucauld (1712-1800), lui aussi détenteur d'une importante collection de toiles.

²⁴ Il part ensuite pour Constantinople avec Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier puis séjourne longuement à Rome, occupé à dessiner les sites du Proche-Orient qu'il a visités avec l'intention de les faire graver.

social auquel cela correspond, n'aient pas contribué à des fêtes qui se donnaient dans le château ²⁵ ?

S'il semble que les enfants de la famille ont joué sur la scène du théâtre, aucun de ses membres, en revanche, ne pratiquait la musique. Le comte de Chabot, la duchesse d'Enville invitent des musiciens pour des concerts à Paris ²⁶. Curieusement, il n'y a pas trace de salaires versés à des musiciens ²⁷ spécifiquement pour le théâtre dans les comptes de La Roche-Guyon. Les professionnels conviés, venant très vraisemblablement de Paris, étaient-ils payés sur les comptes de l'hôtel de La Rochefoucauld, la résidence parisienne de la famille ?

Que jouaient ces acteurs et artistes ? Le répertoire n'en a apparemment pas été conservé, nul invité ne s'est donné pour nous la peine d'un compte rendu et les collaborateurs connus sont, autant qu'on sache, muets sur leur travail à La Roche-Guyon. Le texte d'accompagnement de la maquette du théâtre présentée aux visiteurs du château de La Roche-Guyon affirme qu'on a pu entendre sur ce théâtre *Le déserteur* de Monsigny, *Le tableau parlant* de Grétry, ou *La servante maîtresse* de Pergolèse. Que peut-on ajouter à des détails aussi maigres sur les artistes ? S'il est donc difficile d'énoncer quelques traits notables de ce théâtre, on penche néanmoins à croire à un théâtre d'audience très familiale et en même temps de très bon niveau technique et artistique ; cela d'ailleurs coïnciderait avec les moyens considérables de la famille, qui peut à la fois engager des artistes renommés et convaincre des amateurs de grande classe de contribuer à des divertissements offerts à une sphère intime. Les quelques auteurs cités ici sont des musiciens célèbres en leur temps, reconnus et joués à la cour et à l'Opéra. Les œuvres citées appartiennent au genre comique selon l'usage de ce type de théâtre de divertissement qui n'a pas pour vocation d'affliger les spectateurs et qui établit très peu de distance entre l'acteur et le personnage. Aussi étonnant que cela puisse paraître aujourd'hui, cette aristocratie libérale a une prédilection visible pour les créations contemporaines, en littérature comme en musique. Ainsi Grétry, invité sans doute dès 1769, est certes déjà célèbre, mais depuis peu et comme représentant

²⁵ La duchesse d'Enville reçoit les artistes en tout genre les plus qualifiés du moment. Turgot qui passe à La Roche-Guyon plusieurs mois de retraite, après son départ du ministère, écrit à Condorcet le 29 novembre 1776 : « L'abbé Delille a bien pris son moment pour nous venir voir, car il arrive précisément le même jour que M. Morel, auteur de *La théorie des jardins*, que Madame d'Enville veut consulter sur les embellissements qu'elle veut faire à ses promenades. Cela ressemble à ces héros qui mènent avec eux des peintres et des poètes pour transmettre leurs exploits à la postérité » (*Correspondance inédite de Condorcet et de Turgot*, Charles HENRY (éd.), Paris, Charavay, 1883, p. 294).

²⁶ Le 7 avril 1775, le duc écrit de Paris à Rocher, à Corbeil : « Ma mère me charge de vous dire qu'elle aurait un très grand désir de vous entendre encore, et de procurer ce plaisir à une personne de ses amies qui part le jour de Pâques [...]. Si vous vouliez venir ici le vendredi ou le samedi saint, nous vous enverrions une voiture, nous vous donnerions à souper, à coucher, et la voiture nous ramènerait le lendemain matin » (La Rochelle, Bibliothèque municipale, collection A. Bouyer, Ms. 611, f. 45-46).

²⁷ Il n'y a pas non plus de musiciens à demeure, qui seraient, si tel était le cas, portés sur les états de salaires du personnel permanent du château.

du genre tout nouveau de l'opéra-comique : ses deux premiers succès parisiens – *Le Huron* (20 août 1768) et *Lucile* (5 janvier 1769) – venaient d'être créés à la Comédie-Italienne. L'inviter à La Roche-Guyon résulte assurément d'un goût pour la nouveauté, voire l'innovation.

Une mention des *Mémoires* de Grétry incite à penser qu'il s'agissait d'un théâtre d'amateurs qualifiés : le compositeur précise que son prologue – dont la partition semble aujourd'hui perdue – *Momus sur la terre* a été « donné à la Rocheguyon »²⁸. Il n'est pas vain de réfléchir à la personnalité et à la qualité de l'auteur désigné par Grétry pour le texte, Watelet, qui est peut-être au carrefour de la littérature professionnelle et de la littérature amateur à la manière dont le théâtre de société est au carrefour du théâtre officiel et des représentations à caractère strictement familial : graveur à ses heures perdues, reçu à l'Académie française en 1760 pour un poème didactique intitulé *L'art de peindre*, il reste dans l'histoire pour son jardin de Moulin-Joli, aujourd'hui disparu mais célèbre en son temps, dessiné par Hubert Robert et visité par les plus grands. Watelet qui a voyagé à Rome en 1764 avait pu y rencontrer Grétry, qui y étudiait avec succès la composition. Watelet a contribué à nouer des liens entre des artistes et la famille de Chabot, celle de la fille de la duchesse d'Enville ; pourquoi n'aurait-il pas fait pour un jeune musicien ce qu'il a fait pour Cassas ou Robert²⁹ ?

Grétry pouvait être invité à collaborer aux spectacles de La Roche-Guyon par plusieurs voies : outre le fait que la famille pouvait solliciter les services d'un musicien en vogue, Grétry était devenu l'intime du comte Gustav Philip de Creutz (1731-1785)³⁰ dont tout porte à croire qu'il était l'ami de la famille La Rochefoucauld³¹. C'est Marmontel qui, dans ses *Mémoires d'un père*³², raconte que le comte de Creutz lui demanda par amitié un poème pour le jeune Grétry qu'il voulait favoriser. Marmontel qui avait *L'ingénu* sur sa table en tira le poème sur lequel Grétry composa *Le Huron*. Le succès conduisit Grétry à solliciter un autre poème, Marmontel lui

²⁸ André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an v, t. 3, [pp. 472-473].

²⁹ Watelet écrivait à titre amateur, ainsi *Deucalion et Pyrrha* (1772) pour les Écoles gratuites de dessin fondées par son ami Desfriches. Voir ADVO, 10J688, une quittance de 1781 pour le paiement de la rente constituée par le duc de Chabot en faveur de cette école.

³⁰ La partition gravée du *Huron*, accueilli avec enthousiasme par le public le 20 août 1768, lui est dédiée.

³¹ Poète, ministre plénipotentiaire puis ambassadeur de Suède en France de 1766 à 1783, Creutz avait dû entendre parler du jeune duc au plus tard en 1769. Le duc séjourna trois mois à Stockholm cet été-là et prononça un discours à l'Académie des Sciences de Suède. Ulrich Scheffer écrit à Morellet le 29 août 1769 : « C'est à moi à vous apprendre ce que M. le Duc de La Rochefoucauld ne vous dira peut-être pas, qu'il est lui-même extrêmement goûté de notre cour et de notre public, et que généralement on admire son application et la variété de ses connaissances dans un âge si peu avancé » (*Le Comte de Creutz, Lettres inédites de Paris (1766-1770)*, Marianne MOLANDER (éd.), Göteborg-Paris, Acta universitatis Gothoburgensis-Touzot, 1987, pp. 128-129).

³² Jean-François MARMONTEL, *Mémoires*, John RENWICK (éd.), Clermont-Ferrand, D. De Bussac, 1972, t. I, pp. 260-261.

composa *Lucile*. Le musicien s'est habilement arrangé pour dédier ses œuvres à des personnalités. Après la représentation du *Tableau parlant* le 20 septembre 1769, à la Comédie-Italienne, il souhaitait même offrir la partition de cette parade au comte de Chabot et il l'aurait fait assurément sans le conseil avisé de ce dernier qui lui suggéra de la dédier au duc de Choiseul, afin de le remercier de son intercession auprès du prince-évêque de Liège en faveur du frère de Grétry³³.

Grétry a pu séduire la duchesse par le style simple de ses œuvres. La *Correspondance littéraire* a dit de *Lucile* dès le 15 janvier 1769 que son sujet était « simple et extrêmement touchant ». Le quatuor « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille » devint vite célèbre et son refrain passa en adage. On le trouve sous la plume du duc, comme mot de la fin d'un de ses carnets de voyage³⁴ : l'avait-il entendu chanter sur le théâtre du château ? Il serait hasardeux de l'affirmer, compte tenu de la célébrité du morceau. Il n'en reste pas moins que la sensibilité est la qualité reconnue autant à Grétry lui-même qu'à sa musique³⁵, que *Le déserteur*, *Lucile*, *Sylvain* font en effet l'éloge des goûts et valeurs simples, préférence que Diderot reconnaît au duc Alexandre, père de la duchesse, dans son *Salon de 1765*, et M^{me} Du Deffand à toute la famille dans ses lettres à Walpole.

La bibliothèque permettrait-elle de donner une idée du répertoire ? Rien n'est moins sûr. Elle a été inventoriée en 1987 lors de sa vente. Seule une expertise des reliures et des fers aux armes pourrait établir absolument que les volumes répertoriés en 1987 étaient à La Roche-Guyon du vivant de la duchesse ; inversement des volumes ont pu être déplacés, perdus ou vendus et donc aucune déduction ne peut être faite du petit nombre de livres de théâtre présents dans le catalogue. Ces précautions énoncées, qui interdisent toute observation statistique, on peut constater la présence des *Recueils dramatiques* de François Tronchin (n° 917)³⁶, de la comédie *L'homme dangereux* de Charles Palissot de Montenoy (Amsterdam, 1770 ; n° 756), des vingt volumes de la traduction française de Shakespeare par Jean Fontaine-Malherbe, Pierre Le Tourneur et le comte de Catuélan (Paris, 1776-1782 ; n° 873), de la partition gravée du *Renaud* de Sacchini (Paris, 1783 ; n° 852), de la première édition d'*Atys* et d'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni (Paris, 1780 et 1781 ; n° 805-806) mais aussi d'une première édition de l'*Esther* de Racine (Paris, 1698 ; n° 828). La pratique du théâtre de société n'aurait pas disparu à La Roche-Guyon avec l'Ancien Régime. Le catalogue de la bibliothèque comporte un volume de deux pièces manuscrites datant au plus tôt de 1792 et 1793 : la première se situe « en Suisse pendant la prétendue République française » et l'autre est une tragédie en cinq actes et en vers sur la mort de Louis XVI (n° 903).

³³ Grétry, *Lettre au comte de Rohan-Chabot*, Paris, 27 octobre 1769, *Correspondance générale*, Georges DE FROIDOURT (éd.), Bruxelles, Brepols, 1962, pp. 46-47.

³⁴ Paris, Archives de l'Académie des Sciences.

³⁵ Georges CUCUEL, *op. cit.*, p. 197.

³⁶ Sans doute s'agit-il de *Mes récréations dramatiques*, Genève, Bonnant, 1779-1784, 5 vol.

Rien ne permet de douter que la duchesse d'Enville aime le théâtre : elle dispose d'une loge dans les théâtres parisiens³⁷ ; un témoin affirme qu'elle a assisté, le 9 mars 1778, au couronnement du buste de Voltaire à la Comédie-Française³⁸. Difficile d'extrapoler sur le type de satisfactions – mondaines, hédonistes, artistiques – que la duchesse attend de son théâtre. Le seul témoignage direct que nous ayons repéré évoque son « plaisir ». Tout laisse croire qu'elle est spectatrice en ces divertissements, place conforme à son âge et son état de santé. Dans *Le déserteur*, le personnage de duchesse bienveillante devait lui renvoyer d'elle-même une image agréable ; on doit à la vérité de dire qu'elle jouait activement ce rôle en dehors de son théâtre. Il est d'autant plus difficile de cerner l'éventuel style de ce théâtre que le répertoire en est trop mal connu. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'une salle de taille modeste mais luxueusement équipée et vouée à de vraies représentations ; si tel est bien le cas, même doublée du plaisir authentique du théâtre en société, la gloire de posséder une comédie vaut comme expression de la distinction sociale.

³⁷ Voir ADV0, 10J680 : factures du comte de Rohan Chabot pour le *Journal des spectacles*, une loge à l'Opéra, une à la Comédie-Italienne en 1772.

³⁸ Lettre du fonds Clerc de Landresse (Mantes, Archives municipales) citée par Daniel VAUGELADE, *La question américaine au XVIII^e siècle au travers de la correspondance du duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld*, Paris, Publibook, 2005, p. 70.

Le théâtre privé en Bourgogne du Sud au XVIII^e siècle : entre société de cour et réalités économiques

Georges ESCOFFIER

Cette étude¹ est la seconde étape du dépouillement d'un important fonds d'archives déposé aux Archives départementales de l'Ain et regroupant une partie des papiers personnels, jusqu'ici peu explorés, du comte de Montrevel (1735-1794). Celui-ci, gouverneur de la Bresse et très important personnage du Mâconnais, possédait à Challes, tout près de Bourg-en-Bresse, un château de plaisance où il passait ses étés avec une compagnie choisie qui s'adonnait aux plaisirs du théâtre et de la musique en société. À Mâcon, il fit agrandir son hôtel particulier pour lui ajouter une salle de spectacle. Il ne s'agit plus alors de théâtre de société, mais d'une entreprise à la fois économique et politique, le lien entre ces deux aspects participant à une nouvelle définition de l'élite politique locale : le comte reçoit, et ses invités partagent sa loge. La séparation entre les deux types de théâtre n'est donc pas étanche, d'autant plus que celui pratiqué en société à Bourg fait l'objet d'une certaine publicité parmi les élites locales. Le classement des archives montre bien cette confusion, la correspondance relative au théâtre concernant indifféremment les deux activités².

Je voudrais interroger ici cette tension entre deux sphères, celle du loisir curial fermé mais ostensible et celle du loisir public à connotation politique, à travers le cas particulier d'un seigneur provincial des Lumières.

¹ La présente contribution – portant sur le même fonds d'archives, mais avec une problématique différente – reprend, dans sa première partie présentant le comte de Montrevel, certains éléments de la communication présentée au colloque international *La vie culturelle au temps de Stanislas* tenu à Nancy en 2005.

² Les pièces comptables également, d'où des confusions bien excusables mais assez cocasses, qui ont fait décrire la salle du château de Challes comme une salle comprenant trois rangs de loges et un paradis.

Le comte de Montrevel, de l'aristocrate de cour au philanthrope

Le comte Melchior de La Baume de Montrevel est un personnage assez peu connu³, malgré son rang, sa richesse et l'importance de son action locale. Cette relative discrétion tient sans doute à l'absence de rôle national, dans la mesure où il se retira assez tôt à Mâcon, faisant de cette distance à l'égard de la cour la justification d'une seconde carrière de seigneur local philanthrope et cultivé.

La première partie de la vie du comte de Montrevel s'inscrit dans la tradition aristocratique et ressemble à celle de tous ces gentilshommes provinciaux venant chercher à la cour confirmation de leurs rang et privilèges. Il eut l'avantage de pouvoir fréquenter deux cours royales du fait de la promotion de celle de Lorraine.

Florent-Alexandre-Melchior de La Baume d'Occors, comte de Montrevel, est né à Mâcon, le 18 avril 1736, dans l'une des plus riches et des plus prestigieuses familles de Bourgogne. On ne sait rien actuellement de sa jeunesse ni de ses études. Son grand-père, maréchal de France, s'est tristement illustré dans la répression des Camisards au début du siècle, et son père est chevalier de l'ordre de Saint-Louis, colonel de son régiment et gouverneur de Bresse. Melchior de La Baume suit donc une carrière militaire. Sa famille maternelle⁴ est apparentée à la Maison de Lorraine, ce qui lui permet d'obtenir à vingt-trois ans une place de capitaine des gardes du roi Stanislas, à Lunéville. Auparavant, il a fait ses débuts à la cour de Versailles, où il est admis dans le cercle distingué des gentilshommes qui accompagnent le roi à la chasse. Sa vie semble toute tracée, dans un monde immuable. Il loue un bel hôtel particulier rue Saint-Dominique à Paris, dans le quartier à la mode, tout près du salon de M^{me} du Deffand, que son épouse fréquentera⁵. Il loue aussi une autre résidence au faubourg du Roule rue de Monceau. Il voyage entre Paris et Lunéville sans paraître se préoccuper de ses terres mâconnaises ou bressanes, laissées à l'administration vigilante de sa mère, la comtesse douairière. Ses possessions provinciales lui garantissent un niveau de revenu très confortable, que Lamartine évaluera à 600 000 livres par an⁶. Même si ce chiffre

³ Il a pourtant été recommandé par Léopold Mozart comme contact parisien et remarqué par le musicologue Lionel de La Laurencie au début du xx^e siècle qui l'a signalé comme mécène de violonistes, ce qui lui vaut de figurer à ce titre aujourd'hui dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, Fayard, 1992, p. 411). La notice en est due à Maurice Barthélemy.

⁴ Sa mère est Marie-Florence de Lomont du Châtelet. Elle était la cousine de la marquise Émilie du Châtelet qui fut la marraine du comte de Montrevel.

⁵ En 1752, Montrevel avait épousé Elisabeth-Céleste-Adélaïde de Choiseul-Praslin. En 1766, le couple fut séparé de corps et de biens. Devenu veuf en 1768, Montrevel se remaria en 1769 avec mademoiselle de Grammont.

⁶ « Il y avait à Mâcon avant la Révolution une maison de haute noblesse qui dominait tout et qui égalait le luxe des princes : le comte de Montrevel qui n'allait jamais à la cour et qui mangeait 600 000 livres de rentes. Il avait une écurie de cent chevaux de chasse, un théâtre et une musique à sa solde qui rivalisait avec la musique des Condé de Chantilly » (Alphonse DE LAMARTINE, *Nouvelles confidences* (1851), Paris, Hachette, 1884, p. 77). Il faut évidemment prendre ces indications avec réserve, la rigueur historique de Lamartine ayant été prise en défaut dès la publication de son *Histoire des Girondins*.

paraît très exagéré, et lié à une logique post-révolutionnaire, la fortune apparente de la maison de La Baume de Montrevel est considérable. Les seules terres bressanes représentent aujourd'hui environ le tiers du département de l'Ain, et ce n'est qu'une partie des possessions de la famille qui détient aussi des forges en Franche-Comté. Celles-ci fournissent en canons les armées royales. Mais dans sa jeunesse de grand seigneur, ces biens n'existent que dans le cadre d'une propriété distante. Il puise sans compter dans les revenus de la famille et sans apparemment se préoccuper des conditions de leur production.

Le comte de Montrevel, présenté à dix-huit ans à la cour de Versailles, a mené jusqu'à l'âge de trente-trois ans la vie d'un aristocrate de cour, alternant les séjours auprès du roi avec les campagnes militaires. À Paris, comme ensuite à Lunéville, ses besoins sont importants, car il dépense beaucoup au jeu, comme tous les courtisans de haute noblesse : « je joue toujours fort jeu et même j'ai gagné un peu depuis que je suis ici »⁷. Il fréquente aussi les chasses royales et princières, notamment celles de Condé, et le rapporte à sa mère, peut-être comme marque de sa réussite, à coup sûr comme témoignage de ses plaisirs :

Je suis arrivé de Versailles ce matin où j'avais resté quatre jours et chassé deux fois. [...] je vous suis bien obligé d'avoir envoyé mes habits car je commence à en avoir besoin car je vais à la chasse dans la plaine Saint-Denis samedi⁸.

À Lunéville, il poursuit cette vie mondaine :

me trouvant fort bien ici, m'y amusant beaucoup et y étant bien reçu, j'ai pris le parti de ne point retourner à Paris, j'ai fait venir mes gens et mes chevaux, et j'espère qu'au printemps vous voudrez bien accompagner ici ma femme. [...] je me lève à huit heures, je monte à cheval jusqu'à onze, je dîne à midi avec le Roi, de là je reviens chez moi jusqu'à trois heures où je vais chez M^{de} de La [un mot illisible] jusqu'à quatre, je vais à la prière avec le Roi, de là au cabinet, j'y fait deux parties de brelan jusqu'à huit heures, que le Roi se couche, de là je vais souper chez M^{me} de La [même mot illisible] ou chez M^r de Thiangé, jusqu'à onze et demi minuit que je me couche, voilà ma vie de tous les jours⁹.

Le récit présente un quotidien très simple et pourtant très distinctif : la chasse, la prière, la conversation, le jeu. Le roi Stanislas tente de maintenir son rang par le faste de sa cour, calqué sur celui de son gendre, en y ajoutant une touche d'ouverture qui pourrait le faire passer pour un roi-philosophe sur le modèle des cours d'Europe de l'Est. En 1748, il accueille la marquise du Châtelet et Voltaire. Durant son séjour, celui-ci fait représenter plusieurs pièces et élabore son *Siècle de Louis XIV*.

En 1767, le comte fait acheter à Mâcon un hôtel particulier qu'il viendra habiter avec sa nouvelle épouse en 1769. Cet hôtel de prestige, récemment construit sur le quai de la Saône, occupe une position remarquable à l'entrée de la ville en venant de la Bresse, position qui a sans doute compté dans la décision d'achat. L'hôtel est acheté

⁷ Bourg-en-Bresse, Archives départementales de l'Ain (cité ADA), E 375, Correspondance du comte de Montrevel.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*, lettre à sa mère du 27 décembre 1753.

pour 75 000 livres, somme très importante, à laquelle il faut ajouter plus de 25 000 livres pour l'acquisition des maisons voisines, leur démolition, et l'édification des écuries et de la salle de spectacle, ouverte en 1772. Retiré de la vie militaire, éloigné de la possibilité de faire carrière à la cour par sa brouille avec la famille de Choiseul, et peut-être aussi parce qu'il n'a plus le goût des mondanités, comme il l'écrira à un ami un peu plus tard ¹⁰, le comte, dépensier et mondain, se coule alors dans les habits du seigneur local, protecteur des arts et dispensateur de bienfaits :

En même temps qu'il agrandissait et embellissait son vaste hôtel à Mâcon, qu'il y bâtissait une salle de spectacle dont l'architecture, les machines, et les décorations étaient, quoiqu'en petit, exécutées avec autant de perfection que dans un théâtre de grande ville, qu'il y construisait de superbes salles de fête ou d'assemblée dont on jouit encore, ses soins se portaient également sur son château de Challes à la porte de Bourg ¹¹.

Poursuivant ses projets d'aménagement, le comte souhaite obtenir de la municipalité l'autorisation d'aménager sur le quai le jardin qui manque à son Hôtel. C'est l'occasion de rappeler que les investissements qu'il réalise participent à l'agrément de la ville :

Le comte de Montrevel animé du désir de marquer à la ville de Mâcon son amitié et reconnaître celle qu'elle lui a marquée dans toutes les occasions ainsi qu'à feu son père, héritier de son attachement pour la ville et voulant le transmettre à ses descendants, a dans cette vue demandé déjà deux fois à MM. les Échevins de la ville de Mâcon deux alignements sur leur quai, l'un pour y construire un bâtiment d'écurie, l'autre une salle de Comédie qu'il construit actuellement, bâtiments qui allongeant considérablement la façade de son hôtel embellissent ce quartier de la ville, font l'ornement du quai et vont procurer aux citoyens l'agrément de jouir d'un spectacle. [...]

[Le comte de Montrevel a imaginé] qu'une promenade qu'il ferait faire sur une partie du quai y serait pour la ville une décoration agréable ¹².

Le comte s'implique aussi dans la vie locale en Bresse. Il est, en 1783, l'un des fondateurs de la Société d'émulation de Bourg, une société académique dans laquelle l'influence maçonnique est forte. Il pose la première pierre du nouvel hôpital en 1786, il finance l'établissement d'un cours public de physique au collège, cours qu'il fréquente régulièrement avec ses proches, et il ouvre même au public les jardins de son château pour y organiser des fêtes. Il vit donc retiré de la vie mondaine parisienne mais, peut-être à l'image de Voltaire – avec lequel la baronne de Meillonas, familière du château de Challes, entretient une correspondance –, comme un gentilhomme soucieux de son rôle local. Il y a là un renversement de la perception de l'aristocratie,

¹⁰ « Depuis plusieurs années isolé et enfermé dans mes terres où j'ai préféré la vie privée et tranquille au séjour brillant et tumultueux de la cour » (*Id.*, brouillon de lettre sans date).

¹¹ Charles MONNIER, *Éloge historique de monsieur de comte de La Baume-Montrevel* (juillet 1806), Mâcon, Archives départementales de Saône-et-Loire (cité ADSL), Ms. J 753.

¹² Courrier signé La Baume Montrevel, s.d. (vers 1771) (ADSL, Archives communales de Mâcon, DD 33).

qui ne fonde plus sa légitimité sur la carrière militaire, mais sur la distinction et la capacité à moderniser le pays.

Le théâtre de société de Challes

Nous possédons peu d'éléments sur le château de Challes, hélas détruit pendant la Révolution. Il est donc difficile de savoir si les descriptions qu'en font les contemporains ne sont pas influencées par l'éloge qu'ils souhaitent faire de celui-ci. Il s'agit d'un petit château de plaisance et d'apparat, dont l'agencement est destiné, semble-t-il, à affirmer la richesse et la noblesse du maître des lieux. Le comte l'a fait réaménager avant son retour, préparant ainsi une double résidence, où le suit une grande partie de son personnel mâconnais. Ses jardins, dont Montrevel a surveillé précisément le dessin, sa galerie des ancêtres, ses salons et sa salle de théâtre en font un lieu attractif et festif qui excite l'admiration de la bourgeoisie locale. Monnier, qui fut son médecin, lorsqu'il témoigne sous l'Empire, avec une nostalgie manifeste de la fin de l'Ancien Régime, en fait une description enthousiaste, et voit dans la qualité des aménagements le miroir des qualités philanthropiques du comte :

C'est à son goût pour la retraite et pour la tranquillité que nous lui devons tout le bien qu'il a fait dans ce pays. En même temps qu'il agrandissait et embellissait son vaste hôtel à Mâcon, [...] ses soins se portaient également sur son château de Challes à la porte de Bourg. Auquel il fit faire la clôture du parc, la petite salle de comédie, de vastes et élégantes écuries, des avenues, des routes à travers la forêt et tant d'autres établissements qu'il serait fastidieux de rapporter ¹³.

Le même biographe met immédiatement en avant la place de la pratique théâtrale, lorsqu'il poursuit la description du château :

La distribution intérieure en était facile, sans aucun luxe dans l'ameublement. Un nombre suffisant d'appartements pour recevoir une compagnie de choix, avec laquelle il jouait la comédie de société dans la belle saison ¹⁴.

S'il faut faire la part de l'idéologie nouvelle dans l'insistance sur la simplicité du décor ¹⁵, l'accent mis sur le théâtre de société, dont Monnier a probablement admiré quelques séances, entre aussi dans une vision politique donnant au théâtre un rôle moralisateur et philosophique.

Sans aucunement nier l'importance de cette pratique à Challes, il faut la resituer dans un ensemble de pratiques de loisir. Dans ce portrait, la chasse tient toute sa place : « M. de Montrevel avait un bel équipage de chasse, il était passionné par cet exercice à l'image de la guerre » ¹⁶. Monnier parle d'un équipage de deux cents chiens et de plus de cinquante chevaux, chiffres notés aussi par un historien local ¹⁷.

¹³ Charles MONNIER, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Les factures de travaux font état de l'aménagement d'une salle de bain de 144 pieds carrés, carrelée de marbre, pour une somme de 287 livres (ADA, E 383).

¹⁶ Charles MONNIER, *op. cit.*

¹⁷ Charles JARRIN, *La Bresse et le Bugey*, Bourg, Victor Authier, 1886 (rééd. : s.l., Verso, 1987), t. 3. Sans citer précisément ses sources, Jarrin indique que, d'après Lalande, il y avait en 1774 à Bourg 216 chevaux, sans compter les 56 appartenant à M. de Montrevel.

Montrevel continue donc à chasser, tout comme le font régulièrement les princes dans leurs résidences de l'Île-de-France. Et comme eux, il pratique le théâtre de société. Il s'agit simplement de la transposition d'un modèle parisien, peu fréquent en région lyonnaise à ce niveau de capacité financière.

Quelques factures de travaux donnent de rares indications sur la salle de comédie qui est difficile à saisir dans sa matérialité. Elle semble aménagée dans les combles, puisqu'une porte communique avec un grenier. La dimension d'un seul mur est connue : 23 pieds 4 pouces, soit environ 7,60 m. On sait aussi, par la même source, que le plancher de la salle reposait sur seize poutres, ce qui pourrait représenter environ huit mètres de longueur. Cela donne peu de renseignements, mais atteste l'existence d'une salle spécialement aménagée pour le spectacle, de dimensions modestes, et aux murs blanchis à la chaux. Les archives ne mentionnent pas d'achats ou de fabrication de décors, mais il est possible qu'ils aient été réalisés sur place. En effet, le secrétaire du comte, Cochet, est également architecte et dessinateur. Il a réalisé, pour une entrée solennelle de Monsieur à Mâcon en 1777, des décorations éphémères, notamment un attique placé sur l'Hôtel de Ville. Ce type de décoration est très directement apparenté à celui des spectacles. Il est donc possible que Cochet ait dessiné pour Challes les décors nécessaires.

La pratique du théâtre en société nous est connue, en outre, par les témoignages des contemporains. L'astronome Joseph-Jérôme de Lalande, Bressan partageant son temps entre Bourg et Paris, est un familier du comte avec lequel il participe à la Société d'émulation de Bourg ainsi, probablement, qu'à des pratiques maçonniques. Il tient une sorte de journal dans lequel il consigne laconiquement quelques observations :

1772.

On a beaucoup dansé à Revenaz chez M. Fontaine.

Sa fille s'est mariée à M. Lepin en 1773. Ingénieur.

M. de Montrevel a donné des comédies à Challes.

De même en 1777¹⁸.

Le biographe du comte, en présentant le château de Challes, témoigne de cette pratique :

Un nombre suffisant d'appartements pour recevoir une compagnie de choix avec laquelle il jouait la Comédie de Société dans la belle saison. Et il remplissait très bien les rôles de *Baron Belcour*, tels que le glorieux, le méchant, etc., joint à ce qu'il était doué d'un superbe physique, figure noble, beau port, quoiqu'un peu gros¹⁹.

Les historiens locaux du XIX^e siècle parleront aussi de cette pratique sans citer leurs sources, ce qui ne permet évidemment pas de démêler ce qui appartient à la lecture du

¹⁸ Joseph-Jérôme LEFRANÇOIS DE LALANDE, [Anecdotes de Bresse], Ms. Bibliothèque municipale de Lyon.

¹⁹ Charles MONNIER, *op. cit.* Le passage fait allusion aux emplois de deux acteurs illustres, célèbres pour leur beauté – Michel Boiron, dit Baron (1653-1729) et Jean-Claude-Gilles Colson, dit Bellecour (1725-1778) –, et aux rôles-titres de deux comédies : *Le glorieux* de Philippe Néricault Destouches (1732) et *Le méchant* de Jean-Baptiste-Louis Gresset (1747).

manuscrit de Monnier, déposé à l'Académie de Mâcon, à une vision encore floue de la vie culturelle de l'Ancien Régime, et à la mémoire bressane. Tout au plus peut-on constater que l'image de Montrevel et celle de son château sont alors indissociables du théâtre de société :

Le très grand monde cabotinerait quelque peu lui-même. Chez M. de Montrevel à Mâcon et à Challes, à Corgenon chez M. de Jaucourt, à Neuville, chez les Bénédictines dont plusieurs sont de la Maison régnante de Saxe, on suit l'exemple donné à Versailles par Marie-Antoinette elle-même²⁰.

En croisant avec les rares indications données par Lalande et les pièces manuscrites conservées par la Société académique de Bourg, on parvient à retracer les contours d'une petite société aristocratique locale passionnée de théâtre, qui joue des comédies d'une résidence à l'autre. Les mêmes noms se retrouvent en effet dans le texte de Lalande et dans la correspondance de Montrevel. Les archives permettent de progresser dans la compréhension, encore très partielle, de cette pratique. L'intendant du comte, dans un courrier, fait allusion aux préparatifs : « C'est à table, avec toutes les comtesses, que j'ai parlé de ce voyage [...]. Je l'avais déjà annoncé devant vous, un jour qu'on parlait des comédies qu'on jouerait à Challes cet été »²¹.

Parmi les factures, se trouve une très intéressante commande de pièces de comédies à une librairie lyonnaise. Cette liste de pièces, que l'on trouvera en annexe, a été demandée au nom du comte par la comtesse de Rodde, chanoinesse de Neuville-les-Dames, qui semble régulièrement présente à Challes. Il s'agit, apparemment, de constituer une bibliothèque de référence, autant que de fournir un répertoire. Car même en supposant une pratique très assidue, et une grande rapidité d'apprentissage des rôles, le volume de cette bibliothèque, qui n'est peut-être pas la seule source de la pratique à Challes, dépasse les besoins de représentation. Il faut aussi noter que ces ouvrages ont été livrés à Mâcon, où le comte avait fait installer une importante bibliothèque à cette période. Les ouvrages, choisis durant l'hiver, étaient sans doute emportés à Challes pour l'été. Le choix des pièces, tragédies et comédies, porte sur des succès consacrés, notamment de La Grange-Chancel, Collé, Saurin et Sedaine. Toutes les publications ont au moins dix ans, plusieurs volumes semblent, par leur prix et leur ancienneté, achetés d'occasion, ce qui laisse penser que le comte de Montrevel se procurait les pièces plus récentes par d'autres moyens.

Ces comédies de société sont donc données régulièrement à Challes²². Mais un répertoire de créations fait aussi l'originalité de ces séances. Plusieurs femmes²³,

²⁰ Charles JARRIN, *op. cit.* Ce chevalier de Jaucourt, commandant en Bresse au témoignage de Lalande, est sans doute apparenté au chevalier Louis de Jaucourt (1704-1780), collaborateur de Diderot pour l'*Encyclopédie* et descendant d'une ancienne famille aristocratique bourguignonne.

²¹ Lettre du major Desitte, 15 mai 1775 (ADA, E 375).

²² Nous en avons les traces en 1772, 1774, 1775, 1777 et 1779.

²³ Il s'agit surtout de Marie-Anne Carrelet de Loisy, marquise de Meillonas, qui a laissé des comédies et tragédies en vers, manuscrites ou éditées à Lyon, de madame Mandelot et de sa sœur, Anne-Marie Dubreuil de Sainte-Croix, comtesse de Girieux, chanoinesse de Neuville-les-Dames.

qui pratiquent elles-mêmes le théâtre de société dans leurs résidences à Bourg et aux alentours, ont écrit des pièces. Dans la mesure où elles font partie de l'entourage du comte, il est possible que leurs pièces aient été lues ou jouées à Challes²⁴.

L'activité culturelle de cette résidence d'été inclut aussi la musique. Mais à l'inverse des comédies de société, cette pratique a laissé des traces relativement nombreuses et précises en archives, puisque les musiciens sont salariés. Le paradoxe de cette présence administrative est de ne pas être accompagnée d'échos dans les écrits des contemporains (presque à l'inverse, donc, de la pratique théâtrale). Le comte dispose d'un orchestre domestique assez important – comprenant probablement un quatuor à cordes et quelques instruments à vent – qui le suit à Challes. D'après Monnier, le comte jouait régulièrement avec ses musiciens, mais il est difficile de savoir, dans l'état actuel des sources, quel était leur rôle précis. Donnai-ils, comme dans les maisons princières, des concerts privés ? Étaient-ils parfois rejoints par d'autres amateurs que le comte ? Leur présence a-t-elle permis de représenter en privé des opéras-comiques ? Servaient-ils, ce qui est plus douteux, de complément aux orchestres des troupes venant représenter à Mâcon ?

La salle de Mâcon

À Mâcon, comme nous l'avons vu, le comte a fait construire, dès son arrivée, une très belle salle de spectacle. Il s'agit d'une salle de bonnes dimensions pour une ville de cette taille, puisqu'elle comprend un parterre, trois rangs de loges, des coulisses avec la machinerie, un chauffoir pour le public, un foyer pour les comédiens. Une boutique de mode et un café occupent le rez-de-chaussée sur le quai. Ce dispositif permet de rivaliser avec Dijon, et même avec Bourg-en-Bresse, où une salle est construite à la même période. Le décor, blanc et bleu de Prusse, rehaussé de dorures, avec des tentures rouges dans les loges, participe à ce dispositif de prestige²⁵. Les troupes en tournée s'y succèdent, représentant des comédies et des opéras-comiques à la mode. Elles semblent d'assez bonne qualité puisqu'elles desservent aussi Clermont-Ferrand, Chambéry, Bourg et parfois Dijon. La salle est louée aux directeurs de troupe en échange d'une part des recettes²⁶. Mais le règlement de la salle, rédigé sur ordre du comte, oblige ces derniers à laisser entrer ses invités :

Le directeur établira de plus une caisse à la porte de la loge de M. le comte de Montrevel dans son corridor pour y recevoir l'argent qu'y voudront bien y mettre ceux ou celles qui viendront par ses appartements, sans que le directeur puisse venir compter les personnes ni demander billets ou argent²⁷.

²⁴ Il est très probable que plusieurs d'entre elles sont les comtesses dont parle l'intendant du comte.

²⁵ Je n'ai pu établir la capacité de cette salle. Celle de Bourg, construite à la même période et pour une population comparable, compte six cents places

²⁶ Nous connaissons précisément le cas d'une troupe en liquidation qui doit le sixième de la recette au comte (ADSL, Archives communales de Mâcon, FF 56, 5 avril 1778).

²⁷ « Règlement proposé par M. le Comte de Montrevel pour la police qui doit être observée dans la salle de spectacle qu'il a fait construire à côté de son hôtel » (1772), AC Mâcon. Cité par Jean-François GARNIER, *L'hôtel de ville*, Mâcon, Publications du Musée des Ursulines, 1990.

Il y a donc dans cette disposition une surprenante suspension de la logique commerciale, une incursion de la logique aristocratique du bon plaisir dans le monde du contrat civil.

Si le comte a dépensé des sommes considérables pour édifier, puis pour entretenir cette salle, ce n'est pas seulement parce qu'il aimait les spectacles. On a lu plus haut le courrier du comte à la municipalité de Mâcon dans lequel il affirme sa volonté de réaliser des investissements utiles à la ville. Cette philanthropie est reconnue par l'intendant de Bourgogne lorsqu'il défend les intérêts du comte :

Il est certain, M[onsieur] que les dépenses considérables qu'il a faites pour la construction d'une très jolie salle de spectacle à Mâcon, et l'avantage qui en résulte pour cette ville, méritent bien quelques égards²⁸.

Montrevel revendique alors le privilège des spectacles pour la ville de Mâcon, arguant que la dépendance de l'autorité dijonnaise risque de fixer les meilleures troupes dans la capitale et que son investissement ne pourrait plus être rentable. Obtenir la délégation du privilège lui assurerait, en outre, le contrôle sur la programmation de la salle et le choix des troupes. Or, derrière cette préoccupation économique, peu crédible²⁹, se cache un souci d'établissement politique. Le comte n'est rien à Mâcon, ville dominée par son évêque, sinon l'homme le plus riche. C'est donc par la philanthropie, mais aussi par son influence culturelle, qu'il tente de prendre un pouvoir en cours d'émergence³⁰.

Il y a dans cette générosité une volonté d'établir sur la ville un pouvoir par la culture et la bienfaisance, alors qu'il ne l'exerce pas politiquement, volonté qui anticipe sur l'aristocratie de la Monarchie de Juillet. À travers sa pratique théâtrale comme comédien amateur ou comme entrepreneur de spectacle, Montrevel est donc une figure intermédiaire entre l'aristocrate ancien, tourné vers ses plaisirs, et l'élite nouvelle, consciente de ses responsabilités sociales. Le théâtre, qu'il soit joué en société ou sur une scène rentable, par les thématiques qu'il aborde et par ses propres mutations, est à la fois le signe et le vecteur de ces changements de position.

²⁸ Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, *Lettre au gouverneur de Bourgogne*, 26 juillet 1777 (ADA, E 197). Le gouverneur de Bourgogne est alors le prince Louis-Joseph de Bourbon Condé, mais c'est M. de La Tour du Pin, gouverneur militaire de la province, qui avait autorité sur l'ordre public, et donc sur les spectacles.

²⁹ Compte tenu de l'énorme investissement et de la part assez faible des recettes qui lui revient.

³⁰ Député aux États Généraux, renonçant à ses privilèges avant leur abolition. On ne sait rien de la suite de sa carrière, sinon sa fin sur l'échafaud en 1794.

Annexe ³¹

p. 1	[Le bas de la page est déchiré, certains titres et prix manquent, pour tout ou partie]	
	Monsieur,	
	Suivant les ordres de Madame de La Rodde chanoinesse de Neuville nous vous adressâmes à la fin d'octobre passé, à Mâcon, les livres ci-après	
	Théâtre de La Grange, [avec <i>L'histoire</i> ?] veau	4.1
	Théâtre de La Grange Chancel 5 vol. veau	10.10
	Théâtre de Saurin 8° veau	7
	Théâtre de Collé 2 vol. 8° br.	10
	Théâtre de Poisson 2 vol. rel.	5
	Théâtre de Hauteroche 3 vol. veau	9
	Théâtre de Fagan 4 vol. veau	12
	Théâtre de Voisenon [mot illisible] veau	3
	Théâtre de La Thuillerie veau	3
	Théâtre de Lafont veau	2.10
	Théâtre de La Noue br	[2. ?]
	Théâtre de La [mot illisible] 4 vol. veau	[?]
	[Théâtre de Guyot de] Merville 3 vol. veau	[?]
	[cinq autres volumes dont les titres manquent portent la mention 8° br. fig. et le prix 2. ?]	
	[Total noté en bas de page]	[100.14]
p. 2	[Le bas de la page est déchiré, certains titres et prix manquent, pour tout ou partie]	
	[Total de la p. 1 reporté en haut de page]	L. 100.14
	} <i>Le roi et le fermier</i>	1.10
	} <i>On ne s'avise jamais de tout</i>	1.4
	} <i>Le déserteur</i>	1.10
de M. Sedaine	} <i>La gageure [imprévue]</i>	1.4
	} <i>Le philosophe sans le savoir</i>	1.10
	} <i>Le jardinier et son seigneur</i>	1.10
	} <i>Rose et Colas</i>	1.4
	} <i>Le complaisant</i>	1.4
de Pont de Veyle	} <i>Le fat puni</i>	1.4
	} <i>Le somnambule</i>	1.4
de Cérou	<i>L'amant auteur et valet</i>	1.4
de M. Riccoboni	<i>Les caquets</i>	1.4
de Desmahis	<i>L'impertinent</i>	1.4
de Chamfort	<i>Le marchand de Smyrne</i>	1.4
de Poincette	<i>Le cercle</i>	1.4
de Mme Graffigny	<i>La Cénie</i>	1.10
de Goldoni	<i>Le bourru bienfaisant</i>	1.10
[de d'Allainval]	<i>L'école des bourgeois</i>	1. ?
[de Moissy]	<i>La nouvelle école des femmes</i>	1. ?
[?]	<i>Le Nau[?]</i>	?

³¹ ADA, E 383, Fonds du comte de Montrevel (document aimablement transcrit par Catherine Giappiconi).

[La fin de la liste est déchirée, la reprise de la lettre également. Mention y est faite du théâtre de Poisson. Le reste est illisible.]

p. 3

Quant aux pièces séparées, voici celles de votre note qu'on ne trouve plus et auxquelles il faut renoncer, savoir

Les amants réunis par Beauchamps

Le campagnard par Gilet 1657

Les femmes de bonne humeur de La Place ne se trouvent que dans son théâtre anglais.

Les visionnaires qui ne se trouvent que dans un ancien recueil de disputes ecclésiastiques ou dans les Œuvres de Desmarests.

Je suis avec respect, Monsieur, votre très humble [...] serviteur.

Perisse Duheu
À Lyon, ce 10 décembre 1774.

Le théâtre de société à Nantes : un aspect original de la vie théâtrale nantaise ?

Servane DANIEL

Le XVIII^e siècle est pour Nantes synonyme de son enrichissement économique ; ses activités maritimes et commerciales connaissent un formidable essor : Nantes devient en effet au cours de ce siècle le premier port négrier de France. L'effervescence du commerce nantais se voit doublée d'un véritable élan vers une plus grande ouverture culturelle. L'enrichissement de la cité, des négociants, favorise l'organisation de sociétés, comprises comme associations volontaires, qui se donnent pour but de développer des activités culturelles. Cet essor culturel est perceptible à divers niveaux : à titre d'exemple, de 1704 à 1768, on passe de quatre à dix librairies ; en 1760, une société de lecture voit le jour et on en dénombre six en 1788. Les sociétés de lecture sont fondées par de grands bourgeois, soucieux d'étendre leurs horizons culturels. Ce même mouvement contribue également à étoffer le paysage théâtral et musical nantais.

À Nantes comme dans beaucoup d'autres villes, les spectacles de théâtre ne trouvaient guère de lieux pour leurs représentations en dehors des salles de jeu de paume ; il en existait plusieurs à Nantes, tant dans la vieille ville que dans le faubourg occidental, avant l'extension des quartiers nouveaux du XVIII^e siècle. L'un d'entre eux, créé en 1603 au Chapeau-Rouge par le sieur de Rouvres de La Gaudinière, accueillit des comédiens entre 1684 et 1720 et fut démoli en 1744. Un autre se trouvait non loin de ce dernier, dans la rue du Bignon-Lestard (actuelle rue Rubens), dans lequel une salle de concert est ouverte vers 1740 par un restaurateur nommé Tarvouillet. Parallèlement à l'activité de ces lieux, le goût grandissant des Nantais pour les spectacles s'inscrit et s'organise dans des sphères privées.

Il s'agit de découvrir le paysage théâtral nantais, *a fortiori* celui des amateurs, à travers un triple prisme, et ceci afin d'approcher les divers pans des activités théâtrales et lyriques à Nantes et d'en aborder ainsi la diversité. Nous nous proposons donc

d'étudier une représentation d'amateurs et ses répercussions dans le paysage théâtral local, un groupe, l'Académie de musique, puis un auteur, Bonnet de La Verdière.

Une représentation d'amateurs en 1776

Dans l'Hôtel Rosmadec, construit en 1653 par Malherbe, qui forme l'un des bâtiments de l'actuel Hôtel de Ville, un des salons accueillit tout au long du XVIII^e siècle plusieurs spectacles lyriques et dramatiques. Cette salle est en effet évoquée à plusieurs reprises dans la correspondance de Gérard Mellier, maire de 1720 à 1730¹.

Des représentations furent données dans le salon de l'hôtel du marquis de Rosmadec dès 1727, nous y reviendrons, jusqu'au moins en 1776. En effet, le 11 mai 1776, des amateurs y donnèrent *Le devin du village* de Rousseau et *La métromanie* de Piron. Mellinet, un érudit nantais, précise, en 1837, à propos de cette représentation, que « le rôle de Colette était jouée par M^{me} Mosneron [...] qui s'acquitta de cette tâche difficile avec une rare perfection de talent »². Cette assertion se base sur le compliment en vers que M. Mosneron adressa à sa femme, le lendemain de la représentation, sous le voile de l'anonymat. Faisant allusion au personnage qu'elle avait interprété, il conclut en lui disant : « Si Colette avait eu ta grâce et ton langage, / Jamais Colin n'eût été si volage ».

Ce spectacle connut un grand retentissement. Un écrit relate sur le mode parodique les effets que cette représentation entraîna dans le monde du théâtre nantais : il s'agit d'une curieuse pièce en vers écrite de la main du conseiller au présidial Le Lasseur de Ranzay, qui aimait à copier des extraits poétiques ou des pièces d'actualité qui lui avaient plu, en omettant souvent d'en indiquer la source. On ne peut cependant pas exclure qu'il en soit lui-même l'auteur. Quoi qu'il en soit, c'est grâce à une note marginale de Le Lasseur que la date exacte de cette représentation est connue. Voici un extrait dudit billet :

Le sieur Ha... présentement
Honneste suppot de Thalie,
A lui joint la jeune L'Enfant,
Et autres tenant comédie,
Représentent très humblement
Qu'ils sont munis d'un privilège
De jouer seuls et leur cortège
La comédie à tout venant,
Dans la province seulement ;
Que malgré cet acte authentique,
Une troupe un peu frénétique,
Au mépris de nos droits sacrés
Se dispose à lever boutique
Sans nous en avoir conféré,
Et même à nous faire la nique,

¹ Nantes, Archives municipales (citées AMN), série GG671, f. 4 et 15.

² Camille MELLINET, *De la musique à Nantes, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Nantes, Mellinet, 1837, p. 51.

N'étant pas chez nous enrôlés,
 Si la nouvelle compagnie
 Voit applaudir à ses succès,
 Bientôt notre troupe avilie
 Doit renoncer à ses ballets.
 Adieu foyer, adieu coulisses,
 Par nos amateurs fréquentés,
 Où l'élite de nos actrices
 Sait leur vendre cher des prémices
 Par d'autres bien des fois payés.
 Lieux charmants, lieux pleins de délices,
 Vous ne serez plus habités !
 Déjà sur un autre théâtre,
 Qu'amour se presse d'élever,
 L'on voit la jeunesse folâtre
 Qui brûle de se signaler,
 Et le spectateur bienveillant
 Content d'épargner sa pistole
 Applaudit à faire trembler
 Francaeu, Baliveau, Dorante,
 Damis, Lucile et sa suivante,
 Mondor, et Colette et Colin,
 Jusqu'à ce fripon de Devin ³.

Les personnages cités sont ceux du *Devin du village* et de *La métromanie*. Quant au « sieur Ha... », cet « honneste suppot de Thalie » et « la jeune L'Enfant », il s'agit des dénommés Hamart et Thérèse L'Enfant. Le premier est co-directeur, avec Jacques-Thomas Drost, dit Gourville, du seul théâtre de Nantes, celui du Bignon-Lestard. La seconde est actionnaire et actrice de ce théâtre.

Or, en 1776 (le jour et le mois ne sont pas référencés), les actionnaires du Bignon-Lestard adressèrent aux maire et échevins de Nantes une requête afin de bien s'assurer du privilège de leur théâtre ; ils s'y plaignent des difficultés financières dans lesquelles ils se trouvent et supplient les autorités de la ville de « ne point donner permission à aucun spectacle de quelque genre qu'il puisse être, qui sera donné dans des petits théâtres clos, cabannes, jeux de paulmes et autres maisons particulières [...] qu'au préalable les entrepreneurs de cette sorte de spectacles n'ayent pris avec les suppliants, vû le tort immense qu'ils leur causent, des arrangements » ⁴.

Cette requête présente en fait une allusion, quoique voilée, à la représentation amateur donnée dans l'Hôtel Rosmadec. Bien plus, il semble que ce soit cette même requête qui inspira les vers précédemment cités. Ce texte parodique s'amuse en fait de ce que les directeurs du Bignon-Lestard semblaient s'inquiéter des répercussions que pouvait entraîner sur la fréquentation de leur théâtre la renommée des représentations

³ Cité par Jean MARION, « Une représentation d'amateurs à Nantes au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 67, 1927, pp. 232-233.

⁴ AMN, série GG676, f. 10.

amateurs. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que le manuscrit de *Le Lasseur* mentionne précisément, en note marginale, que « les comédiens débiteront le 11 mai 1776 », ce qui laisse supposer que les vers parodiques ont été composés avant la représentation : la supplique présentée par la direction du Bignon-Lestard le fut donc également. Aussi n'est-il pas imprudent de penser que cette représentation donnée par des amateurs n'était pas la première. Est-ce à dire pour autant que les directeurs du Bignon-Lestard redoutaient sérieusement la concurrence des amateurs de l'Hôtel Rosmadec ? Une telle conclusion serait pour le moins abusive. Les actionnaires du théâtre utilisent subtilement le prétexte des représentations amateurs pour rappeler l'instabilité financière de leur établissement à la Ville. Ce ne sont sans doute pas ces spectacles gratuits qui mettaient directement en péril le théâtre du Bignon-Lestard. Mais l'allusion qui y est faite dans cette requête rend néanmoins compte de la renommée dont ces représentations amateurs jouissaient alors.

L'Académie de musique

Créée en avril 1727 sur la principale instigation du maire Gérard Mellier, l'Académie de musique s'épanouit dans le milieu des riches négociants. On compte d'ailleurs parmi ses membres Montaudouin⁵, qui créa la première société de lecture. Le projet de Mellier est accueilli avec enthousiasme. Les « négociants, qui pour la plupart se targuaient d'être également musiciens, ne mirent pas deux jours à réunir la somme nécessaire pour réaliser le rêve de M. Mellier »⁶.

Cette Académie de musique prend rapidement une place centrale dans le développement des pratiques artistiques amateurs, et plus particulièrement musicales, des Nantais. Les concerts sont tout d'abord donnés dans le salon privé du marquis de Rosmadec. L'Académie correspond alors à la double acception que désigne le terme de « société » en tant qu'« association volontaire et « monde élégant » »⁷. Ses membres, issus de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie se réunissent chez un particulier, donc dans un espace privé. D'ailleurs, le lieutenant du roi au château de Nantes, le marquis Menou, écrit le 20 avril 1727 à Gérard Mellier que la salle du château, à laquelle ce dernier avait préalablement pensé pour établir l'Académie, ne convient pas « parce qu'il [lui] paroît que comme cela doit fournir un plaisir pour plusieurs *particuliers*⁸, il convient mieux que cette salle soit dans [un lieu] libre, et sur lequel, [il n'ait] point d'inspection »⁹, soulignant ainsi l'aspect privé que revêtait l'Académie de musique. Celle-ci semble à ce moment se rapprocher de l'image que l'on peut se faire aujourd'hui des sociétés de salons, et qui n'est pas dénuée d'un certain embellissement nostalgique.

⁵ Étienne DESTRANGES, *Le théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours (1430 ?-1893)*, Paris, Fischbacher, 1893, p. 36.

⁶ Anne-Claire DERÉ, *Histoire de la musique à Nantes*, [s.l.], CID éditions, 1986, p. 3.

⁷ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 27.

⁸ Nous soulignons.

⁹ AMN, série II41, f. 116.

Le salon du marquis de Rosmadec servit pendant dix ans de salle de concerts. Fut-il véritablement transformé en salle de spectacle ? Y installa-t-on une scène ? Une lettre du maire Mellier nous le laisse supposer. À l'intendant de Bretagne, Jean-Baptiste des Gallois de La Tour, il commente l'activité de l'Académie et précise notamment qu'il « reste [à l'Académie] pour cent pistoles d'amphithéâtre et d'ustencilles »¹⁰. La définition que donne Furetière de l'amphithéâtre, un « lieu élevé vis à vis du théâtre, d'où l'on voit commodément la Comédie »¹¹, permet de croire que des dispositions particulières furent effectivement prises à l'Hôtel Rosmadec, et qu'une salle de spectacle y fut bel et bien aménagée.

Vers 1737, l'Académie fut transférée dans une salle de l'Hôtel de la Bourse, progressant ainsi d'un cadre encore privé à un espace public. De même, quand dans les années quarante, Mathurin Bellabre, sénéchal et maire de Nantes, fait établir un crédit de deux cents livres en faveur de l'Académie, il participe d'autant plus à implanter celle-ci dans la sphère publique.

Ces apports financiers, cotisations des membres et crédits accordés par la Ville, permettaient de faire venir des artistes professionnels. L'Académie invite donc des artistes de Paris, de Caen, de Toulouse. On engage aussi des musiciens de passage ou ceux de la maîtrise de la cathédrale. Certains livrets sont imprimés sous le titre « Concert de Nantes »¹², ce qui nous permet de savoir que les œuvres suivantes furent représentées à l'Académie de musique :

- en 1754 : *Platée*, ballet bouffon de Jean-Philippe Rameau, livret de Jacques Autreau et Adrien-Joseph Levalois d'Orville ; *Les fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque de François Collin de Blamont, livret de Louis Fuzelier ; *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, ballet héroïque de Jean-Philippe Rameau, livret de Louis de Cahusac ; *Almasis*, opéra-ballet de Pancrace Royer, livret de François-Auguste Paradis de Moncrif ; *Les amours de Tempé*, ballet héroïque d'Antoine Dauvergne, livret de Louis de Cahusac ,
- en 1755 : *Le jaloux corrigé* opéra bouffon de Michel Blavet, livret de Charles Collé ; *Les caractères de l'amour*, ballet héroïque de François Collin de Blamont, livret d'Antoine Ferrand, Alexandre Tanevot, Michel de Bonneval et l'abbé Simon-Joseph Pellegrin ; *Les fêtes d'Hébé ou Les talents lyriques*, ballet de Jean-Philippe Rameau, livret d'Antoine Gauthier de Mondorge ; et *Les caractères de la folie*, opéra-ballet de Bernard de Bury, livret de Charles Pinot Duclos.

Selon Émile Péhant, conservateur de la bibliothèque de Nantes au XIX^e siècle, *Endymion*, pastorale héroïque de François Collin de Blamont et Bernard Le Bovier de Fontenelle, précédé du *Retour des dieux sur la terre*, divertissement composé par Blamont sur un livret d'Alexandre Tannevot pour servir de prologue à l'opéra,

¹⁰ AMN, GG671, f. 15.

¹¹ Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

¹² Médiathèque de Nantes (citée MN), dans l'ordre des œuvres citées : 29 377 à 29 434, 29 369 à 29 434, 29 376, 29 378 à 29 434, 29 379, 29 388 à 29 434, 29 372 à 29 434, 29 373 à 29 435, 29 375 à 29 434 et 29 393.

correspondrait à la 122^e des pièces représentées à l'Académie de musique¹³. C'est dire la portée que cette société eut dans le paysage culturel nantais.

À la suite des premiers succès, le goût de l'opéra se répand fort rapidement dans les familles d'armateurs. En plus des académiciens musiciens, comme François Bonamy et Montaudouin, les dames du haut négoce se découvrent des voix de cantatrices et mesdames Limoëlan et Montaudouin chantent à la Bourse le *Stabat Mater* de Pergolèse. Lescot, maître de musique à la cathédrale de Nantes, écrit à son tour de petits opéras (*Thémire, L'Amour et l'Hymen*) que ses élèves apprennent dans les salons de la Fosse¹⁴. Les Nantais jouaient également dans leurs salons beaucoup de pièces de clavecin, d'ariettes, de musettes et de gavottes. On apprenait la musique dans l'école du sieur Piox, le maître de musique de l'Académie.

Dans les concerts de l'Académie, on trouve sur scène à la fois des chanteurs professionnels et amateurs. Les amateurs profitent de l'expérience des professionnels ; cela crée une véritable émulation et contribue à multiplier les concerts des particuliers.

À ce propos, notons que des concerts privés sont également donnés dans le cadre de la sociabilité maçonnique : « en décembre 1776, Benjamin Franklin arrive à Nantes. C'est là qu'il veut se reposer une huitaine de jours. Il y compte de nombreux amis : Barthélémy, Gruet, Donatien Leray, Dobrée, Montaudouin, des notables qui appartiennent comme lui à des loges maçonniques »¹⁵. Franklin « est reçu par M^{me} Grou, la veuve du grand amateur, au château de La Placelière. En son honneur, « les frères amis des loges maçonniques lui offrent un concert à l'Hôtel Rosmadec » »¹⁶. À ce jour, les activités artistiques proposées au sein des loges maçonniques à Nantes ne sont véritablement accréditées que par cette seule donnée. Toutefois, nombreux sont les liens tissés entre ces loges et les sociétés de lecture, Académie de musique, etc. Les membres des unes sont souvent membres des autres. Il n'est qu'à citer le négociant Montaudouin, qui créa, rappelons-le, la première société de lecture, et fut membre de l'Académie de musique et franc-maçon, pour se donner une idée des interpénétrations qui existaient entre ces différents groupes.

L'activité théâtrale et lyrique à Nantes continue son essor tout au long du siècle. Le fonctionnement de l'Académie connaît avec le temps plusieurs modifications. Elle devient la Société des Amis de la Musique ou le Concert de Nantes, avant d'être rebaptisée, en 1758, Concerts de la Ville, appellation qui résume à elle seule le glissement que l'Académie a connu. D'un regroupement d'amateurs au fonctionnement assez proche des sociétés de salons, elle prend avec le temps des dimensions officielles.

Toutefois l'Académie n'éteint pas la soif culturelle des Nantais. Très exigeants, les amateurs se constituent en 1770 en société d'actionnaires pour ouvrir une salle

¹³ Émile PÉHANT, *Catalogue méthodique de la médiathèque de Nantes*, Nantes, Guéraud et C^{ie}, 1864, t. III, p. 427.

¹⁴ Il s'agit d'un quartier de Nantes.

¹⁵ Armel DE WISMES, *Les grandes heures de Nantes*, Paris, Perrin, 2001, p. 130.

¹⁶ *Id.*, p. 131.

de spectacle et, forts du privilège de comédies et d'opéras que leur a octroyé le duc Louis-Jean-Marie de Penthièvre, ils vont offrir au public des opéras principalement de Grétry et de Monsigny. C'est dans la salle du Bignon-Lestard qu'ils installent leur projet, salle dont les directeurs, comme cela a déjà été dit, finiront par se plaindre des représentations amateurs !

Un auteur : Bonnet de La Verdière

Tandis que les amateurs de théâtre s'adonnent au plaisir du jeu, d'autres se livrent à leur inclination pour l'écriture. C'est le cas de Jean-Baptiste-Olivier Bonnet de La Verdière (1726-1792). Originaire de Mauves-sur-Loire, une commune limitrophe de Nantes, ce conseiller-auditeur de la Chambre des Comptes de Nantes composa une grande variété d'ouvrages, parmi lesquelles on compte trois tragédies, *Cléopâtre* (1749), *Laodice* (1754) et *Alix de Bretagne* (1781), un opéra-comique, *Marjolaine ou Le don réciproque, ou Les gages reçus* (1745) et une pastorale, *Jeannot et Jeannette* (1773)¹⁷.

Aucune de ces pièces ne fut éditée. Les jugeait-on trop mauvaises pour connaître les honneurs de l'impression ou l'auteur lui-même les destinait-il uniquement à un usage privé ? Rien ne permet aujourd'hui de pencher avec certitude pour l'une ou l'autre de ces conjectures. Mais l'appartenance sociale de l'auteur – sa noblesse et sa culture – renforce l'idée qu'il pouvait tout à fait se consacrer à la passion du théâtre en société et ainsi faire jouer ses pièces par un cercle d'intimes.

Mais aucune trace de la représentation de ces œuvres ne subsiste. Et le contenu de ces pièces ne nous aide pas davantage, dans la mesure où il s'agit d'un répertoire inscrit dans un rapport de mimétisme avec les œuvres de la scène officielle et qui ne présente pas de particularité propre au théâtre de société.

Le répertoire joué dans le cadre des représentations amateurs à Nantes ne montre aucune réelle spécificité. S'inspirant d'un répertoire officiel, ces spectacles s'inscrivent surtout dans la volonté de développer les pratiques intellectuelles et culturelles qui sont celles des grandes villes du royaume. Que le dynamisme culturel de Nantes et son essor économique soient concomitants n'est pas le fruit du hasard. Les négociants armateurs s'enrichissent et veulent de ce fait que leur « capital » culturel soit à la mesure de leur puissance économique. En ce sens, il est intéressant de constater qu'à Nantes, les représentations d'amateurs, pour et/ou par eux, prennent rapidement un caractère public, voire officiel. Le désir des riches négociants n'est pas seulement d'élargir leurs activités culturelles, mais encore de pourvoir au développement de celles de la ville. Le poids des amateurs de théâtre et de musique à Nantes est donc loin d'être insignifiant au regard de l'histoire, du paysage culturel de la ville. Les quelques exemples décrits auparavant ne prétendent évidemment pas à

¹⁷ MN, manuscrits 664, 665 et 666.

l'exhaustivité. Ils permettent néanmoins de comprendre l'importance des interactions et imbrications qu'il y eut dans la sphère de la bourgeoisie et de l'aristocratie entre les divers aspects de la vie culturelle et de montrer que les théâtres de société, académie de musique, concerts privés, sont autant de preuves du bouillonnement culturel que Nantes connut au XVIII^e siècle, et qui permit, à long terme, aux amateurs de spectacles, de réclamer une salle digne de ce nom. Celle-ci verra le jour en 1788 avec le Grand-Théâtre ou théâtre Graslin.

Théâtre officiel et comédie bourgeoise, une frontière mouvante : le cas de Toulouse dans les années 1770

Géraud DE LAVEDAN

En mars 1777, à la demande de Louis-Antoine de Gontaud, duc de Biron, gouverneur pour Sa Majesté en Languedoc, le roi ordonne l'exil¹ d'un dénommé Fouray, actionnaire principal du Waux-Hall de Toulouse, à dix lieues de la ville. Ceci est le dernier acte d'une affaire opposant le directeur du théâtre officiel de Toulouse à une société d'amateurs établie dans la ville. Il marque là la fin de la comédie bourgeoise dans la cité palladienne. Dernier chapitre d'un conflit somme toute banal qui n'a pu manquer de se reproduire, sans doute avec des variantes, en d'autres lieux du royaume à la même époque. Car cette affaire, si elle se passe à Toulouse, n'est pourtant nullement liée au lieu. Le cadre pourrait aussi bien être Aix, Nantes, Montpellier ou toute autre ville, qu'importe. Ce simple exemple permet de mettre en lumière un conflit d'intérêt entre le directeur d'une troupe officielle, détenteur d'un privilège exclusif, et un groupe d'amateurs jouant en société.

Avant d'exposer les faits et de retracer les différentes étapes du conflit, cette courte étude se propose d'esquisser une vue d'ensemble du mode de fonctionnement de la société dite du Waux-Hall, cette société d'amateurs établie à Toulouse au début des années 1770. L'absence de bibliographie et la pauvreté des sources² sur le sujet

¹ Copie de la *Lettre écrite à M^{rs} les capitouls par M^{sr} le duc de Biron, concernant la comédie bourgeoise*, Paris, le 4 mars 1777 (Toulouse, Archives municipales (cité TAM), AA 31, p. 337). Si on en croit Auguste PUIS (*Les lettres de cachet à Toulouse au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1914), il a été délivré par le roi plusieurs lettres de cachet à Toulouse en 1777, mais aucune ne concerne ledit Fouray.

² Les Archives départementales de la Haute Garonne (cité ADHG) conservent une liasse (1 C 312) relative aux spectacles à Toulouse ; seules les pièces 7 à 12 concernent « l'affaire du Waux-Hall ». Les Archives municipales ne renferment que peu de documents liés à cette société d'amateurs et à cette affaire précise.

ne permettent pas encore d'apporter un éclairage précis sur ce théâtre de société, c'est pourquoi il sera nécessaire de retracer très rapidement le tableau de la scène toulousaine avec son théâtre officiel : la salle du Jeu du Spectacle ou du Capitole. Ce parallèle nous permettra de mettre en lumière les points de convergence et les divergences entre ces deux modèles de spectacle. Ceci nous amènera enfin à nous intéresser au conflit qui va opposer ces deux scènes et aux moyens mis en œuvre pour faire cesser les représentations données par la société d'amateurs, et à nous interroger sur la validité des arguments proposés par les plaignants.

Le Waux-Hall

Des spectacles privés à Toulouse, nous n'avons que quelques traces fragmentaires. Il ne subsiste pratiquement rien d'autre que plusieurs relations de fêtes donnant lieu à des représentations théâtrales occasionnelles : la venue de grands seigneurs, une fête organisée par Joseph Patrat en 1782 en l'honneur du célèbre haute-contre Joseph Legros en fin de tournée à Toulouse³, etc. Mais quant à des scènes « régulières », seule la mention de la comédie privée des familles Savignac et Bournazel semblait jusqu'alors valide⁴ ; elle est toutefois définitivement terminée au début de la décennie qui nous intéresse ; l'identité de ses promoteurs nous permet de supposer que s'y regroupaient principalement des personnes de la noblesse locale et du parlement, ce qui faisait de cette scène une comédie non pas bourgeoise mais plutôt « de cour ». C'est au début de la décennie 1770 que s'établit à Toulouse une autre scène privée qui prend le nom de « Waux-Hall ».

Située *intra muros*, mais relativement éloignée du cœur de la ville, cette salle fait partie d'une « maison de plaisance appelée le Waux-Hall »⁵ et occupe un des deux corps de bâtiment. La seule description trouvée jusqu'à présent en est relativement brève : « une salle superbe peinte à la détrempe avec un très joli théâtre et ses décorations »⁶. Il est donc assuré que cette salle a été conçue ou aménagée exclusivement pour des représentations théâtrales et autres divertissements, tels que bals et concerts. S'il reste difficile d'évaluer la surface occupée par ce lieu – les plans cadastraux datent de 1680 et ne seront pas refaits avant la fin du XVIII^e siècle ; de plus l'emprise du bâti n'est pas représentée, si tant est que cette bâtisse soit déjà présente dès 1680 –, on sait que l'étage du dessus comprend un salon, deux chambres, un buffet de décharge. On cite aussi une galerie, donnant peut-être sur l'extérieur, ou permettant au contraire de suivre le spectacle dans la salle du dessous. D'après la

³ *Affiches et annonces de Toulouse*, n° 40, mercredi 2 octobre 1782, p. 162 ; et n° 41, mercredi 9 octobre 1782, p. 164.

⁴ L'historien de l'art Mesuret avait découvert l'existence de ce théâtre de société par l'intermédiaire du livret d'une exposition de l'Académie de Peinture de Toulouse, où, en 1775, le peintre Moretti exposait un dessin de décoration pour le théâtre du comte de Bournazel (Robert MESURET, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972).

⁵ *Affiches et annonces de Toulouse*, n° 32, mercredi 9 août 1775, p. 131.

⁶ *Ibid.*

typologie des pièces de l'étage, il paraît envisageable qu'environ soixante à quatre-vingts spectateurs puissent prendre place au rez-de-chaussée du Waux-Hall, encore ce chiffre pourrait-il bien être revu à la hausse. La configuration de la scène elle-même nous reste inconnue, mais la rapidité avec laquelle on installe un théâtre à quatre rangs de coulisses en une journée, lors d'une fête en banlieue de Toulouse en 1784⁷, permet d'imaginer un dispositif bien plus avancé. Aucun des deux actionnaires principaux cités n'est propriétaire à Toulouse à cette période. Il semble donc que cette salle soit louée à un particulier, qui n'a peut-être aucun lien avec la société. La maison étant mise en vente en 1775, les amateurs vont devoir rechercher un nouveau lieu. Ce sera la salle du Concert, ancienne salle de l'Opéra depuis le xvii^e siècle, reconvertie en scène musicale depuis l'incendie qui la ravagea en 1748. Cela permet à la société du Waux-Hall de se réunir dans un lieu parfaitement adapté à la scène et de plus situé au cœur même de la ville. Mais cette nouvelle proximité avec la salle de spectacle officielle est à même de faire renaître l'antagonisme vécu dans les années 1740 entre la nouvelle scène du Capitole et l'ancien Opéra.

La direction ou la gestion de la société d'amateurs est assurée par deux personnes : les sieurs Fouray et Cayrac, présentés comme les actionnaires principaux ; aucun de ces patronymes n'apparaissant dans la base de données des propriétaires Urban-Hist⁸ établie à partir des matrices cadastrales, il y a fort à penser que les deux personnages sont étrangers à la ville, dans le sens qu'ils n'en sont pas originaires. Cette opinion est renforcée dans le cas de Fouray que l'on dit être « Américain ». Le fonctionnement de la société est équivalent à celui des autres théâtres de société. Les amateurs se produisent sur scène ; chacun des particuliers désirant joindre la société s'acquitte chaque année d'une participation de 72 livres, et reçoit en échange un certain nombre de billets qu'il peut distribuer dans son entourage.

Des acteurs amateurs, rien n'est indiqué dans les sources, mais ils composent la majorité de la « troupe », car lors du conflit naissant, seuls quatre professionnels sont évoqués dans le rapport remis à l'intendant⁹. C'est la présence d'anciennes actrices gagées au sein de la société d'amateurs qui va être à l'origine du conflit et la cause de la cessation d'activité du Waux-Hall.

Le répertoire joué ne figure pas dans les documents que nous avons pu trouver, mais on comprend, d'après le parcours antérieur des quelques professionnels qui s'y produisent en 1776, qu'il est emprunté au répertoire du spectacle officiel. Il est probablement agrémenté de pièces de facture locale, mais pas en occitan, l'identité des deux actionnaires principaux semble l'exclure. Si la comédie et l'opéra peuvent être entendus, les œuvres dansées ne sont surtout pas à exclure : la mention du patronyme Odibert nous autorise à voir là un lien avec le créateur et maître de ballets dont le

⁷ *Affiches et annonces de Toulouse*, n° 45, mercredi 10 novembre 1784, pp. 181-182.

⁸ Urban-Hist est un outil de connaissance et gestion informatique du patrimoine urbain de Toulouse. Il allie des bases de données textuelles et iconographiques (Archives de Toulouse, Inventaire Midi-Pyrénées, Service Régional de l'Archéologie) à un système d'information géographique. Sa consultation en ligne est prévue pour 2006.

⁹ ADHG, 1 C 312, pièce n° 10.

répertoire du Capitole de la décennie suivante présentera de nombreuses créations. On sait qu'outre les représentations théâtrales, des concerts seront donnés.

Les noms des sociétaires et de tous ceux qui peuvent bénéficier des billets d'entrée au Waux-Hall nous restent inconnus. Il semblerait que la majorité d'entre eux puisse appartenir à une frange aisée et moyennement aisée de la population, sans réelle influence politique dans la ville, sans lien avec le parlement ; ceci permettrait d'expliquer l'absence de résistance et de déplacement du conflit sur la scène judiciaire ¹⁰. On sait qu'au moins à partir des années 1775-1776, le Waux-Hall semble avoir une activité soutenue, et que les spectacles ont lieu fréquemment, et ceci en début de soirée. Une indication du fait qu'on y jouait le dimanche semble ressortir du rapport du subdélégué de l'intendant ¹¹, mais il reste certain que la société respectait scrupuleusement les horaires des offices divins, sans quoi cet argument de poids n'aurait pas manqué d'être utilisé et développé par ses adversaires.

La salle du Jeu du Spectacle du Capitole

Toulouse se dote d'une salle de comédie en 1737 ¹². Située dans le « moulon » de l'Hôtel de Ville qui est en train de devenir le cœur de la cité, la salle sera par la suite intégrée à la Maison de Ville. Le lieu appartient donc à la municipalité qui en a intégralement financé la construction et assurera les réparations et aménagements ultérieurs. Elle est louée à différents entrepreneurs de spectacles pour des périodes allant d'un trimestre à une saison entière. La majorité des troupes qui s'y produisent circulent suivant l'axe Est-Ouest (mer, Montpellier – océan, Bordeaux). Pendant quelques années, les troupes s'y produiront en pratiquant une alternance semi-saisonnière, opéra et comédie, avec la ville de Bordeaux. Par la suite, les directeurs et acteurs viendront principalement du Languedoc. La fin du siècle voit une sédentarisation relative des troupes.

La salle a été étudiée pour pouvoir jouer tout type de spectacle, ses jeux de machineries permettent d'y représenter les opéras aux changements les plus complexes. Des perfectionnements notables ont été apportés en 1744 afin d'assurer les combinaisons de décors nécessaires à la mise en scène des opéras de Lully *Persée* et *Bellérophon*. Les aménagements pour les spectateurs autorisent dans les années 1770 environ huit cents places. Pour compléter ces aménagements, on dote encore le théâtre d'un café et d'une salle réservée aux porteurs de chaises.

¹⁰ Les pièces de la justice des capitouls (TAM, série FF) ne font état d'aucune requête ou appel des sociétaires entre 1776 et 1777, mais il est vrai que nous n'avons pu faire que de simples sondages dans les archives du sénéchal et du parlement. L'éventualité d'une résistance ne peut donc pas être définitivement écartée.

¹¹ ADHG, 1 C 312, pièce n° 10.

¹² Cette salle de spectacle, actuellement connue sous le nom du théâtre du Capitole, n'est pas la première, mais elle est entièrement financée par la Ville et reste sa propriété. Sur les lieux des spectacles antérieurs, voir notre introduction « L'activité théâtrale à Toulouse », dans *Le théâtre du Capitole (1736-2004)*, catalogue d'exposition, Toulouse, Archives municipales, 2004, pp. 19-23.

Dès 1773, Julien Martin¹³ obtient de Louis-Charles de Bourbon, duc d'Aumale, comte d'Eu, gouverneur en Languedoc, le privilège exclusif d'entretenir une troupe de comédie à Toulouse. Privilège confirmé par son successeur, le duc de Biron, en 1775. Il loue la salle à la ville pour la somme de 300 livres par mois. Martin quittera la direction des spectacles de Toulouse en 1778, laissant la place à Louis-François Molé-Dalainville, frère du célèbre acteur. Ce dernier se trouvera, lui aussi, confronté à la menace d'une concurrence (projet d'établir une seconde salle de spectacle officielle) et trouvera en son privilège exclusif le moyen d'écarter tout danger avant même qu'il ne se précise. Dans cet intervalle de cinq années, Martin a réuni une troupe sédentaire. Il présente un répertoire complet de comédie, tragédie, opéra et ballet qui ressemble à celui des scènes parisiennes et autres grandes villes dont le répertoire nous est connu. Parallèlement il reçoit ou « invite » périodiquement des acteurs parisiens en tournée.

Le théâtre ouvre ses portes quasi quotidiennement et accueille un public très varié dès 6 heures du soir. Les artisans côtoient au parterre les jeunes maîtres, les officiers en garnison, les procureurs au parlement, etc. Les loges ne semblent pas réservées à la seule noblesse, mais la bourgeoisie y trouve aussi place. La défection apparente des élites trouve sa raison dans le grand nombre d'académies et sociétés savantes. Elles exercent un grand pouvoir d'attraction sur les nombreux parlementaires toulousains qui ne semblent fréquenter le théâtre du Capitole que lors de spectacles organisés à l'occasion des entrées et séjours de dignitaires étrangers.

La comparaison des deux scènes

Cette rapide esquisse des deux scènes permet d'identifier les éléments qui rapprochent et ceux qui différencient clairement le théâtre officiel et celui du Waux-Hall.

Pérennité des dissemblances entre le spectacle officiel et le théâtre de société :

- privilège exclusif et appuis politiques importants pour le Capitole ;
- capacité d'accueil plus vaste pour la scène du Capitole ;
- troupe d'acteurs professionnels pour le spectacle officiel, troupe réputée d'amateurs pour le Waux-Hall ;
- gratuité des spectacles du Waux-Hall pour les bénéficiaires de billets.

Émergence de ressemblances :

- les acteurs se produisent dans deux lieux exclusivement adaptés pour la scène ;
- les scènes se trouvent dans deux lieux publics (dès 1775 pour le Waux-Hall) ou considérés comme tels ;
- proximité géographique (moins depuis 1775) des deux scènes ; 500 mètres les séparent ;
- les acteurs peuvent probablement offrir un répertoire proche sinon en partie identique ;

¹³ Auparavant directeur à Nancy, associé à Joseph Patrat.

- Capitole et Waux-Hall peuvent séduire un même public ;
- acteurs professionnels sur chacune des scènes (en 1776 seulement pour le Waux-Hall).

On découvre ainsi que la permanence des différences qui caractérisent traditionnellement ces deux types de spectacles se trouve fort atténuée sur certains aspects. Le théâtre amateur se rapproche du spectacle officiel. L'utilisation de salles spécifiques aux spectacles, son implantation dès 1775 dans un quartier où se recrute traditionnellement le public du spectacle officiel, l'apparition d'acteurs anciennement gagés, tout ceci laisse à penser que le Waux-Hall peut être perçu comme un concurrent du spectacle officiel.

Le conflit

En 1776, Julien Martin, directeur du spectacle officiel, ouvre les hostilités contre la société du Waux-Hall. En fait, il n'intente pas de procès pouvant donner lieu à un jugement, mais il fait valoir les droits de son privilège exclusif sur les spectacles publics dans Toulouse. Il n'a apparemment pas alerté au préalable les autorités municipales, qui ne seront contactées que pour faire exécuter les ordres supérieurs, qu'ils viennent de la cour, du ministère, ou de l'intendance. Il rédige un mémoire à l'intention du duc de Biron, gouverneur pour le roi en la province – qui lui a renouvelé son privilège – et alerte en même temps M. Foulquier¹⁴. Il ne faut pourtant pas en déduire que Martin cherche à entamer une procédure auprès du parlement¹⁵. Foulquier servira d'intermédiaire et va écrire à Jean-Antoine Amelot de Chaillou, ministre et secrétaire d'État, afin de l'alerter sur la situation des spectacles dans la ville.

Si les archives ne conservent aucun document rédigé en première main par Julien Martin (que ce soit à Foulquier ou au duc de Biron), on y trouve tout de même la copie d'un rapport fait à la demande de l'intendant de la province de Languedoc par M. Raynal, son subdélégué à Toulouse¹⁶. Celui-ci reprend les doléances du directeur du théâtre, au nombre de deux. Premièrement, la société du Waux-Hall se compose bien de sociétaires amateurs, mais aussi d'acteurs et actrices professionnels. Deux en particulier faisaient partie de la troupe de Martin quelque temps auparavant. Deux autres actrices se sont produites avec gages sur les théâtres de Perpignan, Montpellier et Montauban. Le second argument est que les représentations du Waux-Hall sont données régulièrement aux mêmes jours et heures que celles de la comédie du Capitole. Ces deux points sont inacceptables pour le directeur du spectacle. Il jouit d'un privilège exclusif et pourtant se retrouve face à une seconde scène qui prend des allures de concurrente. De ce fait, il peut, à juste titre, estimer perdre une partie de son public, et même craindre de voir certains de ses acteurs le quitter pour aller se produire

¹⁴ Il s'agit de François-Joseph Foulquier, futur intendant de Guadeloupe et de Martinique, qui siège à cette époque comme conseiller au parlement de Toulouse.

¹⁵ En l'absence de procès, le parlement ne semble pas avoir connaissance de cette affaire. Foulquier contacte le ministre en sa qualité de parlementaire, mais non en tant que rapporteur de l'affaire devant le parlement.

¹⁶ ADHG, 1 C 312, pièce n° 10.

au Waux-Hall. Le rapport intermédiaire de M. Raynal ajoute un point supplémentaire, qui est sans doute la réelle source du conflit : l'utilisation d'une salle publique pour les représentations du Waux-Hall. Il conclut en effet par ces mots :

L'établissement d'une troupe de comédie bourgeoise qui aurait son théâtre dans un lieu public, et vaste, qui distribuerait des billets gratuits, et qui donnerait des représentations aux mêmes jours et heures du spectacle public, porterait nécessairement préjudice à la troupe publique et privilégiée, et parviendrait à la ruine de manière à décourager pour toujours les directeurs qui penseraient à former ces établissements utiles.

Sans savoir précisément si le but ultime de Martin était de détruire la société des amateurs ou de l'amener à corriger les deux points à l'origine du litige, la conclusion sera dictée par le pouvoir central : en août 1776, Versailles demande la fin des représentations théâtrales du Waux-Hall¹⁷. Ce n'est qu'en février 1777 que les capitouls se chargent de publier une ordonnance interdisant la comédie au sein de la société¹⁸. Les amateurs trouvent immédiatement une parade : les pièces programmées seront remplacées par des concerts. Le ministre, peut-être à nouveau pressé par Martin, prend très mal la chose, il écrit aux capitouls que l'heure n'est plus à l'indulgence, que « la conduite qu'ils [les sociétaires du Waux-Hall] ont tenue en cette occasion ne mérite pas que l'on use de la moindre indulgence à leur égard, et celle du S^r Fourré en particulier »¹⁹ et ordonne la dissolution pure et simple de la société. À cela s'ajoute la volonté du duc de Biron de punir Fouray, un des deux actionnaires principaux, pour cas de rébellion. Celle-ci fut-elle de programmer des concerts pour contrer l'interdiction de présenter des pièces de théâtre, ou plutôt des paroles « imprudentes » de la part de Fouray ? Quoi qu'il en soit, l'épilogue sera l'exil de Fouray par ordre du roi et la dissolution définitive de la société.

Conclusion

Si cette société d'amateurs avait pu compter dans ses rangs des personnes d'influence ou des membres du parlement, aurait-elle été réprimée et supprimée de même ? Faut-il croire le subdélégué Raynal quand il rappelle dans son rapport que « le ci-devant théâtre de M. de Savignac et M^{me} de Bournazel se conformait à toutes les règles »²⁰. Il semble plus probable que les membres de cette compagnie jouaient en leur hôtel quand bon leur semblait avec les amateurs de leur choix, tout comme des comédiens professionnels, et que personne ne s'avisait de les en empêcher. Il est vrai que ce théâtre de société ne restait accessible qu'à des privilégiés et ne pouvait donc constituer de menace pour le spectacle officiel.

¹⁷ Copie de la *Lettre écrite à M^{rs} les capitouls par M^r Amelot, concernant la comédie bourgeoise*, Versailles, le 30 août 1776 (TAM, AA 31, p. 331).

¹⁸ *État des diligences et avances faites par les huissiers des capitouls, 1777-1778* (TAM, CC 2811, n° 127-147).

¹⁹ Copie de la *Lettre écrite à M^{rs} les capitouls par M^r Amelot, concernant la comédie bourgeoise*, Versailles, le 1^{er} mars 1777 (AMT, AA 31, p. 336).

²⁰ ADHG, 1 C 312, pièce n° 10.

Dans l'affaire du Waux-Hall, pourquoi l'autorité municipale n'est-elle pas saisie en première instance afin de faire cesser les abus reconnus ? Les capitouls ont connaissance de la justice au civil et au criminel dans les limites de la ville. Il leur eût été aisé de faire respecter les jours et heures de spectacle des amateurs et d'interdire l'introduction d'acteurs professionnels au sein de la société. Julien Martin sait probablement que les instances de justice auxquelles il peut s'adresser risquent de l'entraîner dans des procédures longues et coûteuses. Son privilège sur les spectacles va lui permettre de faire agir les puissants rouages qui conduiront inexorablement à la suppression de la société d'amateurs, sans risque d'appel. Il reste à signaler que Martin quittera la ville en fin de cette même année 1777 ou au début 1778, avant le terme de ses huit années de privilège, laissant vacante la direction des spectacles de la ville. Officiellement, ce sont des raisons de santé qui le forcent à partir. Mais il faut probablement comprendre, et cela ne serait en rien surprenant, que des difficultés financières l'ont poussé à mettre fin à sa direction. Son action menée contre les amateurs de l'ancien Waux-Hall pourrait bien passer pour une tentative désespérée afin de faire face à des difficultés croissantes et d'essayer de contrer toute concurrence qui pût lui enlever spectateurs et acteurs.

La pauvreté des sources connues appelle une étude plus poussée qui permettrait probablement d'infirmer ou de préciser certaines hypothèses concernant le fonctionnement de la comédie bourgeoise toulousaine. Il serait souhaitable de pouvoir observer d'autres cas similaires afin de mieux comprendre les règles, autorisations, tolérances et autres, qui permettent ou interdisent de jouer en société. Le droit français de l'époque se préoccupe-t-il des spectacles ? Assurément les contrats qui lient acteurs à leurs directeurs, chefs de troupes aux propriétaires des salles, etc., sont calqués sur le droit établi, et n'ont rien d'exceptionnel. Les questions relatives au droit d'auteur ont déjà été étudiées. Les privilèges octroyés par le roi ou ses représentants ne peuvent être contestés. Mais qu'en est-il en ce qui concerne la possibilité de jouer en société ? Y a-t-il des démarches administratives nécessaires ? Sur quoi se fondent les autorisations, tolérances, accords et exceptions ? Faut-il simplement supposer que les écarts sont sanctionnés en fonction de leur gravité et de l'importance des sociétaires ? Les sociétés d'amateurs sont-elles sujettes à des règles réelles, ou faut-il plutôt penser que leur régime n'est pas uniformément réglementé, laissant aux autorités locales le soin d'y pourvoir à leur guise ?

Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution ? L'exemple de l'Auvergne

Philippe BOURDIN

Il faut attendre la décennie révolutionnaire pour qu'apparaissent en Auvergne les traces d'activités théâtrales privées, dont certaines sont pourtant anciennement établies. La connaissance que nous en avons repose le plus souvent sur des témoignages particuliers (correspondances, mémoires) et sur la presse. Si la Révolution n'induit pas immédiatement une rupture dans les pratiques culturelles d'Ancien Régime, cela est encore plus vrai dans le domaine du théâtre, lieu de croisement des sociabilités. Néanmoins *La feuille hebdomadaire pour la province d'Auvergne*, en 1789-1790 unique gazette de l'espace considéré, change de ton pour encourager désormais la pratique théâtrale, autrefois jugée moralement contestable. L'instant politique semble justifier de nouveaux talents oratoires. Ainsi, le numéro du 26 avril 1781 rapportait l'interrogation d'une société de « bonnes gens » : « La comédie est-elle nuisible ou avantageuse à Clermont ? ». La réponse était sans appel : la vie licencieuse des artistes, gens sans aveu et sans fortune, le spectacle s'ornant du « luxe affreux qui ruine nos bourgeois et corrompt les enfans des artisans », sont supposés attenter aux mœurs de la jeunesse et donner aux adolescentes « de grandes dispositions à la coquetterie, tandis qu'un jeu modéré au piquet, au reversi, garantirait de l'ennui les mamans et que la danse (sous leurs yeux) amuserait leurs filles sans danger »¹. Ce jugement étroit, soumis aux *a priori* misogynnes de la société française, renvoie aussi aux interdits théologiques ou aux réflexions de Jean-Jacques Rousseau. Le ton est bien différent en octobre 1789, quoique le rédacteur, en faisant de l'exercice théâtral le vecteur du maintien et de la civilité, ne s'éloigne guère de l'enseignement des pères jésuites :

¹ Bibliothèque communautaire et interuniversitaire de Clermont-Ferrand (BCIU), A 65 007.

À quoi sert un Comédien, vous dit froidement un riche provincial : à beaucoup, Monsieur, à beaucoup ; les comédiens sont des hochets qui souvent empêchent les grands enfants de brûler les maisons ; les comédiens sont les portraits vivants des grands hommes qui ne sont plus. Ô vous qui prétendez à la liberté, qui voulez secouer le joug féodal, allez entendre la tragédie, apprenez que le grand art de la déclamation vous donnera la noble assurance de parler en public ; vous ne serez point troublé en voyant tous les regards fixés sur vous ; vous saurez varier les sons de votre voix ; enfin, vous saurez persuader, convaincre et terrasser les ennemis de votre liberté ².

La confusion entre la sphère privée des amateurs et la sphère publique privilégiée et saturée par les événements révolutionnaires est donc explicitement revendiquée, fût-ce en détournant les leçons de maintien des pères jésuites. Reste à mesurer comment se fait le passage d'un monde à l'autre, ce qui reste de la mondanité quand on n'a pas tout oublié – ni son rôle théâtral, ni son rôle social...

Des amateurs projetés dans l'espace public

À Clermont-Ferrand, capitale économique de plus de 25 000 habitants, siège d'évêché, de présidial et d'une cour des Aides, qui compte le plus important collège auvergnat, anciennement jésuite et depuis 1763 aux mains des séculiers, des traces subsistent d'activités théâtrales collégiennes. Préservant un répertoire classique, une troupe d'écoliers l'offre maintenant à un public élargi. Un accident cruel, survenu le 20 décembre 1791, fait de ces jeunes gens les victimes d'une part de leur succès (« Les billets d'entrée avaient été distribués avec profusion et la salle étoit pleine outre mesure ») et d'autre part de leurs représentations hors l'enceinte scolaire, dans des lieux non adaptés pour des sorties exceptionnelles et d'abord familiales :

Une société de jeunes écoliers s'étoit arrangée pour représenter *Adélaïde Duguesclin* ; ils avoient formé un théâtre dans une maison de paysan, rue Saint-Éloi. Tout étoit prêt, la toile étoit levée. À peine les quatre premiers vers de cette tragédie sont-ils débités qu'une poutre se brise ; le plancher s'enfonce au milieu et forme l'entonnoir. Tous les spectateurs tombent les uns après les autres dans le centre, jusqu'à l'étage inférieur, qui est un cuvage. Le mal n'étoit pas encore bien grand. Mais, par une seconde secousse le plancher abandonnant les murailles, le froissement devient général et alors plusieurs sont écrasés, mutilés ou blessés. Les lumières éteintes, les cris des mourans et des blessés, l'effroi de tous rendoient cette scène horrible [...] et ce n'est qu'une demie heure après cet événement qu'on a apporté du secours. [...] Le nombre des femmes qui ont péri l'emporte sur celui des hommes. Un seul acteur, fils d'un bourgeois de la ville, a perdu la vie : on fait monter le nombre des morts à quarante ou à quarante deux ; le nombre des blessés est considérable, plusieurs sont dangereusement malades [...]. Ce qui est révoltant, c'est que des hommes, ce n'étoient pas des hommes mais des monstres, ont profité de l'excès du mal pour dépouiller les morts et les mourans. Ils les ont fouillés et volés, ont arraché les colliers, les boucles d'oreilles des femmes expirantes. Une jeune demoiselle avoit dans sa poche une lettre adressée à son neveu, qui est volontaire sur les frontières ;

² BCIU, A 65 008, n° du 3 octobre 1789.

dans cette lettre étoit un assignat de cent livres qu'elle lui destinoit. Deux scélérats qui l'ont transportée mourante ont pris cette lettre, et l'on jettée après en avoir soustrait l'assignat [...]. Ce récit est affreux ³.

Civilité et convivialité se délitent ainsi dans l'horreur, la peur, et leur corollaire, l'individualisme de ceux qui, par leur refus de l'entraide, par leurs gestes criminels, se mettent hors-communauté. Ils injurient l'humanité, la fraternité et, à travers le soldat, le patriotisme. Hors principes, ils sont des « monstres », et le journaliste qui rapporte la scène joue sur les notions morales. Le théâtre, qui se doit d'aider à s'élever spirituellement l'homme nouveau, froisse les corps et le décor social – non seulement la toile du fond de scène, mais les vêtements et le superflu qu'arborent les spectateurs, pour souligner leur reconnaissance commune d'une rencontre exceptionnelle dans un lieu de comédie. L'incident est « affreux » parce qu'il contrarie toutes les règles sociales autour desquelles le rendez-vous culturel était censé fédérer. Il paraît rendre impossible la projection sur une scène publique élargie d'une représentation scolaire réservée d'ordinaire au public circonscrit des enseignants, des administrateurs de collège, des édiles et de quelques parents, et renvoie le théâtre de société à de strictes frontières.

Pourtant, d'autres tentatives d'ouverture avaient été faites lors de la dernière année de l'Ancien Régime. Cette année-là, le cercle aristocratique du comte Philippe-Claude de Montboissier-Beaufort-Canillac (1712-1797) avait donné une pièce de Molière à l'occasion de la fête patronale de Pont-du-Château, petite ville de batellerie de quelques milliers d'habitants enrichie par le commerce du charbon, du chanvre et du vin. La représentation de fin d'après-midi avait été pour l'occasion suivie d'un grand bal, tous divertissements auxquels l'élite du tiers état, dans l'enthousiasme de la convocation des États généraux, avait été conviée :

La toile se leva. Deux dames élégamment vêtues parurent sur la scène. Elles débutèrent par des éclats de rire qui n'étaient pas dans leur rôle, elles dirent quelques mots que personne ne comprit. Tout le monde souffrait pour elles. Heureusement que la scène changea. Trois messieurs parurent. Plus hardis que les dames, ils débitèrent sur un ton tragique une comédie de Molière. Ils reçurent des applaudissements qu'ils n'avaient pas mérité[s]. L'on a pour des amateurs plus d'indulgence que pour des comédiens qui en font leur état ⁴.

La Société des Amis du Théâtre de Riom

Les formes bourgeoises de l'expression théâtrale n'étaient pas moins répandues. La Comédie de Riom, par exemple, s'avère très active. Dans cette ville de 13 000 habitants environ, siège officiel de la généralité d'Auvergne et d'une vaste

³ BCIU, 180 620. *Le thermomètre du jour*, journal de DULAURE, numéros du lundi 26 décembre 1791 et du mercredi 18 janvier 1792. Voir Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots, les révolutionnaires. Le Puy-de-Dôme entre 1789 et 1799*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1995, pp. 52-53.

⁴ *Les lettres de Miette Tailhand-Romme (1787-1797)* [LMTR], René BOUSCAYROL (éd.), Clermont-Ferrand, chez l'auteur, 1979, lettre 25 du 29 juin 1788.

sénéchaussée, d'un bureau des Finances, d'un tribunal d'élection, etc., une salle a été construite entre 1768 et 1773⁵, pourvue d'un magasin d'habillement, dans une rue successivement appelée de la Vacherie, de la Comédie, et, en 1794, de l'École des Mœurs, succès du théâtre républicain oblige. Elle sert alors essentiellement à des amateurs, vingt-huit hommes et quatorze femmes. Autant que permette de le dire le faible échantillon renseigné (treize personnes), ils ont trente ans en moyenne, les femmes étant plus jeunes que les hommes de trois années. Ceux-ci sont issus des mondes de la robe (juges, procureurs, avocats, greffier même représentent 54% au moins des acteurs) et du négoce riomois (au moins 21%), « bourgeois de la ville », « parents ou amis » selon leur propre définition⁶, tenus par des liens professionnels, familiaux (mariages, cousinages, fraternités) ou de voisinage. Étonnons-nous de cette pratique théâtrale chez des jeunes gens dont l'éducation a été confiée aux brillants oratoriens du cru, qui réprouvaient de tels jeux, et parions sur le besoin de distinction sociale qui n'épargne pas plus les milieux jansénistes que partie de la noblesse de cour, ou, au-delà du mimétisme comportemental, sur l'intérêt suscité par un art qui fédère partout des publics de plus en plus divers. Les robins tiennent à Riom le haut du pavé et monopolisent les deux tiers des fonctions municipales. C'est donc naturellement que les deux tiers des comédiens amateurs occupent sous la Révolution, parfois de manière continue, d'importantes fonctions électives locales (municipalités de la commune, du district, tribunaux en l'an III, mais certains ont servi le gouvernement révolutionnaire sous les représentants Couthon et Monestier). Ils comptent aussi parmi les fondateurs du club jacobin – Leyrit fils a même eu l'occasion de présenter devant ce dernier, en 1791, une tragédie de sa composition, *Énée et Turnus ou L'établissement des Troyens en Italie*⁷ – et au moins la moitié participent à la société populaire de l'an II.

⁵ Dans le *Journal d'Antoine Messeix* [bourgeois de Riom], publié dans *L'Auvergne historique, littéraire et artistique* (Clermont-Ferrand, 1806), on peut lire : « Le 30 décembre 1773, la salle de spectacle étant parachevée, les comédiens donnèrent la première représentation à laquelle M. et M^{me} l'Intendant assistèrent. Il y eut illumination à la porte de la salle, à la sortie, plusieurs trompettes et tambours, placés sur le balcon, jouèrent des chamades. M. l'Intendant donna à souper à plusieurs personnes, puis il y eut bal ». Le bâtiment est encore augmenté et embelli jusqu'en 1779. Le théâtre peut accueillir environ 500 personnes, dont 300 au parterre. Entre décembre 1778 et juin 1789, 553 représentations y sont données (concerts, spectacles de sauteurs, comédies). Voir Francine MALLOT, « Le théâtre à Riom à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin municipal de Riom*, n° 33, avril 1984, pp. 6-9.

⁶ *LMTR*, lettres 96 et 98, septembre et novembre 1794.

⁷ Archives départementales du Puy-de-Dôme, L 6375. *Discours prononcé à la séance de la Société des Amis de la Constitution de Clermont-Ferrand le 23 septembre 1791 par M. Leyrit fils, citoyen et membre de la Société des Amis de la Constitution de Riom*. L'argument de la pièce, telle que le présente du moins son auteur, est symptomatique du travail de démarquage entrepris à l'époque par rapport aux modèles antiques, que les succès de la Révolution, créant ses propres modèles et ses références nationales, semblent rendre superfétatoires : « Ô Rome ! Dans les temps de ta gloire, peux-tu te flatter d'avoir égalé les Français ; tu fus, peut-être, notre premier modèle, mais à notre tour nous le sommes devenus de tout l'Univers. Cède-nous l'honneur du triomphe ; tu enfantas Brutus, la France enfanta Mirabeau. Ville orgueilleuse ! Tu voulais être libre et attacher tous les peuples de la terre à ton char de victoire : la France l'est

Se réunissant en novembre 1794 dans la « Société des Amis du Théâtre » pour donner leurs premières représentations publiques⁸, ils se veulent, selon les valeurs mises à la mode dans les années 1780, coterie philanthropique – n'accueillent-ils pas, du reste, l'épouse du régisseur du dépôt de mendicité ? –, et destinent leurs recettes aux indigents. Cette transformation correspond parfaitement à un modèle ailleurs éprouvé (Besançon, Dijon, Troyes⁹) et aux encouragements accordés par le gouvernement révolutionnaire pour que se développent les scènes patriotiques, placées au cœur du dispositif de propagande républicaine comme « écoles primaires pour adultes ». Dans leur fondation et leur recrutement, les clubs puis les sociétés populaires jouent un rôle actif.

Le succès de la Société des Amis du Théâtre crée un effet de mode (« la Comédie bourgeoise fait fureur »¹⁰). La municipalité doit ainsi répondre, le 13 brumaire an III (3 novembre 1793), à la pétition « de jeunes citoyens d'un âge encore tendre », désirant « obtenir la salle des spectacles pour s'exercer à l'art dramatique et donner des pièces de comédie ». Les édiles confirment alors un quasi-monopole, refusant de souscrire à la demande, « sauf aux jeunes citoyens à se joindre, si leurs talens le permettent, à ceux qui occupent déjà ce même théâtre »¹¹. Est-ce le risque de concurrence qui pousse la Société à se doter d'un règlement pour s'installer solidement dans les murs ? Adopté par la municipalité le 7 pluviôse an III (26 janvier 1795), après avoir été élaboré avec les amateurs le mois précédent, celui-ci reprend en bien des points (et en trente-trois articles...) les exigences imposées aux professionnels. Là est toute l'ambiguïté de ces formations encouragées par les Jacobins, qui, parées des vertus de leur engagement patriotique (en faveur des pauvres, des soldats, des victimes de malheurs particuliers – chapitre I, articles 6 et 7), vont s'avérer des concurrentes redoutables pour les itinérants. La municipalité conserve ainsi droit de regard sur un répertoire au nom des « vrais principes de la morale et de la politique » (I, 4) ; elle assure non seulement la

en effet, et veut briser les fers de tous les hommes ; tu voulois des esclaves et nous voulons des frères. Tombe aux pieds de tes vainqueurs, les Français ont surpassé les Romains ».

⁸ *LMTR*, lettre 97 du troisième trimestre 1794. Miette Tailhand raconte : « Jamais je n'ai été si gauche et n'ai moins mérité l'admiration publique. Accoutumée à jouer devant une société d'amis, je tremblais, en me livrant à la critique de toute la ville. Le public a accueilli favorablement des amateurs qui voulaient bien prendre la peine de l'amuser. Il a applaudi à outrance ce qu'il aurait peut-être sifflé dans une autre circonstance ».

⁹ Clothilde TRÉHOREL, *Le théâtre de Dijon de 1789 à 1810*, maîtrise de l'Université de Bourgogne, dirigée par Christine LAMARRE, octobre 1999, p. 98 ; Anne HERTERT, « La Société dramatique de Besançon et le personnel révolutionnaire bisontin de 1793 à 1796 », dans *Théâtre et Révolution*, Actes du colloque international de Besançon (juin 1988), numéro spécial des *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, s.d., pp. 35-43 ; Jeff HORN, « La lutte des factions au théâtre de Troyes sous le Directoire », dans *La République directoriale*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 mai 1997), Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT (éd.), Clermont-Ferrand et Paris, 1998, t. II, pp. 679-690.

¹⁰ *LMTR*, lettres 97 et 98, 3^e trimestre et novembre 1794.

¹¹ Archives communales de Riom, Registre des délibérations municipales (ans III et IV, p. 19).

police de la salle mais contrôle aussi celle de la troupe. Le règlement, qui organise celle-ci, planifie les prérogatives de la direction, les rôles et les entrées des artistes, la gestion des répétitions et des défaillances, jusqu'aux amendes infligées pour travail insuffisant (par exemple à ceux qui répéteront leur rôle en le lisant, alors qu'il doit être su dès la première répétition après un mois laissé pour l'apprendre – III, 7, 9 et 10). Il ne diffère aucunement de ceux imposés aux artistes dramatiques alors même que les amateurs conservent leur statut en jouant *gratis pro patria*, leur Société disposant au mieux de quelques places gratuites et réservées : les membres qui n'occupent pas la scène sont de ce fait « assurés de jouir du spectacle et [de] se former ainsi dans l'art du théâtre » (III, 14), les organisateurs des fêtes nationales récompensés (II, 13). Les recettes des spectacles vont dans les caisses municipales, une fois déduits les éventuelles réparations de la salle, les frais des décors et des costumes – dont les sociétaires ne gardent pas la propriété : quoique le prix des places soit modeste, le conseil municipal constitue à peu de frais un magasin... –, mais les bénéfices sont affectés « au soulagement des pauvres » (II, 6).

La collégialité du fonctionnement est cependant affirmée. On entre dans la troupe par cooptation de cinq membres – cooptation qui renvoie aux modèles académiques et maçonniques. L'ordre interne est autogéré (III, 3). On choisit le répertoire en assemblée générale selon de lourdes procédures, chaque pièce suscitant trois rapports sur son contenu avant le vote des sociétaires (I), et la même assemblée élit les trois directeurs. Les missions patriotiques sont revendiquées : la participation aux fêtes civiques, pour lesquelles est réservé l'amphithéâtre de la place de la Fédération, est prévue (III, 13 ; IV, 6) et sera effective pour la fête du 10 Août¹². Le sérieux est revendiqué et l'on tente d'instaurer une distance symbolique entre scène et parterre, entre l'imaginaire et le réel : c'est ainsi qu'il faut comprendre l'exclusion des mères allaitantes, repoussées au-delà de la cour et du jardin lorsque vient le moment de donner le sein, en une époque où la maternité, cet état « intéressant », est pourtant encensée jusque dans les fêtes officielles (IV, 3) – cette précision du règlement renvoie vraisemblablement à une réalité vécue. Sans doute le souci d'ordre moral n'est-il pas absent de l'interdiction faite aux enfants de fréquenter le théâtre s'ils ne sont accompagnés, aux curieux d'assister aux répétitions (IV, 1, 2, 5 et 6) ; il faut notamment répondre aux préventions des mères de famille contre les dangers de la mixité entre cour et jardin, en un temps où l'actrice doit combattre la réputation d'hétaïres de luxe des comédiennes les plus renommées. L'ordonnancement ainsi entériné, en conséquence, « met la réputation des demoiselles à l'abri de la critique. Les mères ont le droit d'assister aux répétitions et d'accompagner leurs filles dans un foyer destiné pour elles seules »¹³.

Une mondanité préservée ?

L'une des égéries de la troupe est Marie-Jeanne Tailhand, dite « Miette ». Fille de procureur et nièce du futur conventionnel et « martyr de prairial » Gilbert Romme, elle s'est fait une spécialité des rôles de soubrettes. Elle a laissé sur ses

¹² Archives communales de Riom, Registre des délibérations municipales (ans III et IV), p. 135. Procès-verbal de la fête du 23 thermidor an III (10 août 1795).

¹³ *LMTR*, lettres 97 et 98, 3^e trimestre et novembre 1794.

activités artistiques de précieux témoignages mais insiste avant tout sur les limites de la sociabilité entretenue entre cour et jardin, qui à ses yeux reproduit les normes de civilité des salons :

Le beau Monsieur qui t'a parlé de mes succès théâtraux [*sic*] a exagéré la chose ; de plus, il t'a trompé en te disant que j'étais environné[e] d'un cercle d'adorateurs ce qui est matériellement impossible attendu que l'entrée du théâtre est interdite au public. Si je fais des conquêtes en jouant la comédie ce ne sera pas un amour de coulisse comme on pourrait le croire. Notre société est organisée de manière à ce que la vertu des demoiselles soit aussi respectée sur la scène que dans un salon de compagnie. La société dramatique est composée de bourgeois de la ville qui sont tous parens ou amis. L'habitude qu'ils ont de se voir tous les jours fait qu'il n'y a pas plus d'intrigues au théâtre que dans le monde ¹⁴.

Constatant en l'an II la diffusion du goût de la comédie à la France entière, Miette y voit toutefois un moyen d'émancipation pour les femmes, au moins celles de son milieu, selon les normes des anciens collèges : « Elles apprendront à parler en public et se corrigeront de ces fautes de français qu'on laisse passer en société et qu'on ne souffre pas au théâtre. La comédie est une école où on apprend à bien prononcer, à bien se tenir et à savoir écouter. Là, plus qu'ailleurs, on s'aperçoit du défaut d'éducation » ¹⁵. Quant aux hommes, cette admiratrice avouée de Talma ¹⁶, réinterprétant à sa manière le message du gouvernement révolutionnaire, leur propose les arts de la scène comme une véritable école des mœurs :

Depuis que l'on parle théâtre, on néglige un peu la politique. Si les hommes s'occupaient de comédie, ils ne seraient pas aussi méchants ; c'est le plaisir qui laisse les plus agréables souvenirs. Je ne vois pas pourquoi on jette une si grande défaveur sur ceux qui en font leur état. Chez les Romains, les comédiens occupaient le premier rang de la société. Ils étaient pris parmi des gens instruits qui sentaient la valeur des impressions dont ils se servaient ¹⁷.

L'art de Miette sert en effet une sociabilité qui s'interrompt une fois l'été venu et les notables partis pour leurs résidences secondaires ¹⁸, des usages qui s'exportent d'une ville à l'autre, en fonction des alliances économiques et familiales. Miette a donc assisté en 1793 à Issoire, sous la houlette de Jean-Baptiste Reymond, « directeur de la comédie bourgeoise » de cette ville commerçante qui compte moins de 5 000 habitants, à un *Brutus* (de Voltaire ou de Dorat ?) qu'il mettait en scène. Cet ancien élève du collège royal de Clermont-Ferrand, où décidément le théâtre a droit de cité,

¹⁴ *Id.*, lettre 96, fin août-début septembre 1794.

¹⁵ *Id.*, lettre 99 du quatrième trimestre 1794.

¹⁶ *Id.*, lettre 98 de novembre 1794 : « Quand il voulait peindre le délire de la folie, cet acteur célèbre était l'homme de France qui connaissait le mieux sa langue et l'histoire. Aussi il a poussé son art jusqu'au dernier degré de perfection. Ce grand maître servira longtemps de modèle et n'aura jamais son pareil ».

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, lettre 81 de septembre 1793. Miette étouffe à Riom : « La ville est déserte, plus de comédie ni de société ».

s'est fait remarquer en 1785, à dix-sept ans, pour sa comédie en prose en un acte et huit tableaux, prétendument écrite « en vingt-quatre heures », *La bienfaisance de Madame Adélaïde de France*¹⁹, donnée dans le théâtre de la ville à l'occasion de la venue de la princesse en Auvergne. Désormais jacobin²⁰, il a droit aux éloges de Miette : elle l'a trouvé « assez fort pour jouer à Paris », « le meilleur acteur tragique » qu'elle connaisse²¹. Mais au titre de quelle expérience juge-t-elle ? Sans doute a-t-elle assisté aux démonstrations des troupes itinérantes qui font halte à Riom, sous la houlette de MM. Lecomte, Martin, Lorville, ou de M^{lle} Spindler²². On la sait au moins sensible aux spectacles de la Comédie de Clermont-Ferrand, dont elle partage certains avec son oncle, alors précepteur d'un jeune aristocrate russe, le comte Stroganov. Très fréquentée au demeurant, la Comédie est l'occasion d'un affichage social qui conduit l'art du paraître ; c'est aussi le lieu de rixes sanglantes entre loges et parterre, auxquelles Gaultier de Biauzat et Couthon, alors qu'ils n'étaient pas encore députés respectivement aux États généraux et à l'Assemblée législative puis à la Convention, ont pu assister en 1780²³ et qui se reproduiront en l'an IV²⁴. Le 28 juin 1788 donc, Miette est dans la salle :

Nous fumes finir notre soirée dans un lieu profane. Le comte nous paya la comédie. Quand nous entrâmes dans la salle, elle était déjà pleine. Nous ne trouvâmes pas de place dans les loges. Nous fumes obligés de nous mettre dans l'amphithéâtre. Aussitôt que le public nous aperçut tous les yeux se dirigèrent de notre côté.

¹⁹ BCIU, A 31 372 (1). La pièce met en scène deux amoureux, Colette et Formose. Celui-ci est trop pauvre pour que le père de la jeune fille, Lisimon, réputé pour son avarice, consente au mariage. Les tourtereaux peuvent compter sur la complicité de l'oncle de Colette, Antonin, qui, ému par leur hymne à l'amour, les presse de participer dans la joie à l'accueil festif de la princesse Adélaïde dans la cité. La fille de Louis XV va faire la fortune de Formose, distribuant une bourse de Louis aux paysans qui lui avaient offert leurs danses, et rendre ainsi possible l'union désirée. D'où le panégyrique conclusif : « Oui, je l'ai vue, cette aimable Princesse, ou plutôt cette Divinité descendue des cieux pour soulager les habitants de la terre ; je l'ai vue de mes propres yeux élevée sur un char tout brillant d'or ; on aurait cru voir la Déesse de la bienfaisance, dispensant ses présents aux mortels, non avec cet air de hauteur qui semble attacher un prix aux bienfaits, mais avec un air de bonté qui semblait prier d'accepter ses dons ; quoiqu'elle voulût faire pour la céler, sa noblesse perçait toujours à travers sa simplicité. J'avais souvent ouï dire que la grandeur entraînait avec elle une fierté mêlée de dédain ; mais j'ai été témoin du contraire. Pour donner à tout le monde le plaisir de la voir, la princesse s'est avancée, la tête hors de son char, laissant échapper sur tout le peuple des regards plein d'aménité ». À peine si Reymond se défend de son obséquiosité à l'occasion du chant final : « La flatterie avec art / À la Cour réside / Mais ici tout est sans fard, / Et c'est du cœur que nous part, / Vive Adélaïde »...

²⁰ Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots...*, op. cit., p. 26, 27, 36 et 390.

²¹ *LMTR*, lettre 84, septembre 1793.

²² Voir Francine MALLOT, art. cit.

²³ André BOSSUAT, « Le théâtre à Clermont-Ferrand aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue d'histoire du théâtre*, 13^e année, t. 2, 1961-1962, pp. 105-171.

²⁴ Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots...*, op. cit., pp. 53-54.

Les dames regardaient le Comte et les messieurs nous lorgnaient. La toile se leva et je ne vis plus rien que les acteurs. J'admiraient ce que mon oncle trouvait détestable. Il a vu les premiers talents de l'Europe, il est plus difficile que beaucoup d'autres. Son élève qui n'a pas encore été dans le monde trouvait le spectacle charmant ²⁵.

C'est donc avec les limites de son expérience que Miette juge les Issoiriens qui parlaient théâtre dans les salons de M^{mes} Caton ou M... (une petite-fille de perruquier parvenue, qui « traite avec mépris les gens qui valent mieux qu'elle ») et le jouaient en privé dans une petite salle où la jeune Riomoise, considérée comme affiliée, selon des termes empruntés au monde académique ou maçonnique, avait été installée à la place d'honneur. Diction et costumes laissaient, selon elle, à désirer : les actrices d'un jour « se mettent sans goût et ne sont pas jolies », oublient la grâce dans leurs mouvements, souffrent surtout d'« un accent du pays qui détruit tout le charme de ce qu'elles disent »²⁶. Mais il n'en va pas sans une certaine condescendance chez une demoiselle moins sûre de son art que de la supériorité intellectuelle et professionnelle de ses parents et amis, consciente aussi d'une gradation dans les exercices de civilité et de la valeur des amateurs riomois. Miette ne refuse-t-elle pas de déchoir en partageant ses talents avec ceux des Issoiriens ? Reymond voulant absolument lui faire accepter un rôle, elle repoussa ainsi « un honneur qui aurait compromis la dignité de notre société et peut-être [sa] réputation »²⁷.

Les Riomois se distinguent, eux, par leur abandon et une gaieté franche faite de jeux de mots et de rires collectifs qui permettent de « supporter la monotonie des répétitions » et l'inégalité des vocations qui fait que tel ou tel reste muet au moment de lancer sa réplique tandis qu'un autre amuse la troupe de ses facéties. Miette dit associer l'espièglerie au naturel tout en insistant sur la nécessaire culture (« Pour bien jouer il faut avoir reçu de l'éducation »), manière d'exclure l'amalgame avec des pratiques théâtrales populaires, sans pour autant prétendre égaler les professionnels : « Il faut une trop grande étude pour devenir des acteurs consommés »²⁸. Si manque de sérieux il y a, il n'empêche pas toujours de rêver au modèle parisien ni de développer des jalousies fortes, notamment entre femmes dont certaines voudraient « accaparer tous les suffrages » :

Il faut beaucoup d'assurance pour parler devant tout le monde. Il y a quelquefois de nouveaux débutants qui restent court. M. Parade[s] a été interdit en paraissant sur la scène de manière à ne pouvoir articuler deux mots de suite. M. Armand qui est le farceur de la troupe nous a amusés longtemps de ce début [...]. Toutes les personnes qui composent la société en font plutôt un délassement qu'un travail ; si on voulait les juger, à la rigueur on les trouverait toutes en défaut.

Il règne parmi nous une émulation qui tend à la perfection. Bientôt nous aurons des acteurs célèbres. Monsieur Lariche et Monsieur Charvillat seraient remarqués

²⁵ *LMTR*, lettre n° 25 du 28 juin 1788. Récit d'un voyage en Limagne, fin juin-début juillet 1788.

²⁶ *Id.*, lettres 83 et 84, septembre 1793.

²⁷ *Id.*, lettre 83, septembre 1793.

²⁸ *Id.*, lettre 98 de novembre 1794.

même à Paris [...]. Nous avons parmi nous quelques personnes qui ne se corrigent jamais. Monsieur Crosnier fait toujours des liaisons dangereuses et Mademoiselle Valet ne dit pas un mot de français. Avec cela un talent très médiocre. Elle a reçu plusieurs mortifications qui auraient dû la dégoûter de reparaître sur la scène. Je rougis quelquefois pour elle et ne conçois pas comment on peut s'exposer à tant de désagrément pour en tirer si peu d'avantage. Madame Poiret fait aussi beaucoup de fautes. Mais on lui pardonne en faveur de son talent et de sa jolie figure.

M. Beaulaton qui jouait le rôle de Bedford n'a pas mis de chaleur dans son jeu. Il exprime mal ce qu'il sent si bien ; il fallait être bien pénétré de son sujet pour ne pas être glacée de son indifférence.

Quant à la jeune actrice, elle était vêtue pour l'occasion d'« un costume de sauvage qui développe les formes et donne du piquant à la phisionomie ; sous la peau de tigre on a plus de courage que sous la robe de gaze »²⁹. Cette « sauvage » courtisée sur les bords du Gange n'est autre que l'héroïne de la comédie en un acte et en vers de Chamfort, *La jeune Indienne*, créée en 1764 à la Comédie-Française. *Les fourberies de Scapin* figurent aussi au répertoire³⁰. La Société crée une pièce de sa composition, *Le patriote français*, pour la fête de l'Être Suprême. En 1795, Jean-Baptiste Reymond continue de solliciter la bourgeoisie issoirienne, lui proposant sa mise en scène d'une pièce très engagée contre les accapareurs et les méfaits du libéralisme économique : *Le fermier d'Issoire ou Le bon laboureur*, de Briois de Belleruche, auteur qu'inspirent les Idéologues et peut-être, pour le lieu de l'action, *Jeannot et Colin* de Voltaire, moquant « Issoire, ville fameuse dans tout l'univers par son collège et par ses chaudrons »³¹. Pourtant, le titre seul a peut-être décidé du choix : fort modéré, défenseur de la Constitution de l'an III, absent du cercle constitutionnel d'Issoire, Reymond, qui décidément paraît bien éloigné des lecteurs de la *Décade philosophique*, ne deviendra-t-il pas maire de la ville en l'an VII à la faveur d'une scission électorale³² ?

Au-delà de l'an III, nous ignorons le devenir des comédies bourgeoises auvergnates. À Riom, une compagnie d'amateurs existe en l'an V, mais elle ne bénéficie plus du succès des pionniers, le maigre argent des recettes suffisant à peine à payer les costumes³³. Là comme ailleurs, les désenchantements politiques, l'investissement à leurs risques et périls des particuliers dans la sphère publique, ont pu les éloigner un temps ou définitivement de la mondanité pratiquée dans ou depuis les cercles privés. Le théâtre de société paraît bel et bien évoluer au rythme des engagements de ses promoteurs, notamment bourgeois, qui éprouvent sur scène le rôle public dont ils s'emparent ailleurs. Il continue, héritage réinterprété de l'Ancien

²⁹ *Id.*, lettres 98 et 99, 4^e trimestre 1794.

³⁰ *Id.*, lettre 96, fin août-début septembre 1794 : « Je sers les fourberies de Scapin et m'entends avec Frontin pour tromper un mari jaloux ».

³¹ Philippe BOURDIN, « Briois, ou les infortunes de la vertu politique », dans *Images et clichés du monde rural européen au dix-huitième siècle*, SVEC 329, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, pp. 123-137.

³² Jacques BOURDIN, *Issoire et les Issoiriens dans la Révolution (1789-1799)*, Clermont-Ferrand, Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, 1989, pp. 159-160.

³³ Archives départementales du Puy-de-Dôme, L 2226.

Régime, à s'abriter derrière des arguments moraux, certes renouvelés, puisque tout acteur est désormais citoyen. Souvent récupéré par les clubs puis sociétés populaires qui, en l'an II, multiplient les Sociétés dramatiques, il subit le contrecoup des épurations. À partir de l'an IV, il servira, en plusieurs capitales provinciales, les idéaux de la réaction comme il avait, la veille, servi la Terreur, conduisant les autorités, dès les lendemains du coup d'État du 18 fructidor an V, à interdire les troupes concernées. Professant des convictions, ce théâtre nourrit aussi une censure au détriment des professionnels anciennement établis ou itinérants : il en perturbe les tournées et les revenus, les évinçant longuement de plusieurs des lieux provinciaux qui leur étaient consacrés, quand bien même certains d'entre eux peuvent minoritairement se mêler aux amateurs, sans que l'on distingue toujours le choix militant de la nécessité économique³⁴.

Au moins l'expérience de la pratique théâtrale marque-t-elle pour un temps toute une génération de robins et d'hommes de l'art. Fils d'un avocat de Montluçon, Gilbert Favier n'oubliera jamais sa curiosité pour Thalie et Melpomène partout où le porteront ses pas de volontaire dans les armées républicaines. Habitué dès son plus jeune âge à apprécier les jeux de la scène au sein de son milieu familial, il apprendra pour mieux les goûter les langues des pays occupés, l'allemand et l'italien particulièrement, traduisant *Les souffrances du jeune Werther* ou assistant par exemple, en l'an VIII, à une représentation en langue originale de *Misanthropie et repentir* de Kotzebue³⁵. À Riom, les usages du livre prouvent que les amateurs fondent leur goût sur de très sérieuses lectures, poursuivies au-delà de l'âge d'or de la troupe, s'il faut en croire les emprunts faits dans la bibliothèque du neveu de Romme, Jean-Baptiste Tailhand, par ses amis : sous le Directoire, quatorze de ses anciens et anciennes comparses de la Comédie bourgeoise viennent y puiser régulièrement leurs lectures et parmi leurs choix l'on note les *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, de Johann Jacob Engel, publiées à Paris en l'an III³⁶... Le fils de Jean-Baptiste, Arthur, avocat comme son père, écrira des pièces en vers qui auront quelque succès à Paris : *Le premier tableau de Poussin*, donnée à l'Odéon le 11 février 1852, *Les trois amours de Tibulle*, représentée au Théâtre-Français le 26 mars de la même année³⁷. Mais ce qui reste du théâtre de

³⁴ Philippe BOURDIN, « Le théâtre, les amateurs, la Révolution », dans *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (éd.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, pp. 241-256.

³⁵ Lucien DUCHET, *Deux volontaires de 1791. Les frères Favier de Montluçon. Journal et lettres*, Montluçon, Herbin, 1909. Héritier d'une sociabilité bourgeoise, Gilbert n'est pas moins sensible à Terpsichore et fondera à dessein une société de danse à Besançon, au sein de l'état-major où il est capitaine. Le droit d'entrée en sera prohibitif.

³⁶ Philippe BOURDIN, « La postérité de la bibliothèque Romme : le prêt privé dans les milieux « néo-jacobins » provinciaux », dans *Réseaux et sociabilité littéraires en Révolution*, Philippe BOURDIN et Jean-Luc CHAPPEY (éd.), Paris, Société des Études Robespierriennes, à paraître.

³⁷ René BOUSCAYROL, *Riomais célèbres ou méconnus*, Clermont-Ferrand, Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, 1989, p. 153 ; et, sur Chabory, « Deux lettres d'un volontaire riomois à sa mère », *Revue d'Auvergne*, t. 99, n° 2, 1985, pp. 249-254. Lettre du 3 nivôse an III (23 décembre 1794).

société, une fois la Révolution advenue, renvoie aussi à une forme de sociabilité dont les enjeux semblent dérisoires à d'aucuns que l'enrôlement a amenés sur un autre théâtre, celui des opérations. Ainsi l'exprime en l'an III le volontaire riomois Gilbert Chabory à sa sœur, qui partage la scène de sa ville natale avec sa cousine Miette :

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce que nous pouvons souffrir. Le courage et l'espérance fait disparaître toutes nos souffrances. Tout en jouant ici mon rôle dans le tragique, naturel, je souhaite à tous nos parents et concitoyens la suite de leurs amusements civiques. J'espère qu'à mon retour, si je suis assez heureux pour le voir, je ne serai pas un acteur sans apprentissage. Nous n'avons point ici pour maître ni les Racine, ni les Corneille, ni les Voltaire ; mais, cependant, le théâtre ne laisse pas que d'être des plus fréquentés.

Les représentations d’auteurs français sur les scènes privées italiennes

Laurence MACÉ

Au sortir du Moyen Âge, l’intérêt pour le théâtre renaît en Italie dans la sphère privée, celle des milieux académiques et universitaires d’abord et des cours italiennes ensuite. On connaît le témoignage de Castiglione assistant à une représentation de *La Calandria* au palais d’Urbin en 1513 et rapportant qu’il n’avait jamais vu scénographie aussi belle¹. Il est donc tentant d’aller voir du côté de l’Italie si l’on souhaite, comme Marie-Emmanuelle Plagnol le proposait en conclusion de son ouvrage sur le théâtre de société en France, « non seulement dresser une carte des pays concernés par le phénomène, mais [...] comparer les pratiques entre elles et déceler l’influence exercée par le modèle français »².

C’est à travers le prisme des représentations d’auteurs français que l’on interrogera ici le phénomène du théâtre de société dans l’Italie du XVIII^e siècle. Prisme déformant peut-être mais méthodologiquement valide dans la mesure où il définit un objet restreint et identifiable permettant d’aborder les questions majeures :

- questions pratiques : contexte culturel, lieux, calendrier ; dans quelles conditions pratiqua-t-on le théâtre de société en Italie ?
- questions linguistiques : dans quelle langue (français, italien, dialectes), les auteurs français furent-ils représentés ?

¹ Roberto ALONGE, « La riscoperta rinascimentale del teatro », *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 1, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Roberto ALONGE et Guido DAVICO BONINO (éd.), Turin, Einaudi, 2000, p. 15.

² Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 275.

- questions génériques : comédie, tragédie, drame ou mélodrame ; y eut-il un répertoire propre au théâtre privé ?

En l'état actuel de la recherche sur le phénomène des théâtres de société, notre perspective comparatiste vise à vérifier, dans un contexte autre que français, les hypothèses récemment formulées sur ce type de théâtre par David Trott et par Marie-Emmanuelle Plagnol.

Commençons par dire quelques mots sur les particularités du contexte italien, indispensables pour bien comprendre la nature du phénomène du théâtre de société dans l'Italie du XVIII^e siècle. Il faut d'abord rappeler que l'Italie, à cette époque, n'est pas unifiée politiquement, et que cette situation a des conséquences importantes en matière culturelle. D'une part, il n'existe pas de capitale unique mais plusieurs capitales et même une pluralité de villes qui, sans être nécessairement importantes sur le plan politique, n'en possèdent pas moins une vie culturelle remarquable : dans les États pontificaux, Bologne dispute ainsi la primauté à Rome, dans le domaine du théâtre notamment. D'autre part, chaque ville italienne a son histoire propre, ses particularités dont on verra qu'elles ne sont pas sans conséquences sur le développement du théâtre de société. Spécificités en matière d'offre théâtrale, d'abord : de grandes villes comme Venise et Bologne comptent, dès le début du XVIII^e siècle, un grand nombre de scènes publiques. Spécificités sur le plan linguistique, ensuite : à Venise et à Naples, les traductions en dialecte sont nombreuses encore (Goldoni écrit en dialecte vénitien une partie importante de son œuvre) et l'italien n'est donc pas nécessairement la langue des représentations, dans les théâtres de cour mais pas seulement. Spécificités sur le plan esthétique, enfin : la présence du mélodrame demeure ainsi très marquée à Venise et à Naples tout au long du siècle³. L'une des questions qui doit donc être posée et que nous ne ferons qu'effleurer ici est de savoir s'il y eut concurrence entre ces différentes formes de spectacles dans l'Italie du XVIII^e siècle et si ces particularités freinèrent le développement du théâtre privé ou si, au contraire, elles eurent un effet d'entraînement.

Dans ce contexte, qu'en est-il du théâtre de société ? Le phénomène existe-t-il dans ces termes au XVIII^e siècle ? Qu'entend-on par ce mot ? Quelques précisions lexicales s'imposent.

Società signifie en premier lieu « association ». Il semble que le terme se rencontre, dès le XVIII^e siècle, pour qualifier l'activité théâtrale discontinue d'amateurs réunis à des fins non lucratives pour mettre en scène un texte donné, représenté dans un espace privé⁴. L'exemple le plus connu est celui de Goldoni qui, dans la seconde partie de ses *Mémoires*, évoque « cinq pièces qui forment un petit théâtre de société » : *L'homme d'esprit*, *La femme d'esprit*, *L'apatiste*, *L'hôtellerie de la poste*, *L'avare*, composés entre 1756 et 1762 pour le compte de Francesco Albergati-Capacelli de Bologne. Ces « petites comédies beaucoup plus courtes que les autres, et avec moins

³ Giovanni Saverio SANTANGELO et Claudio VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1981, p. 64.

⁴ D'après la définition de Marie-Emmanuelle PLAGNOL, *op. cit.*, p. 11.

de personnages, forment un petit théâtre de société » et elles ont « très bien réussi, quelques-unes [ayant] été même jouées avec succès sur la scène publique »⁵.

Hormis les termes de *soci* et de *dilettanti*, d'autres mots existent pour qualifier une activité manifestement répandue comme ceux d'*accademia* et d'*accademici*, institutionnellement et idéologiquement très connotés dans l'Italie du XVIII^e siècle, et qui renvoient explicitement à l'Arcadie et à la volonté de réforme de la littérature italienne manifestée à la fin du XVII^e siècle⁶. À Lucques dans les années 1750, des *accademici di comica* font éditer un certain nombre de textes tragiques dont une traduction de *Bérénice*⁷. À Parme, quelques années plus tard, le chroniqueur Antonio Sgavetti utilise le même terme⁸.

Une dernière expression doit enfin être signalée, celle de *recitanti in camere* par laquelle Alfieri évoque en 1795 la troupe d'amateurs qu'il a constituée pour faire représenter ses pièces chez lui⁹. Du théâtre de chambre, comme de la musique de chambre donc : l'expression est intéressante car elle distingue clairement l'activité de théâtre de société (*recite*) des lectures de pièces de théâtre (*lettura*) données dans le cadre d'une sociabilité de salon importée de France et dont le modèle devient très prégnant à partir des années 1770¹⁰. Elle distingue aussi la pratique des acteurs de société de celle des acteurs professionnels, affublés des pires noms d'oiseaux par Alfieri parce que trop portés à l'improvisation et trop peu respectueux du texte.

L'analyse pourrait être approfondie, mais elle laisse déjà apparaître quelques caractéristiques du théâtre de société en Italie en même temps qu'elle permet une première affirmation : la richesse des termes qui désignent l'activité qui nous occupe est trop grande pour qualifier une activité marginale et récente. Il s'agit probablement là d'un phénomène de vaste ampleur, suffisamment ancien et complexe pour expliquer la variété des termes qui en rendent compte.

Quelles sont donc en Italie les caractéristiques du théâtre de société ? En France, le théâtre privé a pour cadre le château, le salon et finalement tout espace rendu théâtral par l'activité qui s'y investit. En Italie, le lieu naturel de l'activité théâtrale privée est lui aussi d'abord hors de la ville : c'est la *villa*. Sur le modèle princier qui

⁵ Carlo GOLDONI, *Mémoires, Tutte le opere*, Giuseppe ORTOLANI (éd.), Milan, Mondadori, 1935, p. 431.

⁶ Sur le rôle des académies dans l'histoire du théâtre, voir Giovanni MORETTI, « Tra drammaturgia e spettacolo : la figura del dilettante », *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Turin, Einaudi, 2000, pp. 889-891.

⁷ Luigi FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris, Champion, 1925, p. 54.

⁸ Luigi ALLEGRI, « Introduzione allo studio degli apparati a Parma nel Settecento », *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, Modène, Mucchi, p. 32.

⁹ Vittorio ALFIERI, *Lettre à Francesco Albergati-Capacelli*, Florence, 12 septembre 1795, *Epistolario*, II, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, p. 172.

¹⁰ Voir Maria Pia DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 117-170 ; et Maria Luisa BETRI, *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, Venise, Marsilio, 2004.

veut que la résidence secondaire des princes abrite la scène la plus active¹¹, c'est à l'extérieur de la ville, « hors les murs », que les amateurs de théâtre s'adonnent à leur activité préférée. À Frascati, dans les collines romaines, une représentation de *Zaïre* est ainsi donnée en juin 1755 par une compagnie exclusivement composée « de chevaliers, de princesses et de dames », « dans un théâtre construit pour l'occasion chez les Borghese dans la salle du palais de Mondragone »¹². À partir de 1752, Francesco Albergati-Capacelli organise une véritable saison théâtrale privée dans sa *villa* de Zola Predosa, non loin de Bologne. À Zola, l'espace dédié à l'habitation est à l'occasion consacré à l'activité théâtrale : la *villa* de style baroque tardif, capable d'accueillir plus de trois cents spectateurs, est construite autour d'un grand salon servant de scène et d'orchestre et surmonté d'une tour centrale où prennent place d'autres spectateurs¹³. En février 1777, enfin, la marquise Margherita Boccapaduli, maîtresse d'Alessandro Verri, fait mettre en scène *L'indigent* de Mercier et *Zénobie* de Crébillon : le petit théâtre de sa *villa* située aux frontières de Rome, à Porta San Lorenzo, peut contenir jusqu'à quatre-vingts spectateurs¹⁴. La *villa* « suburbaine », située dans les collines et où l'on se réfugie aux premières chaleurs comme la *villa* Marioni sur les hauteurs de Vérone¹⁵, quand on ne s'y exile pas en période de remous politiques comme celle de Pieve Favera¹⁶, est donc le cadre privilégié du théâtre de société.

Comme en France, cependant, le théâtre de société est aussi une activité urbaine. Dans les villes, les palais de l'aristocratie et bientôt les maisons de sociétés plus bourgeoises sont le cadre de représentations théâtrales de type privé. Albergati-Capacelli, quand il n'est pas retiré à Zola, donne des représentations dans son palais de via Saragozza à Bologne¹⁷ ; dans son salon de Rome, la marquise Boccapaduli tient, du début des années 1770 à l'époque révolutionnaire, des soirées où on lit et

¹¹ Comme à Colorno dans les environs de Parme qui, entre 1755 et 1758, accueille une troupe professionnelle d'acteurs français (Giuliana FERRARI, « La compagnia Jean-Philippe Delisle alla Corte di Parma (1755-1758) e la riforma teatrale di Guillaume du Tillot », *Parma in festa...*, *op. cit.*, pp. 163-206).

¹² *Lettere di Benedetto XIV al cardinale de Tencin dai testi originali*, III, 1753-1757, Emilia MORELLI (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 250 [Castel Gandolfo, 11 juin 1755].

¹³ Sur cette magnifique *villa*, voir Enrico MATTIODA, *Dilettante per mestiere. Francesco Albergati-Capacelli comediografo*, Bologne, Il Mulino, 1993, p. 30 ; et *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergame, Bolis, 1996.

¹⁴ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri (1766-1797)*, Milan, Milesi, 1910-1940, t. VIII, pp. 259-260.

¹⁵ Ippolito Pindemonte y fit jouer sa traduction de *Bérénice* en 1774.

¹⁶ Sur le « théâtre alpestre » tenu par la marquise Boccapaduli et Alessandro Verri dans cette *villa* des Marches, voir Fabio TARZIA, *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine Ancien Régime (1770-1800)*, Milan, Franco Angeli, 2000, p. 133.

¹⁷ Voir l'introduction d'Enrico MATTIODA à GOLDONI, *Teatro di società*, Venise, Marsilio, 1998, p. 11.

où l'on représente des pièces d'auteurs italiens et français¹⁸ ; en 1794 enfin, Alfieri représente son propre *Saul* dans son appartement de Florence, avant d'organiser une nouvelle représentation à Pise avec « une autre compagnie d'amateurs », « dans une maison particulière »¹⁹.

On peut donc se demander – même si le phénomène existe bien sûr aussi en France – si deux modèles de théâtre de société un peu différents ne cohabitent pas selon les lieux : un modèle hérité de la tradition italienne du théâtre de *villa*, d'un côté, modèle revu et corrigé bien sûr par Albergati mais qui se caractérise par ses fastes et un caractère semi-public ; de l'autre, un modèle plus récent, plus directement hérité de la France et s'inscrivant dans le contexte d'une sociabilité de salon de type européen.

Par-delà cette hypothèse qui resterait à confirmer, il faut souligner que les points de contact entre scènes publique et privée, comme en France, ne manquent pas. Parfois, une scène publique est louée par une société d'amateurs, le temps d'une représentation : c'est le cas de l'*Andromaque* donnée en 1756 sur la scène du Teatro Maggiore d'Arezzo « par quelques chevaliers »²⁰. Dans l'autre fief d'Albergati, Medicina, celui-ci fait représenter des pièces sur la scène de la ville comme dans la *villa* de famille²¹, tandis qu'il promeut et inaugure le théâtre communal de Bologne en 1763²². Parfois, des dilettantes utilisent un ancien théâtre public à des fins privées, comme le Livournais Giovanni de Baillou qui, dans les années 1790, rachète le théâtre florentin des Arrischiati pour y représenter des pièces avec de jeunes amateurs²³. Des va-et-vient sont du reste repérables entre les deux types de scène et de théâtre en matière de répertoire : c'est le cas de l'*Alzire* de Voltaire, traduite dès 1737 à Bologne et représentée sur la scène d'un théâtre de société avant d'être reprise dans le même texte sur la scène du théâtre vénitien San Samuele par l'acteur professionnel Florindo en février 1738²⁴. Enfin, il n'y a pas de solution de continuité entre sociétés privées et théâtre de cour : *Andromaque* est ainsi représentée au palais Pitti, à Florence, par une compagnie de cavaliers et de dames, après l'avoir été sur la scène du théâtre d'Arezzo²⁵. Il n'est d'ailleurs pas rare que tel ou tel directeur des spectacles à la cour ait aussi son théâtre particulier : c'est le cas de Jacop'Antonio Sanvitale, ambassadeur de Parme à Paris puis directeur des spectacles de la même cour de Parme, qui traduit et fait représenter *Andromaque* « par une société aristocratique sur son propre théâtre à Fontenellato »²⁶.

¹⁸ Fabio TARZIA, *op. cit.*, p. 132.

¹⁹ ALFIERI, *Vita*, Giampaolo DOSSENA (éd.), Turin, Einaudi, pp. 266-267.

²⁰ FERRARI, *op. cit.*, p. 33.

²¹ Voir GOLDONI, *Teatro di società*, *op. cit.*, p. 12 ; et Françoise WAQUET, « Mercier en Italie », *Louis-Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, Jean-Claude BONNET (éd.), Paris, Mercure, 1995, p. 361.

²² MATTIODA, *Dilettante...*, *op. cit.*, p. 25.

²³ ALFIERI, *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 159, note.

²⁴ FERRARI, *op. cit.*, pp. 13-15.

²⁵ *Id.*, p. 34.

²⁶ *Id.*, p. 35.

Qu'en est-il, d'autre part, du calendrier du théâtre de société ? En Italie plus qu'en France, l'activité théâtrale publique apparaît scandée par le carnaval. Chaque année, le début du mois de février marque le début de la saison théâtrale. Particulièrement fidèles au calendrier de l'Église, les théâtres des collèges qui fournissent un grand nombre de traductions du français au XVIII^e siècle, dans le domaine de la tragédie en particulier, observent rigoureusement ce calendrier. Comme en France, au contraire, les scènes privées font preuve d'une plus grande souplesse, dictée notamment par le lieu privilégié des représentations privées qu'on vient d'évoquer. Le carnaval est en effet la plus mauvaise période pour se retirer hors les murs et le calendrier du théâtre de société tend donc à se distinguer de celui des autres formes de théâtre (théâtre public, théâtre de collège notamment), offrant une sorte de complémentarité aux passionnés de théâtre qui peuvent suivre la saison publique en ville pendant la mauvaise saison et s'adonner à leur activité préférée dès que les beaux jours arrivent. Chaque année, les chroniqueurs locaux enregistrent bien un pic de l'activité théâtrale privée pour le carnaval – Alessandro Verri et sa marquise jouent *L'indigent* et *Zénobie* en février 1777 –, mais les amateurs tendent à s'affranchir toujours plus de ce calendrier. Témoin Alfieri qui, à propos des futures représentations de *Saul*, déclare : « on ne représentera pas les représentations avant le carême, ainsi, en privé dans une salle »²⁷.

Les conditions des représentations privées, compte tenu des nombreux espaces que l'on vient d'évoquer, sont extrêmement variées. Au cours des années 1760, Albergati écrit à maintes reprises à Voltaire, amateur comme lui de mortadelle et de théâtre, pour l'entretenir des conditions matérielles de représentation de ses pièces. Celles qu'il met en scène à Zola comportent plusieurs décors : deux pour le *Filippo* d'Alfieri à la fin du siècle. Verri et la marquise Boccapaduli installent « dans la plus grande pièce » de la *villa* sise Porta San Lorenzo « un théâtre bien conçu, de forme semi-circulaire avec deux portes latérales à la manière des Grecs »²⁸. Alfieri dispose de moyens analogues comme en témoigne une lettre de 1793 qui évoque la représentation de *Saul* donnée à Florence « dans une maison privée, et sans scène, devant un public très restreint, avec beaucoup de succès »²⁹ :

La petite pièce est carrée ; deux portes latérales dans le fond, directement opposées l'une à l'autre, représentent les deux entrées de la scène. Deux fenêtres avec rideaux, placées entre les deux portes, constituent le fond de la scène et représentent le pavillon de Saul. Dans le fond opposé l'orchestre a sa propre porte qui bat contre l'une des fenêtres et laisse entrer les spectateurs indépendamment de nous. L'orchestre est composé de trois rangées de chaises à huit par rangée, qui font vingt-quatre personnes et vingt-cinq n'y tiendraient pas, mais celles-ci y tiennent commodément. Le reste de la pièce est libre pour nous, mais nous faisons attention à ne pas dépasser une rangée de petites briques qui se trouvent entre notre tapis et celui de l'orchestre dont nous sommes toujours éloignés de la longueur d'un bras environ³⁰.

²⁷ ALFIERI, *Lettre à Mario Bianchi*, Florence, 18 janvier 1793, *Epistolario*, op. cit., II, p. 111.

²⁸ Lettre citée (*Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*).

²⁹ ALFIERI, *Vita*, op. cit., p. 266.

³⁰ Id., *Lettre à Mario Bianchi*, Florence, 16 mars 1793, *Epistolario*, op. cit., II, p. 115.

Dans de telles conditions de promiscuité entre acteurs et spectateurs, c'est au grincement des chaises qu'Alfieri mesure l'attention des spectateurs :

Dans cet espace très étroit, privés de l'illusion des habits et de la perspective, les spectateurs nous ont plaints et loués [...]. Mais moi, comme je ne veux pas croire aux louanges que la courtoisie fait souvent donner, je crois cependant beaucoup à l'attention très tenace du public, qui nous a paru enchaîné à nous écouter. Ceci est un des bons indices et on ne peut le commander ; et qui n'est pas fortement concentré pendant deux heures et plus fait au moins grincer sa chaise, qui parle pour lui ³¹.

Malgré ses faibles moyens, Alfieri n'en est pas moins attentif aux détails. Témoins les cartons d'invitation qu'il fait imprimer à l'occasion de ces représentations avec le nom de l'invité et la date de la représentation ³².

De fait, les acteurs, comme les spectateurs, font partie des mêmes cercles. Il s'agit d'abord d'aristocrates et de patriciens. On a déjà donné beaucoup d'exemples, suffisamment nombreux et éloquents. Cette qualité n'est cependant pas exclusive. On note d'une part la présence de quelques ecclésiastiques dans les cercles de théâtre privé italien, comme l'abbé Vittorio Pellini qui joue dans le *Saul* d'Alfieri à Florence en 1793 ³³. Il n'y a rien là de particulièrement étonnant : dans les faits, l'Église italienne est très tolérante en matière de pratique théâtrale et les théâtres de collège tenus par des religieux sont parmi les premiers pourvoyeurs de traduction de théâtre français, de tragédies notamment ³⁴. Des sociétés plus mêlées, d'autre part, se font jour à mesure que l'on avance dans le siècle. En 1777, un « peintre » rejoint la compagnie d'Alessandro Verri et de la marquise Boccapaduli pour jouer la *Zénobie* de Crébillon ³⁵, tandis que la troupe privée réunie par Alfieri en 1793 se compose, en plus de l'abbé Pellini cité plus haut, de la Bellini – fille et petite-fille de célèbres hommes de science toscans et animatrice d'un salon très recherché –, d'un jeune homme de lettres, Giovanni Carmignani, et d'un avocat florentin, Lorenzo Collini. Des acteurs professionnels, enfin, se mêlent parfois aux sociétés d'amateurs, comme l'acteur Tanfani dont Alfieri se plaint beaucoup ³⁶.

Si les acteurs des sociétés privées tendent à s'ouvrir à d'autres classes à mesure que l'on avance dans le siècle, il n'est pas certain que le public présente une évolution aussi nette : on compte jusqu'à trois cents spectateurs à Zola dans les années 1760,

³¹ *Id.*, pp. 115-116. Sur Alfieri, acteur et metteur en scène, voir Anna BARSOTTI, « Alfieri e il teatro tragico », *Storia del teatro moderno...*, *op. cit.*, II, pp. 189-240.

³² Voir Giuseppe MAZZATINTI, « Le carte alfieriane di Montpellier », *Giornale storico della letteratura italiana*, III, 1884, p. 51, n. 3 ; et la notice consacrée à ces cartons dans *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, Clara DOMENICI, Paola LUCIANI et Roberta TURCHI (éd.), Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2003, pp. 225-227.

³³ ALFIERI, *Lettre à Mario Bianchi*, Florence, 18 janvier 1793, *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 110.

³⁴ Sylviane LÉONI, *Le poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

³⁵ Lettre citée (*Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*).

³⁶ ALFIERI, *Lettre à Mario Bianchi*, Florence, 18 janvier 1793, *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 110.

quatre-vingts chez la marquise Boccapaduli dans les années 1770, une vingtaine chez Alfieri vingt ans plus tard. L'exemple d'Albergati-Capacelli est peut-être le plus intéressant, même s'il n'est sans doute pas le plus emblématique. Tout en cultivant une esthétique de la fête, celui-ci ouvre en effet son théâtre à un public plus vaste – on paie pour assister à certaines représentations –, mais qui demeure choisi et cultivé, différent du public hétérogène des théâtres publics de Venise et capable surtout d'apprécier le raffinement du spectacle offert par Albergati, le 12 août 1764 par exemple :

Ce fut la dernière soirée que l'on récita sur le théâtre du palais du sénateur Albergati à Zola, avec une grande affluence de gens de toutes conditions. Il y avait plus de deux cents carrosses, on fit des feux d'artifice, on récita un opéra ou une tragédie dite *Cinna* et une pièce de Goldoni, *Il cavaliere di spirito*. On donna ensuite un bal et on joua à la loterie. Le sénateur Albergati jouait avec de jeunes dilettantes³⁷.

Le répertoire français, on le voit, fait partie intégrante du programme de la fête. Idéologiquement cependant, dans l'Italie du XVIII^e siècle, cela n'a rien d'une évidence et c'est sur ce point que nous voudrions nous arrêter pour finir, afin d'envisager la fonction de ce répertoire français sur les scènes de société italiennes.

Pour bien comprendre, il faut d'abord rappeler les rapports intellectuels complexes entre France et Italie au XVIII^e siècle, rapports conflictuels fondés sur le retournement qui s'est opéré entre la fin de la Renaissance et le XVII^e siècle. Bien étudié pour les milieux savants³⁸, le constat est transposable *mutatis mutandis* dans le domaine des lettres : la France a su reprendre, développer et adapter le magistère italien ; en matière théâtrale, elle est passée du statut de disciple à celui de maître.

Dans ce contexte, la question linguistique, celle de la langue des représentations d'auteurs français sur les scènes privées italiennes, est éminemment sensible. Sur les scènes privées, on représente sans doute les auteurs français d'abord en français. Ce constat, vrai au XVII^e siècle, l'est encore au début du XVIII^e siècle qui semble constituer à la différence de la France – mais il faudrait le vérifier par une enquête quantitative plus systématique – la période d'or du théâtre de société. Luigi Ferrari, qui a fourni dans les années 1920 un répertoire des traductions de tragédies, souligne que la date de la première représentation précède parfois de plusieurs dizaines d'années la traduction de la tragédie, presque cinquante ans, par exemple, pour *Phèdre*, représentée pour la première fois en 1677 et traduite en 1736 seulement³⁹. Malheureusement, peu nombreux sont les témoignages relatifs aux représentations d'amateurs qui précisent la langue adoptée.

Certaines zones de l'Italie – Parme et le Piémont notamment – se prêtent naturellement plus aux représentations en langue originale, qui sont attestées du reste aussi sur les théâtres publics à la même époque. Un chroniqueur de Parme note ainsi

³⁷ Corrado RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologne, Monti, 1888, p. 485.

³⁸ Françoise WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des Lettres (1660-1750)*, Rome, École française de Rome, 1989.

³⁹ FERRARI, *op. cit.*, p. XIV et n. 1.

qu'en avril 1763 et pendant plusieurs jours, des *accademici* récitent une tragédie en français et qu'à nouveau pendant plusieurs jours au mois d'octobre de la même année, « un groupe de nos académiciens récite des tragédies en italien et en français »⁴⁰.

Surtout, à partir des années 1760, les traductions disponibles tendent à se multiplier en même temps qu'elles augmentent en qualité, ce qui multiplie sans doute statistiquement la possibilité qu'une société préfère l'italien au français pour représenter un auteur français. Attesté pour les comédies où l'on voit diminuer le primat de Molière, ce fait l'est aussi dans le domaine de la tragédie qui voit exploser non seulement le nombre de traductions mais plus encore le nombre d'éditions de ces traductions.

Enfin, c'est surtout sur le répertoire du théâtre de société que nous voudrions insister pour conclure. Certes, si l'on s'intéresse au phénomène du théâtre de société en général, des genres extrêmement divers semblent représentés sur les scènes privées italiennes : des comédies, italiennes pour la plupart, dans la tradition de l'improvisation ou en rupture avec elle comme celles de Goldoni ou d'Albergati Capacelli, auteur d'une petite comédie *L'Amor finto o l'amor vero* ; quelques tragédies parfois italiennes – *La Merope* de Maffei chez la marquise Boccapaduli, les tragédies d'Alfieri par lui-même – mais plus fréquemment françaises ; des opéras enfin, dont on a peu parlé, notamment au début du siècle. À Parme, le chroniqueur Giustiniano Borra signale ainsi sommairement, le 13 février 1713, un « opera a soggetto » joué depuis trois semaines chez les Bergonzi, le 25 février 1720, un autre « opera » donné « sur le petit théâtre chez les Borri », le 12 mars 1724, une « tragédie » donnée dans la même maison et, le 13 mars 1726, un opéra encore donné chez les Colle⁴¹. On ne dispose pas de plus de renseignements sur ces spectacles dont il est difficile de savoir s'ils étaient joués par les sociétés ou si celles-ci avaient recours à des professionnels, mais il paraît évident que dans son répertoire, le théâtre de société de la péninsule présente des spécificités par rapport au théâtre de société français.

Si l'on s'intéresse aux seules représentations d'auteurs français, cette spécificité apparaît plus nettement encore. Sur les scènes de société, on ne trouve guère de comédies, du reste peu traduites à l'exception remarquable de Molière jusque dans les années 1760 : la comédie est, avec le drame, le grand genre de la scène publique. Dans l'improvisation, les acteurs italiens excellent ; c'est sur le théâtre public qu'on va voir jouer la comédie, peu fréquente au final sur les scènes privées. Guère de drames non plus sur les scènes privées italiennes, ce qui est plus paradoxal : Mercier qu'on a cité à plusieurs reprises est le seul à tirer son épingle du jeu, mais Diderot et Beaumarchais sont sans doute aussi peu joués que traduits⁴². Finalement, c'est le genre le plus boudé par le théâtre de société en France, la tragédie, qui, parce qu'elle est totalement absente des scènes publiques et parce que l'Italie aspire à réformer son

⁴⁰ ALLEGRI, *art. cit.*, p. 32, n. 46.

⁴¹ *Id.*, p. 32, n. 44.

⁴² Sur la réception du théâtre de Mercier en Italie, voir Françoise WAQUET, *art. cit.*, pp. 351-374. Sur les traductions de Beaumarchais et de Diderot, voir Giovanni Saverio SANTANGELO et Claudio VINTI, *op. cit.*, pp. 219-223 et 252-253.

théâtre, manifeste le plus clairement la dette du théâtre de société de la péninsule à l'égard de la France. Impossible à représenter sur les scènes publiques consacrées tout entières à la comédie et au mélodrame, la tragédie, qui aborde des problématiques politiques et reste expérimentale, trouve son espace naturel sur la scène privée.

Ainsi, même si des points de contact existent entre les deux scènes, le théâtre de société reste dans une assez large mesure en Italie un « autre théâtre », doté d'un répertoire sensiblement différent de celui du théâtre public contre lequel il tend à se définir – les exemples d'Albergati et d'Alfieri le montrent clairement. Soucieuse de la qualité des représentations, plus respectueuse des textes, la scène privée se fait volontiers le creuset d'expériences linguistiques, esthétiques et dramaturgiques nouvelles, à la faveur des représentations d'auteurs français notamment.

À Pietro Zaguri qui lui proposait de venir voir jouer ses pièces à Venise, Alfieri écrivait, en mars 1785, qu'il

ne saurai[t] trouver occupation plus noble, et plus haute et plus digne de lui [Zaguri] que de [se] consacrer au succès d'excellentes représentations théâtrales : c'est un plaisir dans lequel l'âme, l'esprit, le cœur trouvent tant de plaisir et d'avantage que c'est les yeux fermés que l'on distingue en Europe les nations qui, jouissant d'un tel plaisir très utile, se forment au théâtre, bien mieux et bien plus vite que les Anciens ne le firent peut-être dans les écoles philosophiques⁴³.

Le creuset que constitua le théâtre de société en Italie, quelque particularité qu'il présente avec ses jumeaux européens, fait que la péninsule mérite toute sa place, assurément, dans la géographie européenne des théâtres de société.

⁴³ ALFIERI, *Epistolario, op. cit.*, 1, pp. 240-241.

Le théâtre de société

à travers la correspondance de M^{me} de Graffigny

Charlotte SIMONIN

Seuls quelques spécialistes du XVIII^e siècle associent le nom de Françoise de Graffigny (1695-1758) au théâtre, et savent qu'outre son célèbre roman épistolaire des *Lettres d'une Péruvienne* (1747), elle est aussi l'auteur du premier drame bourgeois, *Cénie* (1750), ainsi que d'une dizaine d'autres pièces¹. Sa monumentale correspondance, récemment redécouverte et magistralement publiée et annotée², révèle d'ailleurs que M^{me} de Graffigny fut une passionnée de théâtre. À partir de son arrivée à Paris en février 1739, elle fréquente, autant que ses ressources limitées le lui permettent, les spectacles : la Comédie-Française³, mais aussi la Comédie-

¹ Charlotte SIMONIN, *Un nouveau regard sur le théâtre du XVIII^e siècle : M^{me} de Graffigny lectrice, spectatrice, critique et dramaturge*, thèse sous la direction de Françoise Rubellin, soutenance prévue en 2006.

² Françoise DE GRAFFIGNY, *Correspondance*, Oxford, Voltaire Foundation : t. I (1716-17 juin 1739), English SHOWALTER (éd.), 1985 ; t. II (19 juin 1739-24 septembre 1740), J. Alan DAINARD et E. SHOWALTER (éd.), 1989 ; t. III (1^{er} octobre 1740-27 novembre 1742), Neal R. JOHNSON (éd.), 1992 ; t. IV (30 novembre 1742-2 janvier 1744), J. A. DAINARD, Marie-Paule DUCRETET et E. SHOWALTER (éd.), 1996 ; t. V (3 janvier 1744-21 octobre 1744), Judith CURTIS (éd.), 1997 ; t. VI (23 octobre 1744-10 septembre 1745), Pierre BOUILLAGUET, J. CURTIS, et J. A. DAINARD (éd.), 2000 ; t. VII (11 septembre 1745-17 juillet 1746), P. BOUILLAGUET (†), Nicole BOURSIER et J. A. DAINARD (éd.), 2002 ; t. VIII (19 juillet 1746-11 octobre 1747), N. BOURSIER et E. SHOWALTER (éd.), 2003 ; t. IX (11 mars 1748-25 avril 1749), E. SHOWALTER (éd.), 2004. Nous y renvoyons en indiquant entre parenthèses le numéro du tome en chiffres romains, suivi du numéro de page en chiffres arabes. Pour la correspondance encore inédite et à laquelle l'équipe Graffigny a eu la gentillesse de me donner accès, je me contente de citer la date de la lettre.

³ D'autant plus assidûment à partir de 1750 lorsque *Cénie* lui vaut ses entrées permanentes.

Italienne, l'Opéra ou la Foire. En matière de théâtre, elle pourrait reprendre le *motto* du héros du *Songe de Vaux* : « Diversité c'est ma devise ». Sa passion théâtrale, selon l'adjectif forgé par Lesage, concerne tout autant le théâtre officiel que le théâtre non officiel, pour user de la terminologie du regretté David Trott⁴. Ainsi, de nombreuses références aux théâtres de société figurent également dans ses lettres, qu'il s'agisse de celui de Voltaire à Cirey ou à Paris, de celui du comte de Clermont à Berny ou des représentations organisées par François Devaux (1712-1796), son presque unique correspondant, à Lunéville... Comment, lexicalement, l'épistolière évoque-t-elle ce théâtre ? Qui joue ? Des amateurs uniquement ? Des professionnels mêlés aux amateurs ? Quand ces représentations se tiennent-elles ? Combien de fois ? S'exerce-t-on par des répétitions ? Avec quel sérieux et quel budget ce théâtre est-il pratiqué ? Qui sont les commanditaires ? Où joue-t-on ? Sur un véritable théâtre ? Quel répertoire ? Dans quel but ce théâtre est-il joué ? Pour le simple divertissement ou pour le prestige social ? Devant quel public ?

Pour tenter de répondre à ce bouquet de questions avec le plus de clarté possible, nous nous intéresserons d'abord au théâtre de société dans la France d'en haut (Cirey, Berny), puis au théâtre de société dans la France sinon d'en bas en tout cas du milieu, de Devaux ou de M^{me} de Graffigny. Cette division paraît pertinente tout autant par la différence de moyens que par la différence de retentissement : les représentations chez les heureux du monde ont rencontré un écho dans les périodiques de l'époque ou dans d'autres correspondances⁵, alors que celles qui eurent lieu chez Devaux ou chez l'épistolière seraient demeurées à tout jamais inconnues sans ses lettres.

Lorsque le 4 décembre 1738, M^{me} de Graffigny arrive à Cirey, tout se déroule d'abord de façon idyllique. Voltaire et Émilie du Châtelet la reçoivent avec amitié, et les journées s'écoulent, studieuses mais plaisantes, emplies de lectures, de discussions et de représentations sur le petit théâtre de Cirey⁶. Ainsi, le 9 février 1739, elle raconte à Devaux un véritable marathon théâtral :

Je saisis un moment où Md Du Chatelet est montée à cheval avec D. [Léopold Desmarests, son amant, venu la rejoindre] pour vous écrire, car, en vérité, on ne respire point. Vous êtes las de me l'entendre dire, mais c'est que je n'ai le temps que de le dire, da! Nous jouons aujourd'hui *L'Enfant prodigue* et une autre pièce en trois actes, dont il faut faire les répétitions. Nous avons répété *Zaire* jusqu'à trois heures du matin ; nous la jouons demain avec *La Sérénade*. Il faut se friser, s'ajuster, entendre chanter un opéra. [...] Nous avons compté hier au soir que, dans les 24 heures, nous avons tant répété que joué trente-trois actes, tant tragédie, opéra, que comédie. (I, 313)

⁴ David TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

⁵ Il serait intéressant de retrouver et de confronter tous ces témoignages (lettres de Voltaire, de M^{me} Denis, de Pierre-Robert Le Cornier de Cideville...).

⁶ Petit théâtre de Cirey qui est décrit le 16 décembre 1738 : « Le théâtre est fort joli, mais la salle est petite. Un théâtre et une salle de marionnettes, oh, c'est drôle! Mais qu'y a-t-il d'étonnant ? Voltaire est aussi aimable enfant que sage philosophe. Le fond de la salle n'est qu'une loge peinte garnie, comme un sofa, et le bord sur lequel on l'appuie est garni aussi. Les décorations sont en colonnades, avec des pots d'orangers entre les colonnes » (I, 228).

Le 12 février, Desmaret ajoute quelques plaisantes précisions sur la troupe :

Voltaire ne savoit pas son rôle, pas deux vers de suite ⁷, sans exagérer. M^e Du Chatelet jouë a faire vomir, sans ame, tout sur le meme ton, et scandant les vers pied a pied, comme la Frassinetty, c'est-a-dire, beaucoup plus mal que la Barnou. M^r Du Chatelet, a la lettre, n'a pas dit un vers qui en fut un, et en begayant. On souffloit le rôle, mot a mot, au petit Corasmin. Je jouois le papier a la main. Le reste alloit fort mal, Voltaire habillé comme un chianlit. Et malgré cela, de ma vie je n'ay tant pleuré a une tragedie, parce que le peu qu'il jouoit etoit divin. (I, 318)

À la suite de l'épisode du vol supposé d'un chant de *La pucelle*, M^{me} de Graffigny est chassée de ce paradis littéraire. Même après que son innocence est reconnue, la marquise du Châtelet continue à lui nuire, et, de fait, jusqu'à la mort de celle-ci en 1749, M^{me} de Graffigny se tient volontairement à distance de Voltaire. Mais l'année 1750 la voit fréquenter à nouveau « l'Idole », et l'épistolière entretient même des relations presque amicales avec M^{me} Denis ⁸. Au printemps, elle entend parler du théâtre de la rue Traversière, et le 26 mai raille malicieusement l'*hybris* du dramaturge : « J'ai eu la visite de l'abbé Du Renel qui m'a un peu amusée. Il m'a conté que V. fait faire un theatre chez lui ou il va faire jouër toutes ces pieces passées, presentes et future. On comence jeudi par *Mahomet*, et puis dimanche *Zulime*. Enfin il aura du moins un theatre ou on ne jouera que lui ». Le 6 juin, elle assiste à une représentation de *Mahomet* rue Traversière où éclate le talent d'un jeune inconnu ⁹, le futur Lekain, ce qu'elle relate avec son attention et sa verve coutumières le lendemain :

Laissons tout cela pour te parler de la piece d'hier. C'etoit *Mahomet*, joué par ces jeunes gens de la ruë S^t Antoine. Grandval ne joue pas a beaucoup pres si bien que le jeune homme qui a joué Mahomet. C'est un meteur en oeuvre, beau, bien fait, de 18 ou 20 ans ¹⁰, l'air noble, toutes les attitudes et les geste pleins de noblesse et de graces. Une intelligence, un sentiment admirable, l'air penetré de son role, un visage qui joue autant que lui. Enfin, d'un commun accort, toute l'assemblée est convenu qu'il falloit le debaucher pour la comedie. C'est un prodige. Celui qui a joué son pere est un tapissier de 35 a 40 ans qui seroit presque aussi parfait que l'autre s'il n'avoit pas un acent leger, mais point agreable. D'ailleurs, il lui manque des dents. Mais en tout, c'est un excelent acteur. Celui qui a joué Seide a vraiment un talent decidé mais sa figure est si bouffonne, son visage est si choquant, que cela gatoit tout. J'en ai vu mille fois son portrait. Il est frappant. Ce sont ces hommes que l'on met sur les tourne-broches.

⁷ Cela paraît une habitude voltairienne, puisque des années après, le 1^{er} octobre 1748, l'épistolière observe : « Tout le monde conoit le talent de V. pour ne jamais dire un mot de ce qui est dans ses roles » (IX, 274).

⁸ Voir David SMITH et Charlotte SIMONIN, « M^{me} Denis et ses révélations d'après la correspondance de M^{me} de Graffigny », *Cahiers Voltaire*, n° 3, à paraître en 2005.

⁹ Cideville – qui a assisté à la représentation de la même pièce – a lui aussi admiré « un sieur Le Kain, ciseleur orfèvre âgé de vingt ans » (cité dans Alain NIDERST, « Cideville, « Traits, notes et remarques » », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1970, p. 465).

¹⁰ En effet, Lekain est né en 1729. Mais lorsqu'elle le revoit ensuite à la Comédie-Française, l'épistolière revient sur ce jugement en raison de la laideur de Lekain, et lui préfère à nouveau le beau Grandval.

Palmire est une jeune fille qui a les plus beaux cheveux d'or que l'ancien testament ait jamais loué. Elle jouoit pour la première fois, et j'ai admirée, quoiqu'elle s'en soit bien mal tirée, les gestes faux et gauches.

Plus loin dans la lettre elle évalue à une centaine de personnes – pour un espace qu'elle estime plutôt destiné à cinquante – le public formé d'aristocrates, de fermiers généraux et d'auteurs, parmi lesquels Marie-Catherine de Beauvau-Craon, marquise de Boufflers (1711-1786), Marie de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand (1697-1780), Louise-Marie Dupin de Chenonceau, née Fontaine (1706-1799), Jean-Baptiste de Durfort, duc de Duras (1684-1770), le marquis Henri-Lambert de Thibouville (1710-1784), Charles-Just, prince de Beauvau (1720-1793), le comte Antoine Fériol de Pont de Veyle, Louis de Cahusac, Jean-François Saint-Lambert...

M^{me} de Graffigny connaît Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont, depuis 1748. Il devient rapidement son protecteur et c'est grâce à lui que *Cénie* – qui lui est d'ailleurs dédiée – est jouée à la Comédie-Française. Le comte possède un théâtre privé à Berny, dans les environs de Paris, où l'épistolière se rend une dizaine de fois entre 1751 et 1755. Elle confesse ainsi le 23 novembre 1751 :

Mon dieu, mon ami, que je suis honteuse de m'être si bien divertie hier. Ce n'est pas que j'aie à me reprocher de t'avoir oublié ; tu as eu plus d'un soupir au milieu du plaisir. Nous arrivâmes de trop bonne heure à Berny ou, pour mieux dire, suivant la coutume on comença plus tard. Nous allâmes attendre chez le levrier [John Dromgoole (1718-1781)]. Ce n'est pas là où je me suis amusée car il y vint tout plein de gens que je ne connais pas. Enfin nous allâmes dans la salle du spectacle qui est on ne peut pas plus jolie, bien peinte, bien douce, pas mal grande, et de très bon goût. Je fus placée dans la loge du prince [le comte de Clermont], et tout le monde me regardait. Il me l'avait cédée et s'était niché en bas, aussi bien que sa princesse. Il vint me complimenter avant la pièce et puis il y passa tout le temps d'entre les deux pièces. Enfin j'avais l'air d'être la dame de la fête, bien à mon aise, plus chaudement que dans ma chambre, car il y a un maître poêle qui chauffe par tout. Les pièces étaient *Les Trois cousines* avec les divertissements mieux représentés qu'aux Français. En suite un opéra comique de Colet, tout aussi bien exécuté. Je crois qu'il n'y a nulle part d'aussi bons acteurs de société ¹¹. Un valet de chambre du prince, qui ressemble tout plein à ce pauvre Tavannes ¹², joua à mon gré mieux que Harmand. Il danse des pantomimes comme à l'opéra et chante en perfection ¹³. Une petite fille de treize ou quatorze ans qui tient un peu au Bourbon, quoique fille d'une femme de chambre, joua les amoureux avec une finesse, une vérité ravissante ; en fin tout en vif, chaud, bien senti. Mon levrier est en vérité celui qui fait le moins bien. La sœur de la Le Duc jouait la meunière très bien.

¹¹ Le 19 mars 1752, après avoir vu *L'avare*, elle est toujours aussi élogieuse : « En vérité, la tête pleine de spectacles comme je l'ai, j'ai trouvé tous les acteurs très bons ».

¹² Né en 1705, le marquis Louis-Henri de Tavannes, ami de M^{me} de Graffigny et amant de Marie-Maximilienne de Preysing (1705-1792), était mort en 1747.

¹³ Voir la communication de David Hennebelle dans le présent volume.

C'est sur cette scène privée qu'eut lieu le 14 avril 1753 l'unique représentation¹⁴ d'une pièce en un acte de M^{me} de Graffigny, *Phaza*¹⁵. Le lendemain, l'écrivain se désole :

Ah qu'il s'en faut bien, mon ami, que la piece hier ne m'ait fait autant de plaisir que la repetition. J'ai eu peur a mourir et avec raison. [...] Azor a tres mal joué. J'en rabat le mauvais effet qu'il a fait et je dis que c'est une mauvaise piece bien ecrite. Ah vraiment, j'ai bien eu des flateries, mais je ne donne pas la-dedans. On a batu des mains tant et plus rien rien [sic] et je ne reconnois pour ami que deux ou trois, comme le Metromane [l'abbé Anne-Robert Turgot (1727-1781)], qui m'ont dit franchement « il y a des choses charmante ». C'est le tour le plus agreable pour faire entendre le reste. J'enpecherai qu'elle ne soit jouée encore une fois si je puis.

Elle s'en tint manifestement à cette résolution sévère car il n'est plus ensuite fait mention de la pièce dans la correspondance, sinon par accident¹⁶.

Outre ces renseignements de première main sur Voltaire et Berny, la correspondance contient quelques allusions à d'autres célèbres théâtres de société de la France d'en haut, par exemple, le 20 décembre 1746¹⁷ :

¹⁴ Elle est évoquée à deux reprises par Charles DE FIEUX, chevalier DE MOUHY, *Abrégé de l'histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'au premier juin 1780*, Paris, chez l'auteur, 1780 : « *Phaza* [sic], Comédie en un acte en prose jouée à Berny, devant M. le Comte de Clermont en 1753 » (t. I, *sub verbo* « Graffigny ») ; « *Phaza* : Comédie en un acte en prose de M^{me} de Graffigny, représentée à Berny chez le Comte de Clermont, Prince du sang, en 1753 : elle ne l'a point été à Paris » (t. II, *sub verbo* « *Phaza* »).

¹⁵ Charlotte SIMONIN, « *Phaza*, la « fille-garçon » de M^{me} de Graffigny », dans *Le mâle en France 1715-1830, Représentations de la masculinité*, Kate ASTBURY et Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (éd.), *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, n° 15, 2004, pp. 51-62.

¹⁶ À peu près un an plus tard, le dimanche 7 avril 1754, les intempéries marqueront l'anniversaire de la pièce pour la dramaturge terrifiée par le tonnerre : « Me voici un peu mieux pour mes souffrances, mon ami, mais bien mal pour les nerfs. Depuis ce matin j'étois morte sans savoir pourquoi. A six heures je l'ai su. Il a fait un bon orrage de dieu, éclair, tonnerre, grelle et pluie. C'est de bonne heure encore. Passe si c'est comme l'annee passee. Il y eut hier un an que l'on joua *Phaza* a Berny et qu'il fit un gros orrage. Cette epoque m'en a fait souvenir. Il en a si peu fait l'été dernier que je peux bien en accepter l'augure ».

¹⁷ Le 27 août 1748, elle fait référence à une représentation à l'hôtel de Brancas et forge un néologisme : « Elle [Jeanne-Françoise Quinaul-Dufresne] donne une tape en passant au S^t [marquis d'Adhemar] qui ne sait pas son rôle. T'ai-je dit comme il manque aux repetitions ? Comme il n'est jamais au fait ? [...] Enfin il est au milieu de cette troupe comme il étoit dans notre latin, mais Gormas [Charles Pinot-Duclos (1704-1772)] qui en est, qui attend cette jouerie pour partir pour la Bretagne, n'entent pas raillerie et crie du haut de sa tete. [...] C'est une piece de M^r de Fortcalquier que l'on joue chez M^{de} de Mirepoix, parce que le marechal de Brancas et meme l'auteur pouroient mourir au beau milieu de la representation, et que pour eviter cet inconvenient on a placé le theatre ou il est » (ix, 236). Elle évoque encore, le 31 octobre 1748, *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux comme une pièce de commande : « Il nous lut apres diner une espece de petite comedie qu'on lui a demandé pour le theatre de M^d. de Mirepoix » (ix, 317). Enfin, le 25 février 1750, elle déclare : « Il n'y a plus d'apparance que ce *Mauvais Riche* soit mise au theatre. D'Arnault la fait jouer au Marais ou tout le monde est reçu, c'est a dire, le monde connu ».

J'ai oublié de te dire que la fureur des comedies bourgeoises a repris par tout Paris. Remets vite ton theatre pour etre a la mode. Il y en a dans tous les quartiers. Ne t'ai-je donc pas parlé de la fameuse qui a duré si lontems chez la ... la ... ma foy c'est M^{de} de La Popliniere, pourquoi tant chercher ? Cette comédie est de la facon de son mari et se nomme le *Danger du faste*. Il y avoit un grand nombre d'acteurs de toutes condition, joint la Grandval, la Gaussin, la Dumesnil et la Silvia. On y entroit par billet. M^{de} de Richelieu et M^{de} du Chatelet en faisoient les honneurs. On jouoit deux fois la semene. Actuellement on en joue une autre qui est d'une dame qui a été a M^{de} la duchesse du Maine. On dit qu'elle vaud mieux que l'autre. Dans les autres maisons on joue de l'ancien, tout le monde n'a pas l'esprit d'en faire (VIII, 173).

La pratique de nos deux correspondants est plus modeste, mais non moins passionnée. Devaux, tout aussi fanatique de théâtre que M^{me} de Graffigny, saisit la moindre occasion de jouer, soit sur le théâtre de Lunéville, soit chez lui. À la suite d'une représentation de *La mort de César* où il jouait Brutus en août 1739, il narre avec humour leurs couacs d'amateurs :

Il nous est arrivé plusieurs accidents. Primo, quand on m'a apporté mort dans un fauteuil, mes porteurs ont été heurter etourdiement contre la statue de Pompée, et l'ont fait tomber sur ma teste. Si j'avais osé ressusciter, j'aurais dit : « Eh, quoy, Pompée! N'es-tu pas assés vengé ? ». Mais si je n'ai osé dans cette occasion, il a bien fallu prendre mon parti un moment apres. Imaginez-vous qu'a la fin ils se sont tous en allés, et m'ont laissé là. Ma foy, j'ay regardé tout a l'entour de moy, et ne voyant plus personne, je me suis levé, en disant au parterre je ne sais plus quoy, mais on a beaucoup ri. (II, 125)

Quelques mois plus tard, en décembre, Devaux évoque assez longuement¹⁸ la représentation de sa pièce¹⁹ et des *Plaideurs* de Racine chez lui, en l'honneur de son père. Devaux explique :

Mon auditoire fut de votre avis [sur sa pièce] : il ne rit point ou presque point. J'en appelle toujours a Paris. Ce qui me consola fut que l'on ne fit pas plus d'honneur aux *Plaideurs* [...] Il me sembla pourtant que mon cher pere fut aussi content que je le souhaitois. Du moins m'en donna-t'il des preuves bien convaincantes pour lui : pendant que nous changions entre les deux pieces, il me fit glisser un louis par la main de Clairon. Nous soupames tous en bas, et il fut d'assez bonne humeur. Il ne loua pourtant pas la pièce, mais il prit plaisir a l'entendre louer, et a se faire repeter les compliments qu'on m'avait faits. (II, 274)

En octobre 1742, il analyse le jeu de leur troupe :

¹⁸ Pour le plus grand bonheur de M^{me} de Graffigny, qui peut ainsi oublier la distance qui les sépare. Le 12 décembre 1739, elle le remercie avec émotion : « Je te remercie de l'histoire de ta representation. Il me semble que j'y suis. Cela me rend des idées de notre cheres société, qui s'effassent bientôt par celle que me donne sans cesse mon etat et notre separation. Mais j'aime a la regreter, cette société qui est mon unique bien » (II, 272).

¹⁹ *Les engagements indiscrets* de Devaux – initialement intitulés *Les portraits* – seront joués à la Comédie-Française en octobre 1752, après plus de treize ans d'efforts et de manœuvres de M^{me} de Graffigny auprès de la troupe.

Nous avons tres bien joué la grande piece [*Les dehors trompeurs* de Louis de Boissy], aux fausses liaisons pres. Notre Comtesse a mieux fait que toutes nos comediennes d'ici ne pourroient faire, et a rendu des traits plus finement que je ne serois en etat de les rendre. La Petite a joué Lucile le plus joliment du monde ; Lisette, singulierement bien pour une petite fille qui n'a jamais scu ce que c'etoit que comedie. Il n'y a eu que Celiante qui ait mal été. Je ne vous dis rien des hommes. C'est du vray bon assurément. Je me suis surpassé. Ducoin, avec toutes ses graces, ne m'auroit assurément pas effacé. Je ne scais, mais je pari que dans bien des endroits vous auriez retrouvé Dufresne²⁰. Oui, il y a des morceau que je parie avoir saisi dans son goust, je crois le voir. *La Pupile* a été beaucoup moins bien. Comme c'etait une reprise, nous la croyons scavoir. Nous l'avons negligée, et elle n'etoit pas assez scuë. Vous croyez bien que nous avons été applaudis a tout rompre. (III, 400)

Quant à M^{me} de Graffigny, elle fait parfois allusion à leurs anciennes représentations en Lorraine, lorsqu'elle compare le jeu des comédiens parisiens et celui de ses amis : « J'ai bien pensé a elle [Claire-Claude-Louise Lebrun, dite Clairon-Lebrun (1711-1779)] dimanche a *La Double Inconstance*. Elle la joue million de fois mieux que cette Silvia, que je ne puis souffrir. J'ai examiné si c'etoit prevention, et ce n'est absolument que discernement »²¹ (III, 425). Le 11 juin 1743, elle annonce : « Demain on joue enfin *La Mort de Cesar*, et j'irai. Je verai si tu jouois bien, et le furieux S^t [le marquis Antoine d'Adhémar (1710-1785)] » (IV, 325). Par ailleurs, elle faisait partie du groupe du Bout-du-Banc²², qui regroupait le comte de Caylus, Duclos, Cahusac, Crébillon fils, Voisenon, et bien d'autres autour de l'ancienne actrice M^{lle} Quinault. Ce groupe resté célèbre pour ses jeux littéraires, n'est néanmoins pas connu pour avoir pratiqué le théâtre ; pourtant, çà et là l'épistolière mentionne des parades²³ ou des

²⁰ M^{me} de Graffigny tempère sa fierté le 12 octobre 1742 : « Je voudrois t'avoir vu jouer *Les Dehors trompeurs* pour croire que tu as quelques chose de Dufrene ou, pour le croire, il faudroit que tu l'eusse vu jouer. Il etoit unique ; je ne puis du tout croire que tu ais dit un mot qui lui ressemble. Je connois notre jeu, et en verité je rougis d'avoir cru que tu jouois bien et moi aussi, hors Cesar. Pour celui-la je conviens que tu jouois bien, mais pour le comique, je le nie. Viens me convaincre » (III, 398).

²¹ Déjà, lorsque la petite troupe de Lunéville joue *L'île des esclaves* en août 1739, l'épistolière commentait : « Pardi, je le crois bien que Silvia ne se tireroit pas mieux de *L'Isle des esclaves* ; voila une belle comparaison. Mon Ron [Clairon-Lebrun] vaut mille Silvia » (II, 99).

²² Jacqueline HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société, Cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2000.

²³ « Il y a plus de six mois que l'on projeta chez Nicole [M^{lle} Quinault] de jouer une parade. On donna un role a Nini [M^{me} de Preysing], role d'Allemande ou il y a mille sotises a cause du lengage. Cela etoit tombé. Avant-hier Nicole lui menda qu'elle l'aprene, qu'elle aille faire une repetition et que l'on jouoit aujourd'huy, mais qu'il falloit me le cacher soigneusement. Je lui reccomandai de savoir de Nicole ce qui causoit ce grand mistere. Elle m'a mandé ce matin que la compagnie etoit composée d'amis du Monstre, et que je leur ferois de la peine, comme ils m'en feroient » (7 août 1744 ; V, 389).

proverbes²⁴. M^{me} de Graffigny aime aussi à s’amuser chez elle avec ses amis ; ainsi le 9 février 1751 : « J’ai un moment, je te le donne, mon ami. Hier j’eus mes Anglois a diner ; nous nous amusames assés bien. Apres diner nous jouames *Le François a Londre* a cause que le Levrier joue superieurement Milord Houget, et le Grand Garçon [Antoine Bret (1717-1792)] fort bien Polainville ». Elle raconte une plaisante journée le 2 juin 1751²⁵ :

Nous avons été prendre le Metromane qui m’attendoit sur notre chemin, et nous avons fait le diner le plus fou et le plus gay que j’ay fait de ma vie. Je ne sais sur quoi nous avons ri, c’est précisément sur la pointe d’une eguille, mais qu’importe ? Nous avons ris. Aussi j’y etois bien disposée car ce matin je me suis levée me portant comme le Pont-Neuf. Nous avons repeté *L’épreuve* apres diner, et toujours riant. Le soir tout tard j’ai été au Luxembourg avec le Metromane tete a tete car Minette [Anne-Catherine de Ligniville] est enrumée. Je me suis encore fort bien amusée avec lui.

Ces pièces ne seront finalement jamais représentées, mais comme le montre l’emploi synonymique de *jouer* ou de *répéter*, c’est plus le plaisir d’être ensemble et la joie de s’amuser simplement que les applaudissements d’un public inexistant, plus le projet²⁶ et les préparations que la réalisation qui importent ici.

En conclusion, pour tenter de répondre aux nombreuses questions posées en ouverture, tentons une synthèse, nécessairement incomplète. Du point de vue lexical, M^{me} de Graffigny parle parfois de *comédies bourgeoises*, mais le plus souvent de théâtre ou de pièces *pour* la société²⁷ ; le fait qu’elle n’évoque jamais de théâtre ou de pièces *de* société révèle clairement que pour elle ce genre se conçoit autour d’une représentation plutôt qu’autour d’un texte. Les acteurs sont le plus souvent des amateurs, parfois de talent : mais une certaine perméabilité existe entre milieux amateur et professionnel, puisque de nouveaux talents sont révélés par cette entremise – Henri-Louis Caïn ou Kaïn qui fit ensuite la carrière que l’on sait sous le nom de Lekain –, que d’anciens acteurs de la Comédie-Française trouvent là une seconde carrière – Jean-Pierre Chemin, dit Duchemin père (1674-1754) sur la scène de Berny – et que des acteurs en exercice viennent se mêler à la troupe pour une ou

²⁴ « Nous avons été plus lontems chez Nicole qu’alieurs. Nous y avons joué des proverbes. Enfin nous nous sommes tres bien amusées. Nous sommes rentrés a pres de neuf heures » (23 mai 1751).

²⁵ Ou encore le 5 juin 1751 : « Pour nous consoler avant-hier soir, le Levrier, le Metromane et le Grand Garçon, nous soupames ensembles, nous repetames nos pieces, et nous rimes beaucoup ».

²⁶ Le 1^{er} mars 1751, elle déclare : « En te remerciant de m’avoir fait songer a *L’Etourderie*. Elle est charmante et je jouerai fort bien M^{lle} Cleon. Helas, en jouerons-nous ? Quoique, comme tu dis, le projet seul en est amusant ».

²⁷ Par exemple le 22 décembre 1751 : « Elle [La pièce de Dromgoole] n’en vaud pas mieux : point de fondement, peu de conduite, ecrite noblement, en gens du monde, point d’interet que celui que donne un ouvrage d’ami et joué en société ». Ou encore le 28 août 1755 : « J’ai aussi été a Berni pour en remercier le seigneur de la chapelle qu’il nous a pret[e] et j’y ai vu une petite piece de Marivaux *La Femme fidelle* fort jolie pour la société mais qui est trop roman pour etre reçue au theatre ».

plusieurs représentations – Jeanne-Catherine Gaussem, dite Gaussin (1711-1767), ou Jeanne-Rose Benozzi, dite Silvia (1701-1758). Cette perméabilité explique aussi que M^{me} de Graffigny ou Devaux comparent ainsi, naturellement et sans complexe, leur jeu à celui des plus grandes gloires dramatiques du moment. L'heure de la représentation est *grosso modo* celle des spectacles officiels, c'est-à-dire dix-sept heures²⁸. À Cirey ou rue Traversière, le répertoire est plus spécifiquement voltairien et indifféremment comique ou tragique, mais partout ailleurs²⁹ l'on préfère les grands comiques et plus particulièrement les contemporains : Molière, Dancourt, Dufresny, Regnard, Boissy, Collé, Destouches, Fagan, La Chaussée, Marivaux... Le théâtre est parfois un vrai théâtre, comme à Berny ou à Cirey, parfois une simple chambre. Le mimétisme avec la Comédie-Française frappe à Berny et à Lunéville où les troupes jouent toujours deux pièces, une grande et une petite. Les moyens engagés sont très importants à Berny, comme le montre l'industrie déployée à la seule préparation des costumes³⁰, mais, à échelle plus humble, Devaux n'hésite pas lui non plus à faire des efforts financiers³¹ pour satisfaire sa passion. L'auditoire peut aller d'une centaine de spectateurs à aucun, être composé du public le plus choisi ou le plus intime. Enfin, le but poursuivi par tous ces acteurs amateurs semble en tout cas bien plus le divertissement, la communion d'un plaisir partagé avec les autres acteurs que la recherche de la gloire (sauf peut-être pour Voltaire).

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval déclare : « La question reste donc posée d'une esthétique propre au théâtre de société. Ne serait-il pas plus juste, au risque de décevoir les théoriciens, de négliger la question d'une esthétique au profit d'une pratique ? »³². Et en effet la correspondance de Françoise de Graffigny nous permet

²⁸ Sauf à Cirey où, de toute façon, toute la vie quotidienne se déroule en horaires décalés : sorte de petit déjeuner *brunch*, pas de déjeuner sauf pour les cochers, et souper tardif (voir I, 220). « Après cette répétition, les dames furent se friser et s'habiller à la turque, ce qui dura jusqu'à neuf heures et demie. Nous commençames a cette heure nôtre representation, qui dura jusqu'a minuit et demi, parce que *Zaire* fut suivie de *L'Esprit de contradiction* » (I, 317).

²⁹ Le cas de la troupe de Devaux est particulier : son admiration pour Voltaire l'entraîne à jouer autant de tragédies que de comédies.

³⁰ Le 13 avril 1753, l'épistolière expliquait : « Je fus donc a Berny et j'y fus reçue a me confondre, le prince a la portiere pour me donner la main, toujours mon equier dans des allées et venues, du theatre aux foiers, et du foiers a la sale. On m'attendoit pour faire travailler aux habits. Il m'en presenta les desseins et le tailleur de Bellevuë. Je les trouvai admirable comme on croit bien et ils le sont. Au moment on mit en œuvres trente ouvriers. Il y aura cinq habits de faits du mercredi soir au samedi ».

³¹ Il avoue : « Voila le beau. Il faut encor vous dire un mot du laid. C'est qu'il nous en coustera a chacun un louis et demi. Je ne scais pas trop comme on prendra la chose la-bas [chez ses parents], malgré tout le plaisir, et j'ose dire le ravissement, qu'on causés les eloges que j'ay reçus, mais cela ne sonne pas si fort que l'argent. [...] C'est aujourd'huy le quart d'heure de Rabelais » (IV, 123-124).

³² Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 279.

d'abord de cerner plus intimement et précisément une telle pratique dans sa variété, tout en livrant nombre d'anecdotes savoureuses. Mais au-delà de cet intérêt documentaire, elle suscite un double questionnement esthétique. D'une part, la pratique parfois peu « théâtrale » du théâtre de société (représentations sans décors, sans costumes, voire sans scène, ni spectateurs) invite à reconsidérer la mouvante frontière³³ entre lecture et représentation : à partir de quand peut-on parler de *spectacle* ? L'oralisation suffit-elle ? D'autre part, comment le fait que tant de dramaturges³⁴ – Voltaire, Antoine Bret, Charles Collé, Françoise de Graffigny, François Devaux, John Dromgoole, Louis de Cahusac... – soient aussi en société des acteurs infléchit-il leur écriture théâtrale ?

³³ Il faudrait aussi se pencher sur la frontière entre théâtre d'éducation et théâtre de société – *Phaza* ressemble à s'y méprendre à d'autres pièces rédigées par M^{me} de Graffigny pour les enfants de la cour de Vienne, commande pour laquelle elle percevait une pension –, et sur celle entre théâtre de cour et théâtre de société – lorsque Voltaire et M^{me} du Châtelet jouent à la cour du roi Stanislas en 1749.

³⁴ Pour ne pas parler des « simples » auteurs (M^{me} du Châtelet, Duclos...), eux aussi concernés.

Florian auteur et comédien de société d'après sa correspondance

Jean-Noël PASCAL

On ne sait plus guère, aujourd'hui, que Jean-Pierre Claris de Florian, dont le nom sommeille dans les oubliettes de l'histoire littéraire au rayon des auteurs mineurs pour, au mieux, ses *Fables* (1792) et ses deux séries de *Nouvelles* (1784 et 1792)¹, fut aussi en son temps un pourvoyeur non négligeable du Théâtre-Italien, pour lequel il composa notamment une série d'arlequinades². C'est même dans ce genre qu'il cueillit, à peine âgé de vingt-cinq ans, ses premiers lauriers, avec *Les deux billets*, représentés triomphalement à Paris le 9 février 1779, en l'absence de l'auteur parti au château de Vernon à la suite de son protecteur Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre (1725-1793), puis à Versailles le 11 du même mois, avec le soutien actif des nombreux amis que comptait déjà Florian, en raison de ses liens de – lointain – cousinage avec la famille de Voltaire récemment disparu, dans

¹ Voir les éditions des *Nouvelles* par René GODENNE (Paris, Société des textes français modernes, 1974) et des *Fables* par Jean-Noël PASCAL (Ferney-Voltaire, Centre international d'études du dix-huitième siècle, 2005). Pour une biographie récente, voir Jean-Luc GOURDIN, *Florian le fabuliste*, Paris, Ramsay, 2002. L'essentiel du travail préparatoire à cet exposé avait été effectué avant la parution des *Mémoires et correspondances* de FLORIAN, Jean-Luc GOURDIN (éd.), Sceaux, éditions JMB 21, 2005. Il m'a cependant semblé commode d'harmoniser les références en ne renvoyant qu'à ce recueil (cité *JLG*), avec indication du numéro de la lettre et de la page.

² Liste des titres et chronologie des premières représentations (officielles ou non) en annexe ci-après. Pour le texte des principales pièces, voir FLORIAN, *Cinq arlequinades*, Jean-Noël PASCAL (éd.), Montpellier, Espaces 34, 1993 (rééd. 2001 et 2004).

la société mondaine et cultivée³. Mais, dès avant cette date inaugurale, le jeune dramaturge avait déjà risqué, dans des sociétés, ses premiers essais de théâtre en tant qu'auteur et en tant qu'interprète. Sa correspondance nous renseigne sur ce point et nous permet, malgré d'évidentes lacunes, d'esquisser le tableau d'une activité à laquelle l'écrivain débutant consacra visiblement beaucoup de temps et d'énergie, et qui fut pour lui, probablement, non seulement un moyen d'intégration sociale, mais aussi une véritable passion et un laboratoire pour la création littéraire, au moins pour les années 1778 à 1782. Une certaine lassitude se manifesta dans les années suivantes, liée probablement aux inflexions prises par la carrière de Florian⁴, de moins en moins dédiée au théâtre, et à la détérioration progressive de sa santé⁵, qui lui rendit sans doute les performances d'acteur de plus en plus à charge. Nous suivrons, pour la clarté de l'exposé, les différentes étapes chronologiques discernables d'après les lettres conservées.

C'est probablement dans la société de ses amis Eugène-François-André de Pioger et son épouse, née Marie-Gabrielle-Angélique-Honorée Douville de Souverain, notables d'Abbeville qu'il avait dû rencontrer grâce au fils – Alexandre-Marie-François de Paule de Dompierre d'Hornoy, connu comme le président d'Hornoy – de la première épouse de son oncle Philippe-Antoine de Claris, marquis de Florian – Marie-Élisabeth de Dompierre de Fontaine, née Mignot, nièce de Voltaire et sœur de M^{me} Denis –, que le jeune Florian a eu ses premières occasions de s'essayer au théâtre. Au début de 1778, alors qu'il séjourne à Brailly, près d'Abbeville, chez les Du Maisniel, on le voit proposer au « comité » constitué par les proches de M. de Pioger, qui désirent jouer *Les trois jumeaux vénitiens*, une arlequinade de Colalto⁶, sa candidature d'« acteur nouveau » pour le rôle d'Arlequin en même temps que celle d'auteur débutant, pour un *Arlequin en Picardie*, qu'il se déclare prêt à transformer en *Arlequin en Normandie*, dans la mesure où les représentations pourront en être données à Eu, où le destinataire de la lettre a prévu de séjourner « vers la fin du carnaval » :

Vous voudrez bien rassembler, si vous pouvez, M^{me} la comtesse de Mauldet, M. Félix, M^{le} de Verton : vous leur lirez ma pièce. [...] Vous leur ferez prendre leurs rôles, et quand ils seront copiés, vous me renverrez ma pièce pour que je puisse mettre mon *Arlequin* en Normandie. Vous jugez bien que tout cela ne se fera que dans le cas où ma pièce leur plaira assez pour les engager à la jouer et à l'apprendre. Mais si ces aimables actrices et acteurs voulaient bien de moi et de ma pièce, alors vous tâcherez de rendre la chose aussi secrète que vous le pourrez. Puis vous partirez pour Brailly. Nous nous y verrons, nous répéterons ensemble ; puis nous irons à Eu vers la fin du

³ *Lettre au marquis de Florian*, 18 février 1779 (JLG 25, p. 136) ; la famille d'Hornoy, M^{me} Denis et les Savalette sont allés « soutenir » la pièce nouvelle. Le président d'Hornoy avait épousé Louise-Sophie Savalette de Flacourt de Magnanville.

⁴ Pour les grandes lignes de l'évolution de la carrière de Florian, voir mon *Introduction* à l'édition citée des *Fables*.

⁵ Florian était phtisique : c'est la tuberculose qui finira par l'emporter, en 1794.

⁶ Antonio MATTIUI, dit COLALTO (1713-1778). *Les trois jumeaux vénitiens* sont de 1773.

carnaval, et nous jouerons *Les Trois Jumeaux*, suivis d'*Arlequin en Normandie*, pièce nouvelle. Et un acteur nouveau débute dans les deux comédies. [...] Nous irons faire gémir les planches de la ville d'Eu, si toutefois on veut bien me permettre d'y débiter ⁷.

Non sans coquetterie d'auteur et de comédien, Florian orchestre ses débuts, avec humour, exactement comme s'il s'agissait d'une entrée de professionnel dans la carrière... Il ajoute même, plus loin dans sa lettre, une troisième prise de rôle possible – et non des moindres –, se déclarant prêt à « faire Arlequin » dans *Le jeu de l'amour et du hasard*. La barre est donc placée très haut : comme interprète, ce sont des emplois lourds de protagoniste que le débutant endosse, et comme dramaturge, c'est avec des écrivains reconnus qu'il s'apprête à rivaliser.

Incontestablement, aux yeux du moins de ses amis indulgents, il y parvient de très satisfaisante manière, au point de pouvoir se considérer, sur le ton de la familiarité qui règne dans sa correspondance avec M. et M^{me} de Pioger, comme le « frère » ⁸ de Carlin, le fameux Arlequin du Théâtre-Italien. Il faut dire qu'il ne ménage pas ses efforts, s'adonnant notamment à la lecture du répertoire italien, qu'on le voit transporter avec lui dans ses déplacements ⁹, fréquentant les théâtres parisiens, s'intéressant tant au genre comique qu'au théâtre tragique, ne manquant aucune occasion de voir jouer son modèle ¹⁰ et, surtout, rédigeant, encouragé par son entourage, « de nouvelles pièces italiennes » ¹¹, visiblement destinées non seulement à fournir la scène privée des Pioger, mais à être représentées sur la scène officielle, comme en témoigne un article d'une lettre de novembre 1778, dans laquelle Florian déclare fièrement qu'il « vient d'achever une comédie italienne en un acte qui a été présentée et reçue par les Comédiens italiens » et qu'il travaille à un opéra-comique « qui doit être joué aussi sur le théâtre de la capitale » ¹². Il a même tendance, sans toutefois se départir de l'humour aristocratique qui le caractérise, à se présenter un peu comme le Messie

⁷ *Lettre à M. de Pioger*, 4 février 1778 (JLG 7, pp. 91-92). Les lettres à M. et M^{me} de Pioger ont été publiées pour la première fois dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* (janvier-mars 1911), par Paul Bonnefon. Elles sont complétées par les cinq livraisons de la *Gazette des lilas*, « nouvelles littéraires à la main », adressées aux mêmes destinataires avec lesquels l'écrivain débutant semble s'être définitivement brouillé peu après (pendant l'hiver 1779, d'après Jean-Louis GOURDIN, *op. cit.*, p. 122, n. 11).

⁸ *Lettre à M^{me} de Pioger*, 23 avril 1778 (JLG 10, p. 102). Charles-Antoine Bertinozzi, dit Carlin (1713-1783), est le titulaire de l'emploi d'Arlequin à la Comédie-Italienne depuis 1741.

⁹ *Lettre à M. d'Hornoy*, 29 septembre 1778 (JLG 13, p. 110). Florian séjourne à Brailly et accuse de manière souriante son laquais d'avoir confondu « un gros volume de pièces italiennes » avec la Bible.

¹⁰ *Lettre à M. de Pioger*, 23 octobre 1778 (JLG 15, p. 114) : Florian a vu Carlin dans *Les vingt-six infortunes d'Arlequin*, de Carlo Antonio Veronese (1702-1762). *Lettre à M. de Pioger*, 4 novembre 1778 (JLG 17, p. 120) : Florian possède un buste de Carlin.

¹¹ *Id.*, 23 octobre 1778 (JLG 15, p. 115).

¹² *Gazette des lilas à M. et M^{me} de Pioger*, 15 novembre 1778 (JLG 19, p. 127).

qui viendra tirer le Théâtre-Italien de la médiocrité ambiante¹³, grisé qu'il est par le succès que remportent ses essais dans les sociétés amies, notamment chez Charles-Pierre Savalette de Flacourt de Magnanville et « dans le salon de M^{me} Denis »¹⁴. Il se rêve, sans doute un peu vite, en nouveau Marivaux, tout fier d'avoir déjà droit, quelques jours avant la création publique de son premier essai, à ses entrées gratuites à vie¹⁵.

On a déjà dit que le succès des *Deux billets*, en février 1779, fut considérable. Dans la *Gazette des lilas* qu'il adresse à ses amis d'Abbeville, Florian s'en fait lui-même l'écho avec un détachement qui n'est pas absolument dépourvu de forfanterie¹⁶. Il se laisse visiblement griser par sa réussite rapide et fréquente de plus en plus les théâtres et les comédiens¹⁷ : il devient, en somme, un jeune homme à la mode. Quant à la pièce, en dehors de sa belle carrière officielle, elle poursuit son chemin sur les théâtres privés, l'auteur continuant à y tenir le premier rôle. On le voit ainsi, fier de sa popularité grandissante, feindre une désinvolte lassitude après avoir joué son ouvrage, à la fin de juillet 1779, à Persan¹⁸. On le voit aussi, désireux de confirmer son triomphe inaugural dans la deuxième pièce qu'il prépare, peiner à en trouver le dénouement¹⁹, puis se préoccuper des répétitions au Théâtre-Italien²⁰. En septembre, il déclare avoir déjà « quatre pièces de reçues »²¹ et se démène auprès de sa famille pour s'établir financièrement, de manière à pouvoir poursuivre cette carrière littéraire qui lui semble être sa vocation.

L'écrivain débutant, pressé de réussir, ne prend sans doute pas assez le temps, comme à l'époque de la rédaction des *Deux billets*, d'essayer en société les pièces qu'il compose trop vite : seul *Jeannot et Colin*, hommage à Voltaire stratégiquement très habile, semble avoir donné lieu à une représentation chez M^{me} Denis, sans doute dans la seconde quinzaine d'octobre²². La création d'*Arlequin roi, dame et valet*,

¹³ *Gazette des lilas*, 15 janvier 1779 (*JLG* 22, p. 133) : l'année 1778 a été financièrement désastreuse pour les Italiens et ils ont un urgent « besoin de pièces nouvelles ».

¹⁴ *Lettre au marquis de Florian*, 29 janvier 1779 (*JLG* 21, p. 132). Les Savalette louent le château de La Chevrette, où Florian réside assez fréquemment, et y entretiennent un théâtre de société, le chef de la famille, Savalette de Magnanville, se piquant lui-même d'être auteur. Quant à M^{me} Denis, c'est chez elle, à Paris, « en chambre », qu'elle fait parfois jouer des pièces encore inédites.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Lettre aux Pioger*, 15 février 1779 (*JLG* 26, p. 139).

¹⁷ *Lettre à M. d'Hornoy*, 13 juin 1779 (*JLG* 31, p. 145) : Florian a dîné chez M^{me} Vestris avec M^{me} Bellecour, Dugazon et M^{lle} Dugazon.

¹⁸ *Lettre à la marquise de Florian*, 1^{er} août 1779 (*JLG* 33, p. 148).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Lettre au marquis de Florian*, 26 août 1779 (*JLG* 35, p. 152).

²¹ *Id.*, septembre 1779 (*JLG* 37, p. 155). Les quatre pièces sont probablement l'opéra-comique *Le baiser*, dont la musique tarde à être composée, *Arlequin roi, dame et valet*, *Les deux Lubins jumeaux* (qui deviendront *Les jumeaux de Bergame*) et *Jeannot et Colin*, adaptation du conte de Voltaire (1764).

²² *Id.*, 18 octobre 1779 (*JLG* 38, p. 156).

le 5 novembre 1779, est un fiasco²³ qui, sans mettre un coup d'arrêt définitif à l'essor du dramaturge nouveau, le contraint à modérer sa hâte et à penser à recueillir, en plus des applaudissements des spectateurs, le suffrage des lecteurs, en faisant imprimer ses pièces²⁴. La correspondance, lacunaire à ce moment, nous laisse dans l'incertitude. Ce n'est qu'en juin 1780 qu'il est à nouveau question du *Baiser* et de *Jeannot et Colin*, ouvrages dès longtemps préparés, et d'une nouvelle comédie, *L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*, reçue par les Italiens qui ne la joueront jamais et qui ne sera probablement représentée que sur des théâtres de société. Florian, qui travaille aussi à un second opéra, espère que ses pièces seront jouées pendant l'hiver suivant. En fait, ses espoirs seront déçus : seul *Jeannot et Colin* sera créé dans un délai assez bref, le 14 novembre 1780. Le successeur désigné de Marivaux est devenu « un pauvre auteur de la Comédie-Italienne »²⁵, comme il l'écrit lui-même avec une dérision mélancolique.

L'on ne suivra pas l'écrivain languedocien dans le détail de ses succès et de ses demi-réussites : l'on n'a insisté sur ses débuts que pour établir qu'il fut, dès l'origine, acteur et auteur de société, ce qui lui permit d'être reçu dans le monde, parisien et provincial, et de mettre au point ses premiers ouvrages. Chahuté à la première représentation, *Jeannot et Colin* eut finalement un accueil très honorable²⁶ ; *Blanche et Vermeille*, le second opéra de Florian (6 mars 1781), et *Le baiser*, son premier, dont Stanislas Champein (1753-1830) avait composé la musique à la place de Grétry, défaillant, et qui ne fut créé qu'après l'autre (26 novembre 1781), connurent quelques aléas, mais se rétablirent au prix de remaniements et de corrections importantes.

Dans l'intervalle, le jeune dramaturge, prôné par les anciens proches de Voltaire, fêté chez l'ex-M^{me} Denis mais en froid avec son protecteur le très dévot duc de Penthièvre, qui s'inquiète de le voir se laisser dévorer par sa répréhensible passion pour un divertissement que les rigoristes religieux n'ont jamais cessé de condamner depuis le siècle précédent et finit par lui extorquer la promesse de ne plus chercher à faire jouer de nouvelles pièces sur les scènes officielles²⁷, est devenu l'un des piliers de l'hôtel du Quai d'Orsay, où réside Charles-Augustin de Ferriol, comte d'Argental (1700-1788) :

Nous avons joué chez M. d'Argental, sur un théâtre, *Mélanie*²⁸. J'ai fait l'amant avec un grand succès. La petite pièce était une arlequinade de ma façon²⁹, où j'ai joué Arlequin. Nous avons pour auditeurs quatre ducs, quatre évêques, des duchesses, tous

²³ Florian, dépité, s'efforce de minimiser (*Lettre au marquis de Florian*, 10 novembre 1779, *JLG* 39, pp. 157-158) ce « petit échec » qui aurait surtout affligé ses amis, tandis que lui-même entend prendre rapidement sa revanche avec *Jeannot et Colin*.

²⁴ *Id.*, 30 novembre 1779 (*JLG* 40, p. 158). La blessure d'amour-propre est sensible, notamment dans l'insistance sur la conviction personnelle d'avoir écrit avec son cœur.

²⁵ *Lettre à M^{me} Duvivier* [M^{me} Denis], 16 août 1780 (*JLG* 51, p. 174).

²⁶ *Lettre à M. d'Hornoy*, 20 novembre 1780 (*JLG* 54, p. 178).

²⁷ *Lettre au marquis de Florian*, 24 août 1781 (*JLG* 71, p. 197).

²⁸ Le drame en vers de Jean-François de La Harpe (1770). L'amant s'y nomme Monval.

²⁹ Peut-être *Les jumeaux de Bergame*, qui n'ont pas encore été représentés officiellement.

le Ségur, toute l'Académie. Ma gloire a été complète. M. le comte de Ségur, le fils du ministre, m'a prié en grâce de jouer le premier rôle dans une pièce qu'il a faite³⁰, et nous devons la jouer avec *Jeannot et Colin*. Le bonhomme d'Argental est si transporté qu'il a fait faire un théâtre à demeure et nous allons y jouer toute l'année³¹.

Le *nous*, ici, désigne, outre Florian, M^{me} de Vimeux³², la secrétaire et confidente du comte d'Argental, et d'autres acteurs amateurs, qui seront souvent rejoints par des professionnels, notamment Saint-Preux, comédien du Théâtre-Italien, et Rose Gonthier, jeune première de la même troupe, dont une légende sans grand fondement veut qu'elle ait été la maîtresse de l'auteur languedocien.

En effet, quoique privé et théoriquement réservé à une société d'amateurs, le théâtre du Quai d'Orsay va rapidement devenir une scène semi-officielle, aux représentations suivies par un public assez large, programmées de manière méthodique par une équipe directoriale bicéphale composée de M^{me} de Vimeux et de Florian, qui animent un « comité » conçu à l'imitation de celui des théâtres privilégiés. Dès octobre 1781, l'écrivain, promu jeune premier tragique, sait qu'il va devoir interpréter Nérestan dans *Zaïre* et Arlequin dans *Arlequin-Hulla*. En novembre, il sert d'intermédiaire entre Rose Gonthier et M^{me} de Vimeux, pour la programmation de décembre, qui doit comprendre la *Mariamne* (1724) de Voltaire, *Arlequin poli par l'amour* (1720) de Marivaux et *Les deux génies* (1781) du comte Louis-Philippe de Ségur (1758-1830), et propose un calendrier détaillé des représentations possibles, selon les disponibilités de l'actrice professionnelle dont il doit être le partenaire :

Le 8 décembre : *Mariamne* et *Arlequin-Hulla*,

Le 24 décembre, veille de Noël : *Zaïre* et *Les Deux Génies*,

Le 25 décembre : *Mariamne* et *Arlequin poli*,

Ou bien :

Le 8 décembre : *Zaïre* et *Arlequin poli*,

Le 24 : *Mariamne* et *Les Deux Génies*,

Le 25 : *Zaïre* et *Arlequin-Hulla*³³.

Il note aussi qu'il lui est impossible de monter, dans un programme aussi chargé, *Le comte de Comminges*, de Baculard d'Arnaud (1764) – une œuvre lourde et exigeante – avant le mois de février 1782. En somme, il est devenu non seulement interprète indispensable, mais co-directeur de troupe et régisseur de spectacles... « Me voilà décidé à n'être attaché à d'autre troupe qu'à celle de M. le comte d'Argental »,

³⁰ *Les deux génies* ou *Le faux et le vrai bonheur*, conte dramatique.

³¹ *Lettre au marquis de Florian*, 12 septembre 1781 (JLG 73, p. 200).

³² Marie-Sophie Gillet, dame de Vimeux, fille d'un secrétaire du comte d'Argental et épouse d'un homme de finance, est séparée de son mari et réside en permanence au Quai d'Orsay. Elle passe pour la fille naturelle du maître des lieux. Les nombreuses lettres et billets que Florian lui adresse (Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. f. 23167), ont été exploités, en ce qui concerne leur apport à l'histoire des théâtres de société, par Pierre RIBERETTE, « Florian comédien de salon d'après une correspondance inédite », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 8, 1988, pp. 17-36.

³³ *Lettre à M^{me} de Vimeux*, mi-novembre 1781 (JLG 79, p. 208).

écrit-il spirituellement, toujours en novembre, en soupirant contre sa condition de militaire, « elle vaut mieux que tous les régiments du monde »³⁴. Et d'apprendre rôle sur rôle, tout en songeant à la décoration du théâtre³⁵ et tout en se débattant avec son incurable étourderie, qui lui fait égarer les textes qu'il doit travailler³⁶.

Le répertoire du théâtre du Quai d'Orsay s'accroît en effet rapidement. *Les deux billets*, de Florian lui-même, sont rejoints³⁷ par *Charlot ou La comtesse de Givry* de Voltaire. Le pauvre comédien et homme à tout faire de la troupe finit par ne plus savoir où donner de la tête, d'autant qu'il est occupé à remanier en hâte, fin 1781, son opéra du *Baiser* :

Au milieu de cette bagarre, je m'étais engagé à jouer la tragédie et la comédie chez M. d'Argental, et enfin avant-hier notre théâtre s'est ouvert. J'ai joué Varus dans *Mariamne* et *Arlequin-Hulla*. J'ai eu un très grand succès, mais je vous avoue que tout cela commence à me fatiguer un peu et, de tout mon cœur, je donnerais tous mes rôles pour pouvoir passer deux jours avec vous et mon aimable tante. Je suis encore accablé de travail pour nos premières représentations. On joue à Noël *Mariamne* encore, où je joue Varus, *Les Deux Génies*, comédie de M. le comte de Ségur où il a voulu que je fasse le premier rôle. Le lendemain, nous donnons *Zaïre*, où je fais Orosmane, et *Jeannot et Colin*, où je joue Colin. Voilà ma vie qui a l'air dissipée et qui, dans les faits, est très laborieuse³⁸.

En janvier 1782, malgré la lassitude qui le menace³⁹, il joue « quatre rôles avec beaucoup de succès »⁴⁰ dans la pièce du comte de Ségur. En mars, malgré les difficultés de son service auprès du duc de Penthièvre et les funérailles de Madame Sophie, fille de Louis xv, il s'arrange pour promettre au comte d'Argental qu'il jouera dans *Mélanie*, le mardi de Pâques, puis dans trois autres pièces, et qu'il en répétera six autres⁴¹... La vie de comédien et de directeur de troupe finit par devenir un véritable esclavage ! Il faut ruser avec les disponibilités de Rose Gonthier et des autres professionnels pour organiser les répétitions, reprendre plusieurs fois les ouvrages que le public capricieux du Quai d'Orsay réclame (*Les deux billets*, par exemple, qui sont redonnés en juillet 1782⁴²), en créer de nouveau, comme l'*Arlequin sauvage* (1721) de Louis-François Delisle de La Drevetière, que notre malheureux forçat du théâtre apprend, tout en se remettant en mémoire *Jeannot et Colin*, alors que le Théâtre-Italien

³⁴ *Id.*, novembre 1781 (*JLG* 81, p. 211).

³⁵ *Id.*, novembre 1781 (*JLG* 83, p. 211) : Florian demande « deux rampes de bois avec deux paravents ».

³⁶ *Id.*, novembre 1781 (*JLG* 82, p. 211) : Florian a perdu la brochure d'*Arlequin poli par l'amour*.

³⁷ *Id.*, décembre 1781 (*JLG*, p. 212).

³⁸ *Lettre au marquis de Florian*, 10 décembre 1781 (*JLG* 86, p. 213).

³⁹ Il arrivera même à Florian, avec un humour un peu las, de considérer sa situation comme un embastillement (*JLG* 101, p. 225).

⁴⁰ *Lettre au marquis de Florian*, 29 janvier 1782 (*JLG* 90, p. 216).

⁴¹ *Lettre à M. d'Argental*, 10 mars 1782 (*JLG* 93, p. 219).

⁴² *Lettre au marquis de Florian*, 14 juillet 1782 (*JLG* 99, p. 222).

se décide enfin à créer ses *Jumeaux de Bergame* (6 août 1782), comédie qui obtient « malgré la cabale, un succès prodigieux »⁴³. Et de finir par s'écrier, en confidence, dans une lettre à son oncle le marquis de Florian : « Je suis las comme un chien »⁴⁴.

Cette fatigue provient, assurément, d'un emploi du temps trop chargé. Mais elle est liée aussi au tournant que l'écrivain est en train de prendre dans sa carrière littéraire : déjà intronisé poète, en cet été 1782, par l'Académie française qui a couronné son *Voltaire et le serf du Mont-Jura*, hommage à la mémoire du grand homme et étape importante dans la constitution du mythe de l'apôtre de la bienfaisance et de la liberté, il s'est mis en tête d'entrer aussi dans la lice de la fiction narrative et travaille à sa *Galatée*, inspirée de Cervantès. Il profite pour cela de la retraite forcée que lui impose le duc de Penthièvre, qui l'a emmené avec lui pour son séjour rituel à la Trappe. Par ailleurs, toutes ses pièces reçues par les Italiens ayant finalement été créées, il lui faut désormais respecter son engagement envers son protecteur et ne plus travailler pour les théâtres officiels.

Cela ne signifie pas qu'il renonce absolument à écrire des pièces : son goût pour le genre n'est pas uniquement lié aux circonstances, mais prend sa source dans la certitude de pouvoir apporter quelque chose de neuf à la comédie, et, du reste, la pression de ses amis du Quai d'Orsay est assez forte pour le contraindre à poursuivre dans une voie qui lui a plutôt bien réussi. À la mi-septembre 1782, donc, l'écriture de *Galatée* avance parallèlement à celle du *Bon ménage*, une arlequinade qui fait suite aux *Deux billets*, mais dont la représentation ne peut pas être envisagée avant le 15 octobre⁴⁵. La comédie, en effet, est prête pour la copie à cette date :

Voici, Madame, *Le Bon Ménage* à peu près fini. Je n'ai pas pu le mettre au net. Je compte sur la bonté de M. l'abbé⁴⁶ pour me déchiffrer. Je l'exhorte à commencer par tirer le rôle d'Argentine, ensuite les enfants, ensuite Rosalba, ensuite Arlequin, ensuite Mezzetin. Le rôle d'Argentine presse, il est très long et notre actrice [Rose Gonthier]⁴⁷ a peu de temps. Quoique mes feuilles ne tiennent pas, elles sont numérotées, mais je supplie M. l'abbé de ne pas les mêler. Il ne s'y reconnaîtrait jamais, ni moi non plus.

La hâte, le désordre, les contingences de l'emploi du temps de Rose Gonthier : c'est dans l'urgence que la pièce nouvelle entre en répétition, tandis que d'autres ouvrages déjà au répertoire⁴⁸ sont repris pour faire patienter le public avide de cette nouveauté. Elle est cependant créée triomphalement et Florian, craignant que cette réussite ne provoque d'autres représentations dont il n'aurait pas la maîtrise et qui pourraient

⁴³ *Id.*, 16 août 1782 (*JLG* 103, p. 226).

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Lettre à M^{me} de Vimeux*, 14 septembre 1782 (*JLG* 105, p. 228).

⁴⁶ L'abbé François Arnaud, qui sert de copiste à l'hôtel d'Argental.

⁴⁷ Florian, qui sert visiblement de lien entre la troupe italienne et le théâtre du Quai d'Orsay, fait remarquer, dans une lettre non datée à M^{me} de Vimeux (*JLG* 116, p. 235), que l'acharnement du comte d'Argental à vouloir toujours des « pièces nouvelles » et des « rôles nouveaux » est incompatible avec les obligations des comédiens, « un peu fatigués d'apprendre », et qu'il conviendrait de cesser de leur en « proposer de nouveaux de quelque temps ».

⁴⁸ Notamment les sempiternels *Deux billets* (*id.*, octobre 1782, *JLG* 109).

déplaire au duc de Penthièvre, insiste auprès de M^{me} de Vimeux pour qu'elle mette tous ses soins à empêcher *Le bon ménage* de sortir de l'enceinte de l'hôtel du Quai d'Orsay :

Je vous prie donc, Madame, de prévenir de toutes les façons possibles et d'aller au-devant de tous les moyens qui pourraient faire sortir *Le Bon Ménage* de l'enceinte de son théâtre. Mon *Bon Ménage* est peut-être le seul qu'il y ait à Paris. Je veux qu'on ne puisse le voir que chez M. le comte d'Argental. Je vous conjure donc, ainsi que lui, d'en accepter la propriété exclusive et de veiller à ce que la politesse [*sic*] de nos spectateurs n'aille pas la troubler.

Mais tous ces efforts seront vains : *Le bon ménage* ne restera pas longtemps une simple pièce de société. Le 28 décembre, la troupe italienne en donne une représentation devant le roi, la reine et toute la cour à Versailles⁴⁹, avec un succès triomphal, et l'auteur voit sa pièce, dont on s'empresse de tirer des copies, lui échapper. À partir du 17 janvier 1783, elle est jouée au Théâtre-Italien, le duc de Penthièvre ayant probablement été contraint de lever son interdit sous la royale pression.

Pour la pièce suivante, *Le bon père*, à laquelle Florian travaille en janvier 1783⁵⁰, il n'en sera pas de même : l'auteur, soucieux de se concilier son protecteur, lui dédiera sa pièce, créée chez le comte d'Argental, le 2 février 1783, et veillera à ce qu'elle ne soit jouée que sur des scènes de société, du moins jusqu'au mois de mars 1790 où, poussé par de pressants besoins d'argent, il autorisera le Théâtre-Italien à la monter. Cette attitude ferme n'est cependant pas à l'origine de la brouille passagère de l'écrivain languedocien avec la société du Quai d'Orsay, intervenue au printemps de 1783 et assez rapidement dissipée : Florian, visiblement surmené, a dû perdre patience avec le jeune Charles de Vimeux⁵¹, qui jouait dans *Le bon ménage*, et lui faire quelques remontrances trop énergiques. Mais les choses rentrent vite dans l'ordre, même si l'inévitable comédien et fournisseur semble, dévoré qu'il est par ses fonctions auprès du duc de Penthièvre et par le tour nouveau que sa carrière littéraire est en train de prendre – *Galatée* paraîtra avant la fin de 1783 –, n'avoir plus vraiment le temps de se consacrer beaucoup au théâtre du Quai d'Orsay, où il apparaîtrait en coup de vent, dans les intervalles que son emploi du temps chargé lui laisse :

Je sais mes deux rôles des *Trois Jumeaux* et du *Bon Père* parfaitement. J'ai joué les deux pièces, arrangez donc vos répétitions comme il vous plaira. J'arriverai, mais quand je pourrai. Peut-être mercredi, peut-être jeudi au soir, et en ce cas je serai chez vous vendredi matin. Si je suis obligé de rester jusqu'au samedi, jour où mon prince est forcé d'aller à Versailles, je partirai dans la nuit du vendredi et j'aurai tout le samedi pour répéter avec vous. Arrangez donc les répétitions, lisez mon rôle. Au pis du pis, si je n'y suis pas, je vous réponds de ne pas faire manquer, quand même je n'aurais pas répété⁵².

⁴⁹ *Lettre à M^{me} Necker*, derniers jours de décembre 1782 (*JLG* 113, p. 233).

⁵⁰ *Lettre à M^{me} de Vimeux*, mi-janvier 1783 (*JLG* 117, p. 236). Voir aussi *id.*, fin janvier 1783 (*JLG* 118), où il est question de la copie des rôles.

⁵¹ *Lettre à M. de Buffévent*, 12 avril 1783 (*JLG* 122, p. 240).

⁵² *Lettre à M^{me} de Vimeux*, août 1783 (*JLG* 123, pp. 240-241). Florian se trouve à Anet, château du duc de Penthièvre.

On a bien ici l'impression que Florian, par la force des choses, se comporte un peu comme un acteur vedette : on palliera son absence aux répétitions en lisant sa partie, il n'arrivera qu'au dernier moment et s'intégrera sans peine à la troupe puisqu'il connaît ses rôles...

C'est bien que désormais son statut a changé : il n'est plus un débutant qui cherche à percer au théâtre, mais l'auteur fêté de *Galatée* et bientôt, après la mort de son père intervenue début 1784, d'un recueil de *Nouvelles* et de *Ruth*, églogue biblique couronnée par l'Académie française. Dans ces conditions, sans renoncer à remplir ses obligations auprès des sociétés qu'il fréquentait auparavant, il peut du moins en agir avec elles de manière plus libre – ou même plus désinvolte⁵³ – et profiter d'une renommée grandissante qui lui ouvre d'autres portes, plus prestigieuses parfois et plus utiles pour atteindre, enfin, à la reconnaissance officielle de son talent littéraire.

On passera vite sur ces années où Florian, trentenaire, a désormais atteint une vraie notoriété. Dès l'automne 1784, on le trouve chez M^{me} de Montesson, l'épouse morganatique du duc d'Orléans⁵⁴, à Sainte-Assise, près de Melun, où le jeune frère du grand Frédéric, le prince Henri de Prusse, est un hôte prestigieux que l'on doit régaler de spectacles. La maîtresse des lieux est sa partenaire : elle joue Argentine dans toutes ses arlequinades, dont il complète la série avec un bref proverbe dramatique, *Les deux n'en font qu'un*. Il endosse aussi le costume de Lucas, dans *La partie de chasse d'Henri IV* de Charles Collé... avec pour partenaire princier le duc d'Orléans lui-même, qui joue Michaud. Il peut en conséquence annoncer fièrement au marquis de Florian que ses succès font « la nouvelle de Paris »⁵⁵. Les représentations se poursuivent après le départ de l'invité de marque : on remet « sur pied une douzaine de pièces »⁵⁶, parmi lesquelles forcément celles de Florian lui-même, qui s'engage cependant à aller jouer *Le dépit amoureux* de Molière chez le comte d'Argental⁵⁷ et à apprendre « en quatre jours » le rôle de Phorbas dans *Les veuves*, comédie en vers du financier Claude-Henri Watelet⁵⁸.

Au début de 1785, il endosse à nouveau, au Quai d'Orsay, l'habit d'Arlequin dans trois de ses pièces, avec pour partenaire Coraly, une actrice du Théâtre-Italien⁵⁹, tout en travaillant à *La bonne mère*, qui sera créée le 2 février, chez le comte d'Argental, devant le comte d'Artois, frère du roi, et pour laquelle il retrouvera Rose Gonthier⁶⁰.

⁵³ En 1785, à une date difficile à préciser, on le voit s'excuser laconiquement auprès de M. d'Argental de devoir lui préférer « la comédie de M^{me} de Montesson » (JLG 183, p. 303).

⁵⁴ Charlotte-Jeanne Béraud de Lahaie de Riou, marquise de Montesson (1737-1806), était l'épouse morganatique de Louis-Philippe, duc d'Orléans (1725-1785).

⁵⁵ *Lettre au marquis de Florian*, 15 octobre 1784 (JLG 155, p. 275).

⁵⁶ *Id.*, 25 novembre 1784 (JLG 157, p. 278).

⁵⁷ *Lettre à M^{me} de Vimeux*, 10 novembre 1784 (JLG 156, p. 276).

⁵⁸ *Id.*, 1784 (JLG 160, p. 282). *Les veuves* ou *La matrone d'Éphèse* paraissent en cette même année.

⁵⁹ *Id.*, début 1785 (JLG 163, p. 284).

⁶⁰ *Lettre à Rose Gonthier*, 6 mars 1785 (JLG 171, p. 289). Cette date est celle de l'anniversaire de Florian : il a trente ans et le précise en tête de la lettre, ce qui dénote un certain degré d'intimité avec sa destinataire.

La pièce a une vogue exceptionnelle, qui impose à l'auteur de la lire ou de la jouer de nombreuses fois :

Le succès de *La Bonne Mère* m'a valu vingt et une lectures à en faire. Il faut la jouer chez M. d'Argental, chez M^{me} de La Briche, chez M^{me} de Montesson et enfin chez la reine, aussitôt qu'elle sera relevée de couches ⁶¹.

La réussite du *Bon fils*, créé le 1^{er} novembre 1785 « sur un théâtre de société » – probablement chez M^{me} de Montesson, et non pas au Quai d'Orsay –, n'est guère évoquée par la correspondance conservée. Devenu une activité secondaire dans le processus d'élaboration de l'œuvre comme dans la gestion de la carrière de Florian qui, travaillant à son grand roman historique fénélonien *Numa* (qui paraîtra en 1786), se rêve désormais en académicien, le théâtre s'estompe peu à peu des préoccupations de l'écrivain, par ailleurs souvent handicapé par des crises de toux asthmatiformes qui signalent l'évolution de sa phtisie. S'il est improbable qu'il ait absolument cessé de jouer sur les scènes de société, il n'en est pas moins certain que, de plus en plus, il se contente d'assister aux représentations données par d'autres.

On sait ainsi qu'à la fin de 1787, il avait prévu d'aller voir jouer son confrère dramaturge – et occasionnellement fabuliste – Ange-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752-1820), habitué du Quai d'Orsay, mais doit y renoncer pour aller à Sceaux, résidence du duc de Penthièvre ⁶². À peu près à la même époque, on devine qu'il continue à faire partie, aux côtés de M^{me} de Vimeux, du comité du théâtre de M. d'Argental, puisqu'il livre à son amie ses impressions de lecture sur une pièce du comte de Ségur ⁶³, que la troupe jouera. Mais, alors qu'il va être élu à l'Académie, en mars 1788, le théâtre de société n'est plus pour lui qu'un souvenir. Peu après l'élection, on le voit même, s'appêtant à rendre visite à son cher oncle le marquis de Florian, lui refuser de prendre son « habit d'Arlequin » en déclarant : « Je suis las de la comédie comme un vieux capitaine de vaisseau l'est de la mer » ⁶⁴. Et, l'année suivante, quand il évoque ses relations avec M^{me} de Vimeux, toujours très proches, il parle du temps de leurs activités théâtrales comme d'une époque révolue ⁶⁵.

Décidément, donc, la carrière de Florian – toujours fébrilement actif en ce qui concerne la composition et la publication de nouveaux ouvrages – en tant qu'acteur et auteur de théâtre de société est bien finie. Bientôt, sa situation financière va le conduire, renonçant aux engagements pris envers son protecteur le duc de Penthièvre, à autoriser la représentation officielle de ses arlequinades demeurées dans la sphère des scènes privées. Pour l'instant, à l'automne 1789, il déclare à sa partenaire Rose Gonthier – qui réclamait pour sa consœur Coraly l'exhumation de *L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*, pièce reçue en 1780 par le Théâtre-Italien, mais jamais jouée –,

⁶¹ *Lettre au marquis de Florian*, 19 mars 1785 (JLG 172, p. 290).

⁶² *Lettre à M^{me} de Vimeux*, décembre 1787 (JLG 236, p. 366).

⁶³ *Id.*, 1787 (JLG 237, p. 367). La pièce de Ségur est *Crispin duègne*.

⁶⁴ *Lettre au marquis de Florian*, 17 juin 1788 (JLG 260, p. 389).

⁶⁵ *Id.*, 20 juin 1789 (JLG 290, p. 422) : « Nous avons beaucoup joué la comédie ensemble ».

qu'il ne se sent pas « le goût nécessaire » pour retravailler cette esquisse, et qu'il ne croit pas que le public se soucie, dans les circonstances troublées du moment, de voir « des pièces nouvelles ». Quant à lui, il a « heureusement et absolument » perdu « le goût du théâtre »⁶⁶.

Il semble cependant qu'il lui soit encore arrivé, à l'occasion, de monter sur les planches « à la campagne »⁶⁷ en 1790, sans doute au moment où, sur ses propres instances⁶⁸, les Italiens reprenaient *Le bon ménage* et créaient officiellement *Le bon père*, avec l'objectif transparent de fournir quelques rentrées d'argent à l'auteur en difficulté. Mais rien à voir avec l'intense activité des années 1778 à 1785, au temps où Florian passait en virtuose de l'habit bariolé d'Arlequin au cothurne tragique, organisait avec M^{me} de Vimeux les représentations du théâtre du Quai d'Orsay, essayait ou perfectionnait ses propres arlequinades sous le regard émerveillé des coteries parisiennes. Il dut en conserver un peu de nostalgie, à en croire la fable *L'habit d'Arlequin* de son recueil de 1792 où il peint

Un petit Arlequin leste, bien fait, bien mis,
Qui la batte à la main, d'une grâce légère,
Courait après un masque en habit de bergère⁶⁹,

que le peuple applaudit « par des ris, par des cris ». Un regard attendri et doucement ironique sur le jeune homme qu'il fut, à l'heure où s'écroule un monde.

⁶⁶ *Lettre à Rose Gonthier*, 9 septembre 1789 (JLG 297, p. 429).

⁶⁷ *Lettre à Girod* (JLG 313, pp. 443-444). Cette lettre difficile à dater est adressée à l'homme de confiance – bientôt son principal libraire – de Florian.

⁶⁸ Traces de ces démarches en octobre 1789 (*Lettre à Girod*, 30 octobre 1789, JLG 303, p. 436). Traces aussi d'une tentative pour convaincre la Dugazon de reprendre *Le baiser*, réduit à un acte, en 1791 (*Lettre à Louise-Rosalie Lefèvre, M^{me} Dugazon*, 1791, JLG 357, p. 486).

⁶⁹ *Fables*, IV, 4.

Annexes

Le théâtre de société de Florian ⁷⁰

Titre	Création officielle	Joué en société	Édition
<i>Arlequin en Normandie</i>	Non	Carnaval de 1778	non
<i>Les deux billets*</i> (1 acte en prose)	9 février 1779	Dès janvier 1779	Paris, Veuve Duchesne, 1780
<i>Jeannot et Colin</i> (3 actes en prose)	14 novembre 1780	Dès octobre 1779	Paris, Veuve Duchesne, 1780
<i>Arlequin roi, dame et valet</i>	5 novembre 1779	Date indéterminée	Partielle, posthume
<i>Les jumeaux de Bergame*</i> (1 acte en prose)	6 août 1782	Dès septembre 1781	Paris, Brunet, 1782
<i>Le bon ménage ou La suite des Deux billets*</i> (1 acte en prose)	28 décembre 1782	Dès octobre 1782	Paris, Brunet, 1783
<i>Le bon père ou La suite du Bon ménage*</i> (1 acte en prose)	Mars 1790	Dès février 1783	Paris, Didot l'aîné, 1784 (<i>Théâtre italien de M. de Florian</i>)
<i>Les deux n'en font qu'un</i> (proverbe en prose)	non	Octobre 1784	Posthume
<i>La bonne mère*</i> (1 acte en prose)	22 mars 1790	Création le 2 février 1785	Paris, Didot l'aîné, 1786 (<i>Théâtre italien de M. de Florian</i> , 2 ^e édition)
<i>Le bon fils</i> (3 actes en prose)	non	Création le 1 ^{er} novembre 1785	Paris, Didot l'aîné, 1786 (<i>Théâtre italien de M. de Florian</i> , 2 ^e édition)
<i>L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé</i> (3 actes en prose)	[reçu en 1780]	Date indéterminée	Posthume

⁷⁰ Presque toutes les comédies de Florian ont été jouées en société avant leur création au Théâtre-Italien, quand celle-ci a eu lieu. J'ai délibérément éliminé de la liste *Le baiser* et *Blanche et Vermeille* qui n'ont pas été jouées en société, à ma connaissance, ainsi qu'*Arlequin maître de maison* (*Œuvres de Florian, Théâtre posthume et inédit*, Paris, Briand, 1824, t. 5), dont la correspondance ne fait jamais mention, et *L'adroite suivante* (*Œuvres inédites de Florian recueillies par R.C.G. de Pixérécourt*, Paris, Boulland, 1824, t. 1). Les titres suivis d'un astérisque figurent dans mon édition, citée, des *Cinq arlequinades*.

Florian comédien de société ⁷¹

<i>Auteur</i>	<i>Titre</i>	<i>Rôle</i>	<i>Lieu</i>	<i>Date probable</i>
?	?	?	Montgarni ?	1790
Biancollelli & Romagnesi	<i>Arlequin-Hulla</i> ⁷²	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Colalto	<i>Les trois jumeaux vénitiens</i>	Arlequin	Eu, chez M. de Pioger Paris, chez M. d'Argental	Carnaval 1778 Août 1783
Collé	<i>La partie de chasse de Henri IV</i>	Lucas	S ^{te} -Assise, chez M ^{me} de Montesson	Octobre 1784
Delisle de La Drevetière	<i>Arlequin sauvage</i>	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental	Août 1782
Florian	<i>Arlequin en Normandie</i>	Arlequin	Eu, chez M. de Pioger	Carnaval 1778
Florian	<i>Les deux billets</i> *	Arlequin	La Chevrette, chez M. Savalette Paris, chez M ^{me} Denis Persan, chez ? Paris, chez M. d'Argental Paris, chez M. d'Argental Paris, chez M. d'Argental	Janvier 1779 Juillet 1779 Décembre 1781 Juillet 1782 Octobre 1782
Florian	<i>Jeannot et Colin</i>	Colin	Paris, chez M ^{me} Denis Paris, chez M. d'Argental Paris, chez M. d'Argental	Octobre 1779 Novembre 1781 Août 1782
Florian	<i>Les jumeaux de Bergame</i> *	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental	Septembre 1781
Florian	<i>Le bon ménage</i> *	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental	Octobre 1782
Florian	<i>Le bon père</i> *	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental Paris, chez M. d'Argental	Février 1783 Août 1783
Florian	<i>Arlequinades</i> (dont <i>Les deux n'en font qu'un</i> , proverbe)	Arlequin	S ^{te} -Assise, chez M ^{me} de Montesson Paris, chez M. d'Argental	Octobre 1784 Novembre 1784 Janvier 1785
Florian	<i>La bonne mère</i> *	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental Paris, chez M ^{me} de La Briche S ^{te} -Assise, chez M ^{me} de Montesson Versailles, devant la reine	Février 1785
Florian	<i>Le bon fils</i>	Arlequin (?)	S ^{te} -Assise, chez M ^{me} de Montesson ?	Novembre 1785
Gresset	<i>Sidney</i>	Sidney	Paris, chez M. d'Argental	Septembre 1784
La Harpe	<i>Mélanie</i>	Monval	Paris, chez M. d'Argental	Septembre 1781 Avril 1782

⁷¹ Florian fut surtout un Arlequin, et d'abord dans ses propres pièces. Il serait sans nul doute possible de trouver des renseignements indirects sur le reste de son répertoire, dans la tragédie ou le drame, puisqu'il joua Voltaire, Gresset ou La Harpe.

⁷² Comédie en un acte créée en 1728, à ne pas confondre avec l'opéra-comique du même titre de Lesage et d'Orneval.

<i>Auteur</i>	<i>Titre</i>	<i>Rôle</i>	<i>Lieu</i>	<i>Date probable</i>
Marivaux	<i>Le jeu de l'amour et du hasard</i>	Arlequin	Eu, chez M. de Pioger	Carnaval 1778
Marivaux	<i>Arlequin poli par l'amour</i>	Arlequin	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Molière	<i>Le dépit amoureux</i>	Gros-René	Paris, chez M. d'Argental	Septembre 1784
Séguir	<i>Les deux génies</i>	4 rôles	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Voltaire	<i>Marianne</i>	Varus	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Voltaire	<i>Zaïre</i>	Nérestan	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
		Orosmane	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Voltaire	<i>Charlot ou La comtesse de Givry</i>	Charlot (?)	Paris, chez M. d'Argental	Décembre 1781
Watelet	<i>Les veuves</i>	Phorbas	Paris, chez M. d'Argental	Fin 1784

Un statut socio-économique pour l'auteur de théâtre : Alexis Piron et les cinq figures de l'auteur dramatique en société

Martial POIRSON

La *théâtromanie*, véritable *hybris* dramatique, pratique sociale et culturelle débridée¹, est le plus souvent évoquée du point de vue de sa réception, des usages sociaux qu'elle fonde, et des modes de sociabilité culturelle qu'elle autorise. Ainsi Henri Lagrave relève comme principale acception du terme la « fureur incroyable de jouer la comédie », la « folie des planches », « activité collective la plus propre à chasser l'ennui, à donner du plaisir, à rendre les hommes meilleurs, et plus encore, par l'espèce de culte qu'elle suscite, à resserrer les liens de la communauté sociale »². C'est aujourd'hui une définition extensive et ouverte qu'il convient de proposer³,

¹ Martine DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, chapitre XIII : « Les théâtres d'amateur », p. 306 : « Pendant tout un siècle, le théâtre de société est plus qu'une mode rivalisant avec d'autres : il constitue un des fondements les plus stables de la vie mondaine et des échanges sociaux ».

² Henri LAGRAVE, « Théâtre et Lumières », dans Jacqueline DE JOMARON (éd.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988, t. 1, pp. 293-294. Voir sur ce point les travaux d'Antoine LILTI, qui distingue « public » et « audience », et établit un panorama des modes de sociabilité liés aux théâtres de société : « Public ou sociabilité : les théâtres de société », Christian JOUHAUD et Alain VIALA (éd.), *De la publication*, Paris, Fayard, 2001 ; et *La sociabilité mondaine à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

³ Voir la définition ouverte et multiple proposée par David TROTT dans son article « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 2005-1, p. 7 : « Située sur l'axe qui relie les œuvres, auteurs et genres consacrés à une manifestation de la sociabilité nommée théâtromanie, la pratique culturelle du théâtre de société au XVIII^e siècle attire l'attention de plus en plus insistante des historiens du spectacle. Ne se réduisant ni à un ensemble circonscrit

en s'interrogeant cette fois sur les conditions matérielles de possibilité de cette production pléthorique de textes⁴. Une telle perspective conduit nécessairement à se poser la question du statut, non seulement social, mais encore économique de l'auteur dramatique en société, en se prémunissant contre deux obstacles épistémologiques majeurs : d'une part, l'idée selon laquelle l'écriture pour les théâtres de société serait nécessairement collective et impersonnelle, donc soustraite aux stratégies professionnelles d'auteurs revendiquant la paternité de leurs œuvres ; d'autre part, l'idée selon laquelle les théâtres de société seraient miraculeusement épargnés par les contraintes économiques.

Au contraire, un certain nombre d'auteurs dramatiques font carrière dans les théâtres de société, dont ils tirent une part importante, sinon exclusive, de leurs revenus. Cependant que les théâtres non professionnels (plutôt qu'« amateurs »), que je qualifierai volontiers de théâtres non lucratifs, par opposition aux théâtres somptuaires (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Académie royale de Musique) et aux théâtres mercantiles (Foire, Boulevards), peuvent être considérés comme d'authentiques entreprises : le fait que l'exploitation commerciale et le profit ne soient pas leur finalité première ne signifie pas qu'ils ne relèvent pas d'enjeux économiques parfois considérables, même si leurs modes de sociabilité et jusqu'à leur répertoire cherchent à tout prix à les minimiser à travers un arsenal de stratégies énonciatives fondées sur la dénégation et le refoulement du référent économique. C'est précisément ce *hiatus* entre les intérêts économiques et sociaux réels du statut d'auteur dramatique de société et le prisme déformant de leur représentation fictive auquel je m'intéresse, choisissant à dessein un texte qui peut être considéré comme un contre-exemple : *La métromanie* (Comédie-Française, 1738) d'Alexis Piron, à rebours des personnages d'auteurs dramatiques proposés par les comédies de la période.

La « folie abdéritaine » est souvent satirisée dans les pièces à l'aide de figures de poètes plus ou moins talentueux, rimailleurs et versificateurs de toutes conditions : parasite, courtisan, domestique... sont les personnages les plus fréquents qui moquent et, le cas échéant, dénoncent la relation asymétrique entretenue entre commanditaire et « amuseur ». Cette manie des vers peut même prendre la forme d'une maladie et entrer dans une théorie des humeurs malignes, comme le baron du *Médecin par occasion* (1745) de Boissy – personnage qui doit beaucoup à *La métromanie* –, possédé par le démon de la rime. Encore est-ce souvent, comme dans ce cas précis, sous la forme de personnages secondaires ou de caractères épisodiques, notamment dans la comédie allégorique ou la comédie à tiroirs. Ces figures sont la plupart du temps placées au service d'une idéologie inspirée par le « tropisme nobiliaire »⁵ qui n'est jamais aussi

de pièces, ni exclusivement à un groupe isolé de créateurs, ni même à un seul type de cadre physique, cette pratique échappe par son ampleur et sa complexité à une perception et à une définition trop systématiques ».

⁴ Ce que Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL propose dans *Le théâtre de société : un autre répertoire ?*, Paris, Champion, 2003.

⁵ Selon l'heureuse expression d'Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 263 et svtes.

prégnant que dans les théâtres de société : loin de porter la cause émancipatrice des auteurs, ces images rétrogrades, qui intériorisent le préjugé défavorable de la majeure partie de la population plus qu'elles ne le mettent réellement à distance, contribuent à frapper de discrédit toute velléité de changement dans le statut socio-économique et, partant, dans la reconnaissance sociale de l'auteur dramatique.

Tel n'est pas le cas de *La métromanie*⁶, en partie autobiographique, contrairement à ce qui est généralement avancé⁷, et où la description de la folie du temps est au cœur même de l'intrigue⁸. Portrait à charge d'un certain nombre de prétentions littéraires, cette pièce concilie pourtant habilement toutes sortes de figures de l'auteur dramatique. « Monsieur de L'Empirée » est un personnage caméléon qui parcourt toute la gamme des cinq statuts d'auteur dramatique que j'ai identifiés au XVIII^e siècle : professionnels enrichis et précoces, dilettantes nantis, établis et protégés⁹. Il apporte ainsi la preuve éclatante que l'écriture dramatique est un métier, non un simple divertissement mondain, y compris dans le théâtre de société, ce paradigme d'un certain mode de sociabilité. Or c'est principalement à travers la situation matérielle des théâtres de société que la pièce interroge le statut socio-économique de l'auteur dramatique, critiquant avec force la relation triangulaire entre destinataire (auteur appointé), destinataire (commanditaire payeur) et objet de transaction (la pièce) propre à l'euphémisation, voire à la dénégation des relations économiques pourtant essentielles dans le système des théâtres non lucratifs.

⁶ Alexis PIRON, *La métromanie ou Le poète*, comédie en cinq actes et en vers, Paris, Le Breton, 1738. La pièce fut représentée au Théâtre-Français le 10 janvier 1738. La Bibliothèque municipale de Dijon (Ms. 514) en conserve un manuscrit provenant de la collection Soleinne et pouvant être considéré comme un manuscrit autographe. Le texte correspond, à quelques variantes près, aux éditions de 1765 et 1769 de la pièce, déclarées « conformes à la représentation ». *La métromanie* a été rééditée dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, Jacques TRUCHET (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. 1, pp. 1015-1131 (les citations renvoient à cette édition). Truchet est un des rares à en faire une comédie « tournant dans l'évolution d'un type littéraire », marquant la fin de la satire du poète, et préfigurant le romantisme, Musset, et surtout Vigny (p. 1460).

⁷ Comme l'indique la longue *Préface* allographe, malheureusement reproduite dans très peu d'éditions, hormis celles des *Œuvres* de 1758, 1764 et 1766. L'auteur y fait part de sa vocation pour les lettres, au mépris d'établissements plus avantageux comme le barreau, auquel il était destiné par sa famille et ses études. Il y révèle aussi l'écriture, sous un pseudonyme féminin, dans le *Mercure*, anecdote littéralement reprise dans la pièce.

⁸ L'expression « métromanie » est devenue, depuis la pièce de Piron, un syntagme figé utilisé, par une curieuse dérivation métonymique entre l'objet et le sujet d'étude, par la plupart des historiens du théâtre pour qualifier cette période d'intenses pratiques dramatiques (voir par exemple Maurice LEVER, *Théâtre et Lumières. Les spectacles à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001).

⁹ Pour une analyse détaillée de cette typologie des auteurs dramatiques du XVIII^e siècle, je me permets de renvoyer ici à ma thèse *Économie du spectacle, spectacle de l'économie* (Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century », à paraître).

Alors que la satire de l'auteur dramatique entre dans la mode des ridicules du temps et suscite un rire de connivence de la part d'un public trop content de pouvoir manifester par ce truchement un anti-intellectualisme naissant, Piron est un des rares, sinon le seul auteur à stigmatiser cette *vis comica* peu propice à l'émergence d'une figure nouvelle de l'auteur dramatique considéré comme agent économique à part entière. Il œuvre, précisément, pour cette reconnaissance, dénonçant l'aliénation des auteurs de société¹⁰ et revendiquant un *ethos* professionnel nouveau, seul à même d'assurer à l'auteur une certaine indépendance artistique.

La Porte et Chamfort manifestent de l'humeur envers la figure du poète prêt à tout du *Négligent* (1692) de Charles Rivière Dufresny, affirmant que ce poète dégradé « est une nouvelle preuve de cette extravagante manie, dont plusieurs auteurs n'ont pu se défendre, d'avilir eux-mêmes leur état aux yeux du Public »¹¹. À l'inverse, ils rédigent à propos de *La métromanie* une des plus longues notices – si ce n'est la plus longue en matière de comédie – et des plus élogieuses de leur *Dictionnaire dramatique*. Leur opinion apporte de précieuses indications sur la réception de la pièce. Considérée comme le chef-d'œuvre de l'auteur et une des meilleures pièces du siècle – « d'après *La Métromanie*, Piron doit être placé dans l'infiniment petit nombre de ceux qui ont soutenu, dans ce siècle, la gloire du siècle dernier » –, cette comédie a le grand mérite à leurs yeux de dépasser le registre strictement comique en usage pour atteindre une dimension supérieure. Elle dresse ainsi l'acte d'accusation d'un siècle qui ne permet pas à ses poètes de vivre de leur art, mais autorise des dilettantes sans talent à les supplanter :

L'auteur, instruit par sa propre expérience, a voulu prouver, sans doute, que le talent des Vers conduisoit rarement à la fortune. Cette vérité, dont le mécontentement des Poètes a fait un dogme très-décourageant, n'est pas cependant sans exception : il est tel siècle de gloire, où l'Art des Vers ne fut pas infructueux. On ne sauroit, sans

¹⁰ La stratégie d'affirmation professionnelle de l'auteur passe d'abord par la reconsidération des relations traditionnelles propres à la sociabilité économique des théâtres de société, et en particulier par la critique de plus en plus explicite du clientélisme et du patronage. L'auteur cherche à s'affranchir du joug de ses commanditaires, dont la satire se fait mordante dans un opéra-comique tel que *L'âne d'or*, représenté à la Foire Saint-Laurent en 1724. Utilisant le procédé du théâtre dans le théâtre, il convoque le spectacle de l'économie pour dénoncer l'économie du spectacle en société : il lève le voile d'ignorance sur les pratiques mercantiles du théâtre supposé non lucratif et met à distance les anciennes allégeances. Monsieur Gloriolet, poète de profession, maître d'œuvre du divertissement dans lequel il assume la fonction de dramaturge, régisseur et metteur en scène, fait les frais du caractère irascible du commanditaire, dont les incessantes remarques interrompent à tout moment le bon déroulement du spectacle. Brutal et inculte, Octave trahit une conception domestique et servile de la relation entre commanditaire et auteur dramatique, réduit au rang de simple « amuseur » : « Du grand, tant que vous voudrez, Monsieur Gloriolet : mais, ne vous déplaît, qui commence d'être aussi bien ennuyeux », affirme-t-il, avant de poursuivre : « Il me prend envie de jeter les Acteurs & l'Auteur par les fenêtres » (sc. 4 du divertissement).

¹¹ JOSEPH DE LA PORTE et NICOLAS-SÉBASTIEN ROCH, dit CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique...*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 293.

contredit, trop effrayer, par le tableau du ridicule & de la misère, ceux qui, prenant un vain délire pour un talent réel, n'ont en effet que la méprisable manie de rimer pour rimer ; mais on est fâché de voir un vrai Poète, tel que Piron, représenter sur la Scène un homme d'un vrai talent, très estimable d'ailleurs, en butte à tous les traits de la malignité, & voisin des plus grands malheurs ; tandis que, dans la même Pièce, Francaleu est le vrai Métromane, c'est-à-dire, qui n'a que de la manie, sans talent, jouit d'une fortune considérable, & n'est exposé à aucun des ridicules qui devraient résulter de son délire ¹².

La déploration de l'état d'indigence propre aux talents véritables – que Chamfort a bien connu – s'accompagne indissociablement d'une accusation d'imposture à l'encontre de ceux à qui une fortune personnelle permet d'occuper abusivement le devant de la scène. Les auteurs remarquent ensuite que la pièce a été moins bien accueillie en province, peu au fait des « usages du tems », et anticipent qu'elle aura bientôt, en perdant de son actualité, besoin d'un « Commentaire »... C'est ce à quoi je vais m'employer en montrant, comme le suggèrent La Porte et Chamfort, qu'il s'agit d'une comédie sur le statut socio-économique problématique de l'auteur dramatique de société. De quoi est-il question dans la pièce ?

Une représentation théâtrale s'apprête sur la scène privée d'une « maison des champs », chez monsieur Francaleu qui partage avec toute sa famille, notamment sa fille Lucile, la folie des vers. Il accueille chez lui, « par complaisance », le jeune poète Damis, se faisant appeler monsieur de L'Empirée, qui n'est pas très fortuné mais nourrit de grandes ambitions. Son domestique en brosse dès le début un portrait à charge qui pourrait de prime abord donner à penser qu'on se trouve dans une de ces innombrables satires de l'homme de lettres que le théâtre a produites depuis Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Molière ou encore Edme Boursault. Ce serait faire abstraction de l'originalité même du portrait, à savoir l'évocation de sa condition sociale et de la nature de son travail :

D'état, il n'en a point, ni n'en aura jamais.
C'est un homme isolé qui vit en volontaire,
Qui n'est bourgeois, abbé, robin, ni militaire ;
Qui va, vient, veille, sue, et se tourmente bien,
Travaille nuit et jour, et jamais ne fait rien ;
Au surplus, rassemblant dans sa seule personne
Plusieurs originaux qu'au théâtre on nous donne,
Misanthrope, étourdi, complaisant, glorieux,
Distrain... ce dernier-ci le désigne le mieux. (t, 1)

Il est certes possible d'y lire l'évocation du poète crotté, extravagant et digne de figurer dans une galerie d'originaux ; mais aussi la mise en abyme de la représentation théâtrale elle-même, et en creux, la suggestion du caractère atypique du personnage, qui sature par son métier la typologie dramatique traditionnelle des caractères et conditions ; on peut surtout y reconnaître l'évocation de la profession artistique, de son apparente improductivité, de son caractère incertain et, en définitive, inclassable...

¹² *Id.*, p. 293 et pp. 232-234.

Ce portrait doit être mis en correspondance avec l'autoportrait que Damis dresse ensuite à son valet Mondor, fustigeant les compromissions des auteurs de société :

Les gens de mon espèce ont le destin des belles ;
 Tout le monde voudrait nous enlever comme elles.
 Je me laisse entraîner chez Monsieur Francaleu
 Par un impertinent que je connaissais peu.
 C'est lui qui me présente, et, dupe du manège,
 Je sers de passeport au fat qui me protège. (1, 6)

Refus des commanditaires, mais aussi refus des nantissements qui pourraient, par un autre moyen que son art, lui permettre de vivre à l'abri du besoin : car Damis est un héritier qui ne se plie pas aux lois de la succession, et n'admet pas qu'on puisse se compromettre avec un vieil oncle qui n'entend rien à l'art, confond libertinage et bohème artistique, et conditionne le legs de sa fortune à l'exercice d'une profession qu'il juge décente ou, pour le moins, respectable. Pensionné à Paris pour y faire son droit, Damis s'adonne à la carrière artistique contre la volonté de cet oncle susceptible, selon son valet, de lui faire encourir l'« exhérédation » : « Vous n'avez pris ici d'autre licence encor / Que celles qu'il craignait, et que dans vos rubriques / Vous nommez entre vous *licences poétiques* » (1, 6). Ainsi, loin d'être assimilé à ces « pauvres diables » contre lesquels Voltaire aura bientôt la dent dure, c'est moins par nécessité que Damis vit dans la misère que par choix, pour être fidèle à ce qu'il envisage comme sa vocation artistique, au grand regret de son domestique :

Vous et vos créanciers, je vous ai sur les bras :
 C'est moi qui les écoute et qui les congédie.
 Je suis las de jouer, pour vous, la comédie,
 De vous céder, d'oser remettre au lendemain
 Pour emprunter encore, avec un front d'airain.
 Ma probité répugne à ces façons de vivre.
 De ce monde aboyant cherchez qui vous délivre.
 Pour moi, plein désormais d'un juste repentir,
 J'abandonne le rôle, et ne veux plus mentir.
 Viennent baigneur, marchand, tailleur, hôte, aubergiste ;
 Que leur cour vous talonne, et vous suive à la piste. (1, 6)

Subitement partisan d'une stricte éthique économique – « C'est qu'on n'a point d'honneur à mal payer ses dettes » (1, 6) –, Mondor met ainsi son maître en demeure de prendre un métier qui le fasse vivre, et d'accepter la donation de son oncle en renonçant à son art. Mais il se heurte à la vocation ferme et résolue de Damis, frappée au sceau d'un double refus : refus d'être un auteur dilettante nanti (en acceptant par héritage la fortune de famille à laquelle il est en droit de prétendre par sa naissance), mais aussi refus d'être un auteur dilettante établi (par l'exercice d'une profession libérale lucrative). Celui-ci répond à son valet par un acte de foi envers les institutions culturelles dont il espère bien parvenir à vivre en véritable auteur professionnel à succès, et cela de deux manières. D'abord, grâce aux académies de province et aux prix littéraires dont elles gratifient les jeunes talents et qu'elles dispensent aux quatre coins du royaume :

[...] de l'argent, de l'or qu'en lieux divers
 La France distribue à qui fait mieux les vers.
 À Paris, à Rouen, à Toulouse, à Marseille,
 Je concourrai partout, partout ferai merveille... (I, 6)

Ensuite, grâce à la création d'une de ses pièces, proposée de façon anonyme le soir même au Théâtre-Français. Ainsi, quant son valet lui reproche d'« hypothéquer [...] l'auberge et le tailleur », celui-ci lui répond sans peine : « Sans doute ; et sur un fonds de la plus noble espèce : / Le Théâtre-Français ». Et de se lancer dans l'évocation de l'état d'opulence dans lequel ses pièces vont lui permettre de vivre à l'avenir, dans une longue tirade qu'il termine ainsi :

Vers nous, de tous côtés, nous attirons la foule.
 Voilà dans la maison l'or et l'argent qui roule,
 Et notre esprit qui met, grâce à notre union,
 Le théâtre et la presse à contribution. (I, 6)

Cependant son oncle Baliveau, homme pragmatique peu versé dans les belles lettres, qui comptait lui léguer sa fortune, se lasse de ce qu'il considère comme l'inconduite d'un prodigue mal averti et cherche à le faire enfermer pour dissipation en sollicitant une lettre de cachet. C'est une nouvelle occasion pour Piron de confronter choix délibéré de la profession artistique, sujette aux aléas, et établissement solide dans une profession ayant pignon sur rue. À son neveu, qui manifeste la louable intention de subvenir par lui-même à ses besoins en vivant de son art – « Me suffire à moi-même en volant à la gloire, / Et chercher la fortune au temple de Mémoire » (III, 7) –, Baliveau tient le langage suivant :

Où la vas-tu chercher ? Ce temple prétendu
 (Pour parler ton jargon) n'est qu'un pays perdu,
 Où la nécessité, de travaux consommée,
 Au sein du sot orgueil, se repaît de fumée.
 Eh malheureux ! Crois-moi : fuis ce terroir ingrat ;
 Prends un parti solide, et fais choix d'un état
 Qu'ainsi que le talent le bon sens autorise,
 Qui te distingue, et non qui te singularise,
 Où le génie heureux brille avec dignité,
 Tel qu'enfin le barreau l'offre à ta vanité.
 [...] Protégeant la veuve et la pupille,
 C'est là qu'à l'honorable on peut joindre l'utile,
 Sur la gloire et le gain établir sa maison,
 Et ne devoir qu'à soi sa fortune et son nom. (III, 7)

À ce panégyrique en faveur d'un métier aussi utile socialement que celui d'avocat, Damis répond opportunément que « Ce mélange de gloire et de gain [l']importune », affirme « À tout l'or du Pérou préfère[r] un beau laurier », et révèle finalement que « pour barreau [il] choisi[t] le théâtre » (III, 7). Baliveau se lance alors dans une violente critique d'un métier susceptible de le faire « ramper à jamais » et le tance : « Rentre dans le néant, dont je t'avais tiré ». Suit une évocation des tyrannies de l'opinion qui ne manquent pas de se surajouter à l'état d'indigence, qu'elles viennent du public, des cabales, de la critique, des cafés, des parodistes, des nouvellistes ou

encore des forains : « Vas, après t'être vu sur leur scène avili, / De l'opprobre avec eux retomber dans l'oubli ! » (III, 7). Mais Damis tient bon, et supporte sans faiblir ces avalanches de critiques à l'encontre de la profession qu'il a choisie, encourageant le risque de grossir les rangs des nombreux auteurs professionnels précaires. Il affiche la même résolution quand Baliveau, revenant à la charge à la faveur de l'échec de la pièce, élève d'un cran la critique des auteurs dramatiques, allant jusqu'à les qualifier, selon une métaphore à la mode, de « frelons » :

Il versifiera donc ! Le beau genre de vie !
 Ne se rendre fameux qu'à force de folie !
 Être, pour ainsi dire, un homme hors des rangs,
 Et le jouet titré des petits et des grands !
 Examinez les gens du métier qu'il embrasse.
 La paresse ou l'orgueil en ont produit la race.
 Devant quelques oisifs elle peut triompher ;
 Mais, en bonne police, on devrait l'étouffer.
 Oui ! Comment souffre-t-on leurs licences extrêmes ?
 Que font-ils pour l'État ? Pour les leurs ? Pour eux-mêmes ?
 De la société véritables frelons,
 Chacun les y méprise, et craint leurs aiguillons. (v, 4)

Francaleu, à qui ce discours s'adresse, piqué pour lui-même d'un tel opprobre jeté sur ce qu'il admire le plus, accuse une telle réaction de « Préjugé populaire ! Esprit de bourgeoisie, / De tout temps gendarmé contre la poésie ! ». Cela n'empêche pas le bourgeois en question de lancer de nouveau l'anathème sur une profession qui conduit irrémédiablement à la misère : « On fait comme on l'entend, quand on a vos richesses » (v, 4). Ce qui revient, de nouveau, à réduire l'écriture dramatique à un divertissement de société permis aux seuls auteurs dilettantes nantis, établis ou, surtout, protégés.

Dorante, qui aime Lucile d'un amour partagé, mais se heurte au *veto* paternel à cause d'un différend judiciaire entre les deux familles, prend ombrage de la position de son ami Damis et croit voir en lui un rival d'autant plus dangereux qu'il lui a demandé de composer pour servir sa passion des vers dont la jeune fille est devenue folle. Il provoque le poète jusqu'à ce que le duel ne puisse être évité : « Ne dit-il pas qu'un versificateur / Entend l'art de rimer mieux que le point d'honneur » (III, 9). C'est l'occasion de montrer que pour être poète, on n'en est pas moins brave, et qu'on peut, quand l'occasion se présente, défendre vaillamment son honneur. Démonstration est faite que l'*ethos* professionnel n'est pas exclusif de la survivance d'un *ethos* aristocratique qui lui est pourtant contraire...

C'est alors que Francaleu, ignorant les relations entre Baliveau et son neveu, demande à Damis de l'aider à obtenir la lettre de cachet désirée par son ami. Damis se trouve donc en situation de solliciter un embastillement... pour lui-même ! Au-delà de l'intérêt dramatique piquant de la situation se trouve ici soulignée une autre caractéristique sociologique d'importance concernant le poète : le bourgeois lui reconnaît du crédit à la cour, ce qui laisse supposer qu'il jouit d'un capital social et symbolique important, qu'il confesse d'ailleurs avec une lucidité qui lui fait honneur :

[...] Un fat
 Avouerait que la Cour fait de lui quelque état,
 Et, passant du mensonge à la sottise extrême,
 En le faisant accroire il le croirait lui-même.
 Mais je n'aime à tromper ni les autres ni moi.
 Un poète à la Cour est de bien mince aloi ;
 Des superfluités il est la plus futile.
 On court au nécessaire, on y songe à l'utile,
 Ou si vers l'agréable on penche quelquefois,
 Nous sommes éclipsés par le moindre minois ;
 Et là, comme autre part, les sens entraînant l'homme,
 Minerve est éconduite, et Vénus a la pomme. (iv, 4)

Damis aurait donc tout lieu de se comporter en auteur dilettante protégé, s'il ne méprisait les compromissions imposées par le mécénat public des théâtres somptuaires, qui n'ont d'égal, il le dit explicitement, que celles du clientélisme et du patronage propres au mécénat privé des théâtres tant mercantiles que non lucratifs, auxquelles il se refuse tout autant.

La pièce de Damis tombe le soir même de la première, sous l'effet de la cabale, par le truchement de quelques siffleurs et claqueurs soudoyés pour l'occasion, ce qui permet à Piron de dresser un tableau précis des difficultés d'un jeune auteur dans une économie du spectacle¹³ marquée par l'incertitude et le risque, et de faire une violente satire des critiques et de leurs complicités avec la claque :

Nouvelliste effronté, suffisant personnage,
 Qui raisonne au hasard de nous et de nos vers,
 Et pour ou contre nous prévient tout l'univers.
 Cela sait ses foyers, sa ville, ses provinces,
 Ses intrigues de Cour, son cabinet des princes,
 Pèse ou règle à son gré les plus grands intérêts,
 Et croit ses visions d'immuable arrêts.
 Présent, passé, futur, tout est de sa portée.
 Le livre des destins s'emplit sous sa dictée.
 Rien ne doit arriver que ce qu'il a prédit,
 Et l'événement seul toujours le contredit. (iv, 6)

On apprend alors que Damis œuvrait secrètement au succès des amours de Dorante, cherchant à faire retirer la plainte de son père dans le procès séculaire qui l'opposait à Francaleu. Damis montre ainsi qu'il est capable de s'élever au-dessus des affects – « Quelque ressentiment pourrait m'être permis ; / Mais je suis sans rancune » (iv, 4) – et de faire passer les intérêts d'un ami pourtant mal intentionné à son égard avant les siens propres – « Faire à vos intérêts immoler tous les nôtres » (v, 9), concède Dorante. Mais ses intérêts ne sont pas les seuls à être immolés par le

¹³ On retrouve ce type de considération plus loin, lorsque Damis s'interroge sur les raisons de son échec : « La critique éveillée, une loge endormie, / Le reste de fatigue et d'ennui harassé, / Le souffleur étourdi, l'acteur embarrassé, / Le théâtre distrait, le parterre en balance, / [...] Quel métier ! J'y renonce » (v, 1).

poète, qui a le mot de la fin, à travers cette profession de foi digne d'un authentique auteur professionnel précaire : « Vous à qui cependant je consacre mes jours, / Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amours » (v, 9).

Le jugement littéraire est loin, dans la pièce, de redoubler un quelconque jugement social. Ainsi « monsieur de L'Empirée », s'il se heurte tout au long de la pièce à l'incompréhension et à l'opprobre qui entachent inmanquablement le choix de sa profession, n'est pas un personnage satirique. C'est au contraire le personnage par lequel l'auteur professionnel de société acquiert ses lettres de noblesse sur la scène comique, tout en s'affranchissant précisément du tropisme nobiliaire pour adopter ou plus exactement, adapter le tropisme négociant : il se montre en effet sans compromis, refusant toute forme de dilettantisme artistique, c'est-à-dire à la fois nantisement (héritage de son oncle ; mariage avec la fille de Francaleu, forte de 100 000 écus de dot), établissement (charge d'avocat auquel ses études lui permettraient de prétendre) et protections (crédit à la cour susceptible de la faire pensionner à vie)... Damis fait en outre preuve de courage et de sens de l'honneur (il a l'initiative du duel avec Dorante), de générosité (il sacrifie ses intérêts à un faux ami qui a cherché à lui nuire), de sens de l'effort (en dépit d'une idéologie du don artistique et du « talent », il prône le labeur d'une vie consacrée exclusivement à l'activité artistique) et du désintéressement (il est prêt à assumer le risque d'une vie dans l'indigence en cas d'échec dans la carrière artistique). Anticipant sur la vision romantique du XIX^e siècle, Damis est donc une des toutes premières figures d'auteur dramatique et, plus généralement, d'homme de lettres achevé (même s'il est souvent qualifié, avec une certaine ironie, par le terme archaïsant de « poète »), c'est-à-dire réellement positif et projectif, mettant à mal la tradition comique des personnages d'auteurs ridicules ou indignes auxquels il offre une salubre contre-figure.

La charge critique serait-elle, dès lors, ailleurs ? On peut à bon droit, suivant La Porte et Chamfort, considérer Francaleu comme un doublet grotesque du poète, atteint de « la fureur du théâtre » et des vers – « Ici l'amour des vers est un tic de famille » –, qualifiée ailleurs par Damis de « démangeaison » (I, 3). Selon moi, le texte est plus équivoque, et Francaleu lui-même est en partie épargné par la satire, comme l'indique son portrait par Damis :

C'est un fort galant homme, excellent caractère,
Bon ami, bon mari, bon citoyen, bon père ;
Mais à l'humanité, si parfait que l'on fût,
Toujours par quelque faible on paya le tribut.
Le sien est de vouloir rimer malgré Minerve,
De s'être, en cheveux gris, avisé de sa verve. (I, 3)

Ce que Francaleu reprend à son compte, se désignant lui-même comme parlant « en père de famille » et confiant : « Tenez, j'ai toujours eu l'amour de l'ordre en tête » (IV, 5). Bon père (il souhaite que sa fille se marie selon ses goûts), bon hôte (il accueille dans son château nombre de convives, auxquelles il ne demande que de bien vouloir se prêter au jeu en prenant un rôle dans les pièces qu'il écrit pour son théâtre de société) et, en définitive, bon homme (il éprouve la plus grande joie à compenser l'indigence de Damis en lui accordant sa fille avec une dot lui permettant de s'adonner à sa passion en toute quiétude), Francaleu représente le parfait dilettante établi qui a

œuvré et peiné toute sa vie durant pour se soustraire aux nécessités de la subsistance et cultiver librement, c'est-à-dire gratuitement, sa passion des vers, comme il l'indique à Baliveau, incrédule, qui lui demande « depuis quand » il est poète :

Je ne saurais vous dire au juste le quantième.
 Dans ma tête, un beau jour, ce talent se trouva ;
 Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva.
 Enfin je veux chez moi que tout chante et tout rie.
 L'âge avance, et le goût avec l'âge varie ;
 Je ne saurais fixer le temps ni les désirs ;
 Mais je fixe du moins chez moi tous les plaisirs. (II, 1)

C'est placer l'activité dramatique dans l'optique étroite et cloisonnée d'un divertissement bourgeois propre à une certaine veine du théâtre de société, et le considérer comme un loisir susceptible d'apporter quelque réconfort à l'âge et quelque délassement aux activités jugées sérieuses. Ailleurs, Francaleu formule le fonds même de sa conception de l'auteur dilettante établi ou nanti, qui par les revenus tirés d'une activité ou d'une fortune considérable, peut s'adonner aux vers loin de toute préoccupation matérielle :

Ce procès me ruine en sotté paperasse,
 Et sans le temps, les pas et les soins qu'il y faut,
 J'aurais été poète onze ou douze ans plus tôt.
 Sont-ce là, dites-moi, des pertes réparables ? (IV, 4)

C'est là sans doute le seul grief que Piron, archétype de l'auteur par vocation, ayant renoncé aux sinécures pour mieux s'adonner à son art, avec les risques financiers que cela comporte, ne saurait pardonner à son personnage, comme on peut supposer qu'il n'a pas pardonné à son père, riche apothicaire de Dijon, célèbre localement pour ses vers satiriques en patois bourguignon, à peu près le même type d'arbitrage, indiquant par là qu'on ne peut impunément se livrer au théâtre et à la poésie par pur amateurisme... Il y a loin, cependant, entre cette légère ironie mâtinée de bienveillance et la charge des contemporains à l'encontre des auteurs professionnels dont Palissot fournit, avec le fiel qu'on lui connaît, un des meilleurs exemples ¹⁴.

La comédie marque donc, non pas un tournant dans l'histoire littéraire des représentations de l'artiste sur les planches, puisqu'elle est loin d'en être représentative, mais un précédent rare, pour tout dire presque unique, de valorisation sans réserve de la profession artistique, au moyen de cet éloge paradoxal non dépourvu d'un certain *pathos*... Elle résorbe ainsi le *hiatus* entre la revendication par l'auteur dramatique d'un statut socio-économique (non dépourvue d'ambiguïtés) et sa traduction dans le domaine des représentations littéraires. Déclinant toutes sortes de figures d'auteurs de société, la comédie fournit un inventaire des stratégies et des positions dans le champ de la littérature dramatique, allant du professionnel précaire au dilettante fortuné, en passant par une succession de figures qui combinent, à des degrés divers, capital économique, social, culturel et symbolique. Ainsi, la pièce traduit

¹⁴ Charles PALISSOT DE MONTENOY, *Le cercle ou Les originaux*, comédie en un acte et en prose, Nancy, Pierre Antoine, 1755.

la volonté, chère à Piron, d'engager une réflexion sur le statut d'auteur dramatique et les conditions d'exercice de la profession qui, par un phénomène de rattrapage idéologique, s'affranchit des représentations déceptives ou péjoratives alors en usage pour concevoir un type nouveau, quoique clivé, d'homme de théâtre.

Frontispice anonyme en taille-douce, d'après Nicolas Cochin, en tête des *Œuvres d'Alexis Piron*, Paris, Duchesne, 1758, t. III (Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-française, cote 2. PIR. O. 1758).

Le derrière du cocher : une soirée interrompue au XVIII^e siècle

Jeffrey S. RAVEL

Le 21 janvier 1763, le chevalier Christophe-Louis Pajot de Villers recevait plusieurs de ses amis, dont des princes, comtes, comtesses, marquis et marquises, dans son hôtel du faubourg Saint-Germain. Là, ils assistèrent à une représentation de l'opéra de Jean-Jacques Rousseau, *Le devin du village*, pièce très en vogue depuis sa création, dix ans auparavant. Le spectacle dura jusqu'à dix heures environ. Alors que les spectateurs quittaient la salle peu à peu, deux des serviteurs de Villers, son cocher et un jeune page noir, rejoignirent sur la scène un troisième laquais en train de moucher les chandelles. Pour la suite, citons le procès-verbal du commissaire Thiot :

Le cocher de mondit S^r de Villers s'avisa de défaire sa culotte, de se presenter vers la toile dans le dessein d'y faire voir son derrière à nu aux personnes qui restoient encore dans la salle ; qu'alors le nommé Capolin, nègre, âgé de 13 ans, au service de mondit S^r de Villers, étant alors sur le théâtre, leva la toile de façon que les personnes restantes virent à nu le derrière de ce cocher qui s'étoit courbé dans ce dessein et qui même a claqué ses mains dessus pour le faire apercevoir ; qu'en effet tous ceux qui restoient dans ladite salle ont vu, à leur grand étonnement, une impudence aussi grande, ce qui a si fort révolté ces personnes qu'elles se sont sur-le-champ retirées en se plaignant beaucoup d'un si grand scandale ¹.

L'hôte, qui raccompagnait un de ses invités à la porte, était retourné aussitôt vers la salle de comédie. N'ayant pu obtenir le nom du coupable, il avait envoyé chercher le commissaire du quartier qui, arrivé avec l'escouade de la garde vers une heure du

¹ Procès-verbal du 22 janvier 1763 (Paris, Archives nationales de France (cité AN), Y13772) ; publié par Émile CAMPARDON, *Les spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. 1, pp. 210-212.

matin, rédigea le procès-verbal ci-dessus. Le cocher fut emmené en prison, tandis que le petit page et le moucheur de chandelles restaient impunis.

Ce « scandale » provoqué par le derrière nu d'un cocher au XVIII^e siècle peut prêter à sourire. De fait, le rapprochement de l'opéra de Rousseau et du postérieur du cocher, exhibé sur la même scène, reste incongru. Mais, au-delà des faits, ces événements suscitent une série de questions sur la sociabilité des élites, les relations entre les groupes sociaux et l'autorité de l'État à Paris au XVIII^e siècle. Chez Villers se trouvent réunis, en cette soirée de janvier 1763, des aristocrates et des bourgeois, pour assister à l'opéra de Rousseau présentant sa vision utopique d'un monde vertueux, sans classes, loin des espaces urbains et corrompus. Or, la conduite carnavalesque des serviteurs remet brutalement en question fiction d'égalité et marques de distinction. C'est pourquoi il convient de voir comment cet idéal rousseauiste d'harmonie sociale et politique se heurte aux réalités « nues » de la race et des classes dans la capitale française avant la Révolution.

En l'état actuel des recherches, il apparaît que le maître de maison, Villers, était un homme assez riche du tiers-état, qui avait acquis son bien par une stratégie caractéristique de l'époque : il avait gagné un procès contre les autres héritiers de son oncle, dix ans avant l'incident considéré². Son hôtel, situé dans la rue Grand-Tarare, au faubourg Saint-Germain, était à la mesure de ses ambitions sociales, dont témoigne aussi la liste des invités consignée par le commissaire. Celui-ci, après avoir décrit l'hôtel, et mentionné les pièces jouées ce soir-là, énumère les noms des huit aristocrates assistant au spectacle, en particulier Louis-Armand de Seiglière de Belleforière, comte de Soyecourt, marquis de Maisons et de Poissy (brigadier de la cavalerie du roi), *Camille*-Louis de Lorraine, prince de Marsan (1725-1782), lieutenant général en 1758, et Charles-Étienne Bidal, marquis d'Asfeld (1719-1793), maréchal de camp³. Ces nobles d'épée se trouvaient aux côtés de bourgeois comme Louis-François Coppin, receveur des fermes du roi, et Simon Liépur. Typique des théâtres de société, cette réunion d'aristocrates et de bourgeois, dans un même espace privé conçu tout exprès, ne doit pas surprendre, puisque des historiens de l'Ancien Régime ont montré que, pendant la dernière moitié du XVIII^e siècle, les classes aisées partageaient à peu près la même vie culturelle⁴.

² Sur ce procès, voir *Sentences d'audience au Parc Civil du Châtelet*, 12 avril 1755 (AN Y1351) ; et *Mémoire pour messire Léon-François Legendre, chevalier, comte d'Ons-en-Bray, lieutenant général des armées du roi, appelant et demandeur en évocation du fond et principal, contre messire Louis-Christophe Pajot de Villers, intimé* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Fm 18623, in-4°).

³ *Almanach royal*, Paris, Le Breton, 1763, p. 99, 100 et 102. Signalons que le marquis d'Asfeld avait épousé, en 1755, Anne-Charlotte-Louise Pajot de Villeperot, fille de Pierre-Maximilien Pajot de Villeperot et de Louise-Geneviève Pajot.

⁴ Dans *The Myth of the French Bourgeoisie : An Essay on the Social Imaginary (1750-1850)*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2003 – thèse la plus récente sur cette question –, Sarah MAZA, suggère que la catégorie « bourgeoisie » n'avait pas de sens politique ni social avant la Restauration.

Il n'est pas non plus surprenant d'apprendre que Jean-Jacques Rousseau est l'auteur de l'opéra représenté ce soir-là. Alors au sommet de sa renommée, le Genevois soulignait dans tous ses écrits les vertus de la nature par rapport à la dépravation de la vie urbaine, surtout parisienne. *Le devin du village* développait particulièrement ce thème⁵ à travers les amours paysannes de Colin et de Colette. Celle-ci, craignant que son amant ne l'abandonne, s'adresse au devin du village, qui la rassure et, par une série d'expédients, fait se réconcilier les deux jeunes gens. Leur union, célébrée à la dernière scène de l'opéra, donne lieu à des chants et à des danses. Ce dénouement met en relief les vertus de la vie simple que l'on mène à la campagne. Ainsi, le spectacle monté chez Villers donne à voir le contraire de la vie quotidienne de l'auditoire. Comme beaucoup de privilégiés qu'enthousiasmaient les idées de Rousseau, les invités de Villers furent sans doute transportés de joie par le spectacle.

Mais ce qui distingue cette soirée de milliers d'autres réunions semblables au XVIII^e siècle, à Paris et en province, est bien sûr la révélation de ces contradictions au moment où le cocher a défait sa culotte, s'est courbé et a claqué sur ses fesses avec brio. Cette manifestation visuelle et auditive ébranle les fictions de sociabilité et d'égalité étayant l'idée émergente d'une sphère publique critique et bien raisonnée ou d'un milieu égalitaire. Les actions du cocher nous rappellent d'abord que les hommes de guerre et les femmes du monde n'étaient jamais seuls quand ils se réunissaient entre eux ; leurs valets, leurs servantes et d'autres domestiques étaient là aussi. Ceci explique la présence de certains d'entre eux à la représentation de la rêverie bucolique de Rousseau. En un sens, on peut dire qu'à l'instar de beaucoup d'autres avant la Révolution, les domestiques de Villers assistaient au spectacle de la sociabilité mondaine : les élites se voyaient et se parlaient alors, mais leur jeu était regardé – d'habitude en silence – par les domestiques. Peu perçue par Habermas et ses successeurs, une sphère publique se construit au XVIII^e siècle, qui nourrit des opinions hostiles aux privilèges d'Ancien Régime, à travers les observations que font les domestiques de leurs maîtres. Le geste du cocher peut se comprendre d'abord, donc, comme une réplique énergique à la vision d'un monde simple, sans distinction de classes, avancée par Rousseau et mimée par des élites.

Bien que le procès-verbal du commissaire indique que le cocher, nommé Nicolas Dandeli, avait l'intention de montrer ses fesses « vers la toile », le rapport contient aussi des déclarations des trois domestiques qui ne concordent pas tout à fait avec celles de leur maître. Le cocher a, semble-t-il, regardé l'opéra ; il a dû remarquer que les invités de son maître s'amusaient au spectacle factice de la vie rurale. Une fois la représentation finie, le cocher a disparu derrière le rideau et, selon Dandeli et Capolin (le jeune page), Dandeli lui a dit qu'il venait de voir la pièce. Il a demandé à Capolin d'un ton railleur s'il voulait voir une autre comédie, puis lui a montré ses fesses. À défaut de renseignements sur les origines de Dandeli, on peut penser que ce dernier, vraisemblablement originaire de la campagne comme beaucoup de domestiques, a répondu par le mépris à la vision idéalisée de Rousseau. Les fesses nues, par leur dimension carnavalesque et scatologique, sont comme l'intrusion trop réaliste de la

⁵ *Le devin du village* avait été créé à Fontainebleau et à Paris en 1752.

vie rurale dans cette représentation purifiée à l'intention des élites parisiennes. Ce geste renvoie aussi au comique du bas corporel qui était typique des rues, des foires, des tavernes et autres espaces populaires de Paris et des villes de l'époque moderne en Europe⁶. Ces références rabelaisiennes, liées aux thèmes sexuels et aux excréments du corps, étaient des éléments essentiels de la comédie à Paris depuis le Moyen Âge. Les troupes italiennes de *commedia dell'arte*, venues à Paris dès le xvi^e siècle à l'invitation des reines Médicis, puis de leurs successeurs, avaient encore renforcé cette forme de comique, et quand Louis XIV avait expulsé les Italiens en 1697, leur répertoire de gestes obscènes et de *lazzis* était passé aux théâtres de la foire. Cette tradition comique resta si fortement liée aux Italiens que, lorsqu'en 1783, ces derniers, revenus à Paris depuis 1716, quittèrent l'Hôtel de Bourgogne pour une nouvelle salle de spectacle sur les boulevards, où la porte d'entrée ne donnait pas sur la grande rue, on fit circuler les couplets suivants :

Dès le premier coup d'œil on reconnoit très bien
Que le nouveau théâtre est tout Italien.
Car il est disposé d'une telle manière
Qu'on lui fait aux passans présenter son derrière⁷.

Autrement dit, des fesses protubérantes étaient devenues le symbole de la troupe, de sa salle de spectacle, et surtout de son comique irrévérencieux et perturbateur. Dandeli, qui venait de voir l'opéra de Rousseau, a pu d'un seul coup avoir l'idée de présenter aux autres domestiques, derrière le rideau, une sorte de parodie à l'italienne du *Devin du village*. Colin, nom du jeune paysan dans l'œuvre de Rousseau, n'est-il pas le diminutif de Nicolas, prénom du cocher ? Ayant vu Colin réuni agréablement avec son amante à la fin de l'opéra, Dandeli a-t-il pensé parodier le protagoniste vertueux de Rousseau en exposant son derrière et en criant au petit page qu'il allait voir une autre comédie ?

Par ailleurs, la réalité omniprésente des clivages sociaux d'Ancien Régime n'a pu manquer d'influer sur les actions de Dandeli. Selon deux historiennes américaines, Cissie Fairchilds et Sarah Maza, qui ont étudié les relations entre maîtres et domestiques en France au xviii^e siècle, les loisirs des domestiques étaient fonction de la richesse et du pouvoir de leurs maîtres⁸. De plus, la livrée que devaient porter

⁶ Peter BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York University Press, 1978 ; Mikhail BAKHTIN, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée ROBEL (trad.), Paris, Gallimard, 1990 ; Arlette FARGE, *Vivre dans la rue à Paris au xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979 ; Jacques-Louis MÉNÉTRA, *Journal de ma vie*, Daniel ROCHE (éd.), Paris, Montalba, 1982 ; et Thomas E. BRENNAN, *Public Drinking and Popular Culture in Eighteenth-Century Paris*, Princeton University Press, 1986.

⁷ François MÉTRA *ea*, *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés, et de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, Londres, Adamson, 1787-1788, t. 12, p. 286. L'allusion porte également sur un lieu commun : le vice italien, ou, plus clairement, l'homosexualité et la sodomie en général.

⁸ Cissie FAIRCHILDS, *Domestic Enemies : Servants and Their Masters in Old Regime France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984 ; Sarah MAZA, *Servants and Masters in Eighteenth-Century France : The Uses of Loyalty*, Princeton University Press, 1983.

les domestiques les dépossession de leur identité individuelle au profit de l'image publique de leur maître. En baissant sa culotte, Dandeli s'est débarrassé du vernis de l'argent et de la civilité que lui imposait sa livrée. Si, en outre, on considère le statut des domestiques noirs en France, le fait que Dandeli ait montré son derrière d'abord au jeune page noir, et ensuite, par hasard, aux spectateurs, nous suggère un autre niveau d'analyse. Fairchilds et Maza ont toutes deux souligné, s'agissant des relations entre maîtres et domestiques, que la deuxième moitié du XVIII^e siècle voit les liens traditionnels de déférence céder la place à des relations plus utilitaires : le domestique, selon elles, devient un salarié, maîtres et domestiques commençant alors à appréhender la servitude dans le contexte du marché du travail, et non comme manifestation d'une hiérarchie sociale remontant au Moyen Âge. Le statut des domestiques noirs fait néanmoins exception, car, au moment où des relations strictement monétaires se substituent aux distinctions sociales, les hiérarchies raciales s'intensifient. Malgré la rhétorique abolitionniste présente dans les écrits des philosophes de la fin du siècle, d'autres penseurs des Lumières, comme l'abbé Emmanuel-Joseph Sieyès en France ou Thomas Jefferson en Amérique du Nord, soutiennent que les noirs sont moins intelligents, plus paresseux et plus licencieux que les blancs⁹.

Pour en revenir au domestique noir de Villers, qui avait treize ans et qui était, selon le procès-verbal du commissaire, un cadeau fait à Villers par M^{lle} Rouillé, « sœur du feu M. Rouillé, gouverneur de Martinique, qui l'a fort prié de le prendre avec lui et que ce seroit charité de le faire », on peut avancer une autre explication pour le geste de Dandeli. Fairchilds et Maza écrivent qu'après 1750, des maîtres voulaient engager des femmes, des enfants ou des noirs, plutôt que des hommes blancs, parce que ces derniers se montraient de plus en plus irrités des contraintes de la servitude ; ce qui ne les empêchait pas de se comporter souvent très mal envers ceux qui les remplaçaient. Il n'est pas difficile d'imaginer l'antagonisme entre Dandeli, le cocher blanc, et Capolin, le jeune page noir. L'exhibition de Dandeli pouvait être un geste de mépris envers le domestique noir, qui était sans doute traité d'une manière préférentielle, en même temps qu'il renvoyait à un schéma dépassé de la servitude.

On peut proposer une autre interprétation, plus spéculative, de la conduite de Dandeli. Les travaux des historiens sur l'homosexualité masculine au XVIII^e siècle en France¹⁰ suggèrent qu'il pourrait y avoir une culture sodomite, centrée sur les

⁹ Thomas JEFFERSON, *Notes on the State of Virginia*, New York, Harper Torchbooks, 1964, pp. 132-139 ; Winthrop D. JORDAN, *White Over Black : American Attitudes Towards the Negro (1550-1820)*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968 ; William H. SEWELL, *A Rhetoric of Bourgeois Revolution : the Abbé Sieyès and What is the Third Estate ?*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 153-156.

¹⁰ Michel REY, « Parisian Homosexuals Create a Lifestyle (1700-1750) : The Police Archives », dans *This Nature's Fault : Unauthorized Sexual Behavior during the Enlightenment*, Robert MACCUBBIN (éd.), Cambridge University Press, 1997, pp. 179-191 ; Jeffrey MERRICK, « Commissioner Foucault, Inspector Noël, and the Pederasts of Paris », *Journal of Social History*, 1998, n° 32, pp. 287-307 ; *Homosexuality in Early Modern France : A Documentary Collection*, Jeffrey MERRICK et Bryant T. RAGAN (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2001.

bords de la Seine, les boulevards, les Tuileries, le jardin du Luxembourg et le Palais-Royal. Les rapports des mouches sur les supposés sodomites parlent de rencontres ritualisées dans ce milieu, avec contact visuel, exhibition des organes génitaux et – fait révélateur – des fesses. Des gens surpris dans ces postures pouvaient toujours arguer qu'ils étaient en train de faire leurs besoins. Fairchilds relève de nombreuses rumeurs au sujet de relations homosexuelles, soit masculines soit féminines, entre des maîtres et leurs domestiques, dont quelques cas bien documentés. Il est possible qu'en montrant son derrière au jeune page, le cocher ait voulu se moquer de lui, en sous-entendant l'existence d'une relation homosexuelle, peut-être même avec son maître. À moins que par là Dandeli n'ait menacé lui-même Capolin d'une agression sexuelle...

Toujours est-il que la décision de Capolin de faire remonter la toile transforme la confrontation plus ou moins badine entre domestiques en une atteinte aux bienséances de la civilité mondaine, incident qui motive une intervention policière. Le procès-verbal n'explique pas précisément le geste de Capolin, qui a décidé de lever la toile « sans trop savoir ce qu'il faisait ». Sûrement a-t-il vu là, sans en mesurer les conséquences pour son maître, le moyen le plus rapide de se venger de Dandeli, exposé ainsi aux élites de l'autre côté de la toile. On pourrait aussi interpréter ce geste comme la blague malicieuse d'un domestique de couleur cherchant à se faire remarquer, mais le procès-verbal reste peu explicite à cet égard.

Quelles qu'aient été les intentions de Capolin, l'embarras et la colère de son maître furent véritables. Le témoignage des trois bourgeoises interrogées par le commissaire ce soir-là montre bien ce qui était en jeu pour le chevalier. Ayant assisté au spectacle avec son mari, receveur des fermes du roi, et ses deux filles, Reine-Élisabeth et Victoire, Madeleine Roussin dit avoir vu le derrière nu du cocher sur la scène, et même entendu les claquements de ses mains contre son derrière. Ses filles, célibataires, ont modestement nié avoir vu la chair du cocher, mais ont admis avoir entendu un bruit. Elles ont pensé que c'était un des spectateurs continuant d'applaudir. Elles mentionnent le nom de quelques nobles ayant quitté l'hôtel à toute vitesse devant l'ampleur de l'indécence. Elles-mêmes sont restées chez Villers jusqu'à l'arrivée de la police, tout comme leur mari et père, également présent mais qui, lui, n'a pas laissé son témoignage. Il se peut que ce dernier, ou peut-être Villers, ait eu envie de souligner la présence des dames au moment du scandale.

Étant donné les questions de statut social mises en jeu, on peut se demander pourquoi Villers en a appelé au commissaire et au guet. N'aurait-il pas pu punir Dandeli lui-même, même s'il ne voulait rien faire contre Capolin, le domestique favori ? On en revient à la question des relations entre maître et domestique évoquée plus haut. Un maître paternaliste des xvi^e ou xvii^e siècles aurait vraisemblablement décidé de châtier lui-même son cocher. Mais dans les années 1760, on était en train de remettre en cause l'idée de punition corporelle, comme l'a noté, entre autres, Michel Foucault. D'autre part, on a vu que des domestiques blancs commençaient à ne plus respecter l'autorité des maîtres, et il se peut, tout simplement, que Villers ait eu peur d'une réponse violente de la part de Dandeli s'il avait essayé de le punir. C'est pourquoi il a demandé à l'État d'intervenir.

Notons, en outre, que le commissaire n'a pas recueilli de témoignage des nobles qui étaient présents au spectacle. L'événement lui-même était déjà un scandale et un aristocrate n'aurait pas toléré de rester sur place jusqu'à une heure du matin pour être interrogé par un simple fonctionnaire. De plus, aucun homme, mis à part les domestiques et Villers lui-même, n'a témoigné. Le commissaire a sans doute choisi d'enregistrer les déclarations de Madeleine Roussin et de ses filles, femmes d'un niveau social respectable, pour souligner combien le geste de Dandeli avait violé les règles élémentaires de la politesse. Le derrière nu du cocher, exposé aux invités de Villers, remet en cause les pratiques culturelles structurant la hiérarchie sociale française à la fin de l'Ancien Régime, tout comme le mythe séduisant de l'égalité et de la dignité dans la nature, prôné par l'opéra de Rousseau. Puisque les nobles s'étaient sauvés et que Villers n'avait pas autorité pour réprimander Dandeli lui-même, l'État – à travers sa police, et par la procédure bureaucratique dont il reste des traces dans les archives – devenait le moyen de restaurer la hiérarchie sociale, momentanément violée par l'indécence du cocher.

Édité dès 1877 par Campardon, ce procès-verbal est une anecdote bien connue des spécialistes de l'histoire sociale du théâtre au XVIII^e siècle¹¹. Or, en voulant consulter l'original aux Archives nationales de France, j'ai retrouvé un rapport – non publié par Campardon – dû à Thiot, le commissaire qui a rédigé le procès-verbal le soir même de l'incident¹². Il apparaît que son supérieur lui a demandé de suivre l'affaire en vérifiant tous les témoignages reçus chez Villers. Ces dépositions, quelques semaines plus tard, révisent largement ce qui est contenu dans le procès-verbal. Villers, par exemple, déclare alors que ce n'était qu'un malentendu, une simple plaisanterie entre ses domestiques, que quelques invités n'ont vu qu'indirectement sans en être offensés. Il ajoute qu'il regrette d'avoir fait incarcérer son cocher, qu'il voulait le faire mettre en prison quelques jours seulement, et qu'il souhaite désormais laisser tomber l'affaire. De son côté, Capolin, le jeune noir, prétend que Dandeli ne lui a pas montré son derrière nu et a simplement claqué ses mains l'une contre l'autre. Le troisième domestique, le moucheur des chandelles, confirme que Dandeli n'a pas pu exposer ses fesses, car le cocher n'avait pas « le temps de défaire sa culotte dans l'intervalle du moment où il parla au petit nègre à celui où la toile du théâtre se leva ». Madeleine Roussin dit qu'elle a pensé un moment avoir vu le derrière nu du cocher, mais qu'elle n'en est plus sûre, tandis que ses filles rapportent que le cocher ne s'est pas dénudé.

Comment expliquer ce deuxième cycle de dépositions, qui annule le récit du conflit social et racial rapporté dans le premier procès-verbal ? Moins pressé de punir son cocher que de le voir reprendre son service, Villers n'a-t-il pas incité les témoins à modifier leurs déclarations, amenant le commissaire Thiot à revenir sur

¹¹ On la trouve par exemple dans Martine DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 311 ; et chez Antoine LILTI, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », dans *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Christian JOUHAUD et Alain VIALA (éd.), Paris, Fayard, 2002, p. 302.

¹² *Information à la requête de M. le Procureur du roi au sujet d'une indécence commis[e] par le nommé Chambly*, 10-17 février 1763 (AN Y13372).

son interprétation trop rigoureuse des faits ? Il se peut également que ces nouveaux témoignages aient cherché à nier un événement ayant circulé dans tout le quartier, au grand embarras des gens impliqués¹³. En l'absence d'autres éléments, il est difficile de savoir pourquoi on a voulu minimiser l'indécence commise par le cocher. Le ton généralement évasif des secondes dépositions suggère que Villers et les autres ont reconsidéré le bien-fondé de l'intervention de l'État dans leurs affaires. Peut-être ont-ils décidé, après tout, qu'il serait mieux de s'occuper eux-mêmes du scandale provoqué par le derrière nu du cocher, au lieu de faire appel à une autorité extérieure à la maison et au quartier...

¹³ Sur la réputation de la maison dans le quartier, voir le *Procès-verbal fait chez M^r de Villers au sujet de la blessure faite à son premier laquais*, 16 septembre 1764 (AN Y13373).

Représentation du corps et naturalisme radical dans le théâtre érotique clandestin

Stéphanie MASSÉ

En 1759, dans *La capitale des Gaules ou La nouvelle Babylone*, Louis-Charles Fougeret de Monbron s'indigne au sujet du théâtre de société et dénonce sa vogue en des termes énergiques :

La fureur du théâtre et des représentations dramatiques est montée à un tel point que, si l'on n'y remédie promptement, Paris ne sera plus bientôt qu'un peuple d'histrions et de baladins. On joue partout la comédie. C'est un délire général qui a gagné toutes les professions. Va-t-on chez quelqu'un pour affaire : démarche inutile. Monsieur ne voit personne : il étudie son rôle. Ici c'est un homme constitué pour régler les différends des citoyens et prononcer sur leur fortune et leur vie, s'avilissant et se dégradant sous les habits de Trivelin. Là, c'est un militaire aussi bon comédien que Dufresne, et aussi mauvais guerrier, représentant Achile furieux [...]. D'un autre côté, c'est un financier insolent, jouant le rôle de marquis au lieu de celui de valet pour lequel il semble être né. Mais comme l'amour est la base et l'âme de la comédie, on pense bien que le beau sexe ne demeure pas les bras croisés, et que toute la chaleur de l'action et le plus vif intérêt roulent sur lui. Aussi c'est dans cette innocente école que la plupart de nos femmes se forment au bien et s'instruisent de leurs devoirs. C'est là qu'elles apprennent le grand art de filer une passion, de nouer une intrigue, de feindre, de dissimuler, de ruser, de déconcerter la vigilance d'une mère, de mettre en défaut la jalousie d'un mari et de commettre les plus horribles perfidies sous le masque austère de la sagesse. C'est, en un mot, dans cette édifiante école qu'elles apprennent la théorie des vertus et la pratique des vices ¹.

¹ Louis-Charles FOUGERET DE MONBRON, *Le cosmopolite ou Le citoyen du monde*, suivi de *La capitale des Gaules ou La nouvelle Babylone*, Raymond TROUSSON (éd.), Bordeaux, Ducros, coll. « Ducros », 1970, p. 146.

Moins de vingt ans plus tard, les *Mémoires secrets* dits de Bachaumont témoignent à leur tour du fait que « la fureur incroyable de jouer la comédie gagne journellement [...] [et qu']il n'est pas de procureur qui, dans sa bastide, ne veuille avoir des tréteaux et une troupe »². Mais cette manie exacerbée de monter sur les planches comporte aussi sa part d'ombre : celle du répertoire érotico-scatologique destiné à être joué ou récité sur des scènes privées ou simplement réservé à l'impression clandestine. Sorte de « face cachée » de la scène des Lumières, pour reprendre l'heureuse formule qu'employait Miguel Benitez³, vaste *terra incognita* que l'histoire littéraire a longtemps méconnue, le corpus érotique clandestin occupe pourtant une part essentielle au sein de la nébuleuse que forment les pratiques théâtrales auxquelles se livrent les particuliers au XVIII^e siècle. De fait, c'est visiblement de la même impulsion, voire de la même théâtromanie, que procède l'essor de la scène clandestine, dont l'expansion sans précédent est portée de surcroît, est-il besoin de le préciser, par le goût généralisé pour le plaisir sous toutes ses formes qui traverse et anime le siècle. Du répertoire de la Barrière-Blanche, où M^{lle} Dumesnil et Grandval fils s'adonnent à la parade en lui conférant une inflexion plus lubrique, jusqu'au *Théâtre d'Amour* composé par Delisle de Sales pour un prince d'Hénin⁴ désireux de voir sa maîtresse, Sophie Arnould, paraître sous des traits voluptueux ; depuis les petits-soupers courus par les roués, petits-maîtres, abbés galants et courtisanes jusqu'aux théâtres construits pour Louis-Philippe, duc d'Orléans (1725-1785), les spectacles clandestins sont recherchés et les invitations, quant à elles, le sont encore davantage.

Devant l'évidente difficulté de reconstituer, du point de vue de la mise en scène, ces spectacles à saveur libertine et par-delà la part de divertissement mondain qui caractérise habituellement ce corpus, il reste les textes eux-mêmes. Comme s'il s'agissait d'autant de palimpsestes où se hasardent, se rejouent et se réécrivent sans cesse les expériences de tout un siècle, ceux-ci donnent à lire les préoccupations d'une époque déterminée à s'affranchir de l'héritage classique tout en le perpétuant à sa manière, prompte à critiquer et à parodier l'autorité – qu'elle soit littéraire, religieuse ou politique –, soucieuse de s'inscrire dans le goût philosophique du siècle, en un mot, de participer au mouvement général des idées avec l'impudeur que semble inéluctablement inspirer l'espace privé. Transportons-nous donc à Cythère ou en Bordélie, à Foutange, à Tribados ou même en Purgomanie, dans les palais royaux, les couvents ou les jardins, dans les sérails, les salons et les boudoirs, enfin, dans les bordels et les futoirs, où les antiques Muses Melpomène et Thalie ont manifestement

² *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires, etc.*, Londres, Adamson, 1784-1789, t. v, p. 238.

³ Miguel BÉNITEZ, *La face cachée des Lumières : recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'Âge classique*, Paris-Oxford, Universitas-Voltaire Foundation, coll. « Bibliographica », 1996.

⁴ Charles-Alexandre-Marc-Marcelin d'Alsace-Hénin-Liétard, marquis de La Verre, puis prince d'Hénin, était né à Bruxelles en 1744.

troqué la magnanimité et la peinture des ridicules pour inspirer à leurs mortels interprètes des scènes destinées à des raffinés désireux de se donner en spectacle lors de parties fines où la sollicitation libidinale ne laisse aucun doute sur l'aboutissement de ces soirées tout entières vouées à la célébration des figures de Priape et de Vénus.

Indissociable d'un dévergondage effréné, le répertoire érotico-scatologique l'est aussi, à première vue, d'une posture parodique partout présente, tantôt sous la forme d'une « parodie d'hommage »⁵, pour reprendre les mots d'Élisabeth Bourguinat, tantôt sous celle plus décapante d'une parodie qui écorche au passage le canon classique et, du même coup, toutes les valeurs qu'il incarne. C'est à travers le prisme de ce regard volontiers grinçant que cet article propose d'explorer, surtout à l'intérieur du répertoire érotique, deux aspects qui apparaissent au demeurant complémentaires et qui trouvent selon toute vraisemblance leur ancrage dans l'attitude parodique : la question du corps et de l'énergie, d'une part, et celle d'un naturalisme radical, de l'autre.

Portées par une « rhétorique allusive du plaisir »⁶ et indissociables de l'*imitatio* des canons classiques, les pointes parodiques que l'on peut lire dans le théâtre érotique clandestin forment un univers tout à fait fascinant où l'imitation devient, de façon très précise, la matière de l'invention dramatique. Prenons cet exemple tiré de *La comtesse d'Olonne* où l'auteur, fort probablement Grandval fils, parodie une scène du *Cid* de Corneille, celle du soufflet. C'est Don Rodrigue, dans *Le Cid* qui répond au « sais-tu bien qui je suis ? » du comte, père de Chimène :

Oui, tout autre que moi
 Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.
 Les palmes dont je vois ta tête si couverte
 Semblent porter écrit le destin de ma perte.
 J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur,
 Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur.
 À qui venge son père il n'est rien impossible :
 Ton bras est invaincu, mais non pas invincible⁷.

Voici maintenant l'extrait de *La comtesse d'Olonne*, alors que Bigdore répond à son tour au « sais-tu bien qui je suis ! » prononcé cette fois par Argénie :

Oui : tout autre que moi
 Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.
 Mille et mille fouteurs, crevés à ton service,
 Semblent me présager un semblable supplice.
 J'attaque en téméraire un con toujours vainqueur ;
 Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur :
 À qui fout Argénie il n'est rien d'impossible,
 Ton con est invaincu, mais non pas invincible⁸.

⁵ Élisabeth BOURGUINAT, *Le siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 28.

⁶ Jacques RUSTIN, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979, p. 86.

⁷ Pierre CORNEILLE, *Le Cid* (II, 2, vers 412-418).

⁸ François-Charles RACOT DE GRANDVAL, dit GRANDVAL fils, *La comtesse d'Olonne* [ca. 1738], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, s.n. d'éd., 1776 (Paris, BnF, ENFER 779-780), sc. 3.

La dimension parodique de ces vers introduit une mise à distance où la représentation du corps érotique vient jeter le ridicule sur les manifestations héroïques d'un orgueil aristocratique devenu risible. Alors que la présence du corps, chez Corneille, est le signe visible d'une *virtus* exaltée – le « bras toujours vainqueur » qu'évoque Don Diègue – l'auteur de *La comtesse d'Olonne* vient, quant à lui, compromettre avec insolence l'exemplarité du héros cornélien. L'importance capitale accordée au point d'honneur et qui éclate dans un vers comme « À qui venge son père il n'est rien d'impossible », se trouve complètement mise à plat par la réplique du comte de Guiche, « À qui fout Argénie il n'est rien d'impossible ». L'héroïsme cornélien, avec toute la hauteur de vue qu'il comporte, devient la proie du persiflage et l'héritage classique, dès lors, se dévergonde. Dans ce contexte, l'inflexion parodique suppose l'intrusion du corps érotique, comme contrepoint comique, certes, mais surtout comme figure satirique qui ridiculise la forme exaltée du corps héroïque en lui substituant des attributs physiques et sexuels. C'est dans ce sens, d'ailleurs, que va la réplique suivante de Bigdore :

Je suis jeune, il est vrai,
À peine ai-je vingt ans ; mais aux couilles bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années ⁹.

À travers le travestissement de l'idéal tragique, les pièces érotiques évoquent la sexualité, la débauche, la transgression ; aussi ces corps mis en scène sont-ils à la fois personnages, moteurs de l'action, décors et accessoires, au service d'une dramaturgie centrée, d'une part, sur la réception, c'est-à-dire sur l'imminence des plaisirs, et, de l'autre, sur l'évocation, toujours en filigrane, d'une énergie qui vient régler la représentation et le triomphe d'un corps jouisseur. De fait, la mise en scène d'une sexualité en acte qui se donne partout à lire dans le corpus érotique clandestin et qui, du reste, pousse jusqu'à la licence la plus extrême la conception aristotélicienne du théâtre comme représentation des hommes en action, célèbre et exalte à l'évidence l'idée d'énergie : énergie de la matière, énergie « foutative », énergie, enfin, des corps en mouvement ou, plus précisément, du sexe en acte. Citons, parmi une pléthore d'exemples, la scène suivante entre Tonton et Valentin dans *Le bordel ou Le jean-foutre puni* :

TONTON

Je vais m'asseoir sur toi ; bon, comme cela... Baise-moi... Donne-moi ton vit.
Ah qu'il est mol. Prends-moi le con... Badinons comme cela... Te fais-je plaisir... Ah
bougre, tu commences à bander.

VALENTIN

Ah chienne, tu ferais je crois bander Monsieur de Gresves... Laisse-moi te le
mettre.

TONTON

Je savais bien que j'en viendrais à mon honneur. Mais attends un moment, il en
sera meilleur, branle-moi un peu le con... Oui... Comme cela...

⁹ *Ibid.*

VALENTIN

Attends donc... Tu me feras décharger...

TONTON

Foutre... ce n'est pas là mon compte. Demeure comme te voilà. Nous l'allons faire en levrette... assis.

VALENTIN

Tout comme tu voudras, pourvu que je te foute.

TONTON

Ne va pas me le mettre en cul.

VALENTIN

N'aie pas peur, je ne suis pas bougre à ce point-là.

TONTON

Ah mordieu... que tu fous bien... Remué-je assez.

VALENTIN

Fort bien ... Un peu de côté ... À merveille ¹⁰.

La répétition des points de suspension marque, en quelque sorte, le rythme de ce coït et la mise en scène d'une sexualité en acte rend sensible cette idée d'énergie. Suivant cette perspective, les personnages se réduisent à n'être que des « machines foutatives » guidées par les impératifs d'une nature qui implique toujours la nécessité d'être satisfaite. Plus encore, dans une pareille esthétique, fondée sur la souveraineté du corps et où tous les problèmes de la *mimésis* sont réduits aux fonctions organiques – le coït, la jouissance, mais aussi les déjections, dans le répertoire scatologique –, force est d'admettre que la notion de *catharsis* devient une purgation concrète, voire radicale, procédant d'un refus de la sublimation et où tout est ramené à la mécanique des corps et à l'action des sexes. Ainsi, la mise en scène du corps érotique amplifie la puissance souveraine du corps, l'« âme » se réduisant dès lors à n'être que le fruit d'une activité mécanique. L'« énergie érotique » ¹¹ à l'œuvre dans le théâtre clandestin se caractérise donc principalement par une dramaturgie du corps en action, illustrant ainsi l'idée suivant laquelle, « le libertinage est d'abord un discours et [...] l'érotisme est d'abord une action » ¹². Au reste, ce théâtre de l'énergie érotique apporte une nouvelle preuve de ce que Michel Delon observait déjà dans *L'idée d'énergie au*

¹⁰ Anne-Claude-Philippe DE TUBIÈRES DE GRIMOARD DE PESTELS DE LEVIS, comte de CAYLUS, *Le bordel ou Le jean-foutre puni* [ca. 1732], dans *Ibid.* (II, 6).

¹¹ Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 134.

¹² Maurice LEVER, « Le plaisir comme art de vivre », dans *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Maurice LEVER (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. XVII.

tournant des Lumières, alors qu'il relevait à quel point « la valorisation de l'idée d'énergie s'accompagne d'une réhabilitation de la spontanéité des basses classes et du corps »¹³.

Le tandem que forment corps et énergie, et où l'idée d'une « nature en rut »¹⁴ émerge comme d'elle-même, semble également prolonger, sur un registre licencieux, les thèses philosophiques héritées d'un naturalisme à l'antique et reprises, au siècle des Lumières, par les tendances les plus radicales du matérialisme. On peut lire à ce sujet dans l'article « Nature » de l'*Encyclopédie* que

quand on parle de l'action de la nature, on n'entend plus autre chose que l'action des corps les uns sur les autres, conforme aux lois du mouvement [...]. C'est en cela que consiste tout le sens du mot, qui n'est qu'une façon abrégée d'exprimer l'action des corps, et qu'on exprimerait peut-être mieux par le mot de mécanisme des corps¹⁵.

Or, c'est précisément à l'observation de ce « mécanisme des corps » guidés par « l'action de la nature » et « conforme aux lois du mouvement » que le théâtre érotique clandestin nous convie. Cependant, cette mécanique érotique suppose un naturalisme radical, dès lors que le théâtre érotique se propose d'en rendre l'énergie par une représentation du corps jouisseur qui se joue aux frontières de la *mimésis* et du *happening*.

Qu'on en juge d'après les premières répliques du *Luxurieux*, comédie en un acte et en vers attribuée à Marc-Antoine Legrand. Isabelle discute avec son frère Valère :

ISABELLE

Vous verrai-je toujours plongé dans la luxure ?

VALÈRE

Que voulez-vous, ma sœur ? je cède à la nature¹⁶.

Tous les personnages du théâtre érotique clandestin ont ceci en commun : ils cèdent à la nature. « En même temps qu'il découvre en lui cette impulsion irrésistible [celle de la Nature], l'homme du XVIII^e siècle s'aperçoit qu'il suffit de lui céder pour la satisfaire »¹⁷ – le thème de la satisfaction appelant naturellement celui du bonheur, dont le sens lui-même se prête pendant tout le siècle à une double entente. À ce propos, Delisle de Sales ne fera-t-il pas dire à César, dans une pièce comme *César et*

¹³ DELON, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴ Marc-André BERNIER, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris-Québec, L'Harmattan-Presses de l'Université Laval, « Les collections de la République des Lettres » – série « Études », 2001, p. 154.

¹⁵ Article « Nature », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, rééd. Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann Verlag, 1966-1967, t. II, p. 41.

¹⁶ LEGRAND, *Le luxurieux* [ca. 1738], dans *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Jean-Jacques PAUVERT (éd.), Paris, Terrain vague, 1994 (I, 1).

¹⁷ Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1963 ; rééd. 1994, p. 543.

les deux vestales, que « si, entouré d'ennemis, la politique me dit d'être prudent, la nature qui m'a donné des sens pleins d'activité, m'ordonne d'être heureux »¹⁸ ?

Au regard d'une philosophie pour laquelle, comme le résumait Voltaire, « je suis corps et je pense »¹⁹, la nature, cette « puissante divinité »²⁰ suivant l'expression d'un La Mettrie, sert d'argument essentiel pour légitimer, dans le répertoire érotique clandestin, la mise en scène de la sexualité. C'est ainsi que, dans la préface des *Putains cloîtrées*, parodie des *Visitandines* de Louis-Benoît Picard, l'auteur explique que

foutre est de l'essence de la nature : chaque être porte en soi, plus ou moins, cette faculté générative pour laquelle nous sommes nés. Le plaisir qui provient de ces étroits embrassements et d'un commerce enchanteur, est le but que les deux sexes se proposent. On a beau couvrir du voile de la modestie les désirs et les passions, ils n'en agitent pas moins le cœur de la gente pucelle, ainsi que celui du cénobite le plus austère. Il n'est point de palliatif contre ce feu qui dévore notre existence, et qui donne la vie et fait mouvoir tout ce qui respire. C'est particulièrement chez les femmes, où se développent, avec le plus de grâce, ces sensations heureuses. Pour donner un terme honnête à cette passion, on a nommé coquetterie ce qui, exprimé dans son vrai sens, veut dire : besoin de foutre²¹.

On passe, dans cet extrait, de la nature en tant que force génératrice – « ce feu [...] qui donne la vie et fait mouvoir tout ce qui respire » – à sa conception mécanique – le « besoin de foutre ». La nature, cette « énergie qui entraîne les humains, ce désir auquel personne ne résiste »²², rend possible, à la faveur de l'« autorité » dont elle jouit, la mise en scène des fonctions organiques. C'est aussi de la nature dont se réclame l'auteur du *Bordel ou Le jean-foutre puni* dans l'avertissement qui figure, vers 1732, en tête de sa pièce et qui a été maintes fois ensuite repris dans les diverses et nombreuses éditions du *Théâtre gaillard* :

Mais quel accueil le public va-t-il faire à cette pièce ? On s'attend que les sots et les hypocrites vomiront, au premier coup d'œil, mille imprécations contre elle et son auteur. Ils le regarderont comme un misérable noyé dans l'abîme du plus affreux dérèglement... [...] ils s'écrieront, à tue-tête, qu'on ne peut lire sans frémissement un ouvrage farci de saletés et d'images obscènes. Eh quoi ! leur dira-t-on, ces impressions si naturelles vous mettent en émeute ? Ignorez-vous donc que ces mots, ces objets, qui passent chez vous pour sales et obscènes, et qui vous révoltent, sont l'instrument et l'organe de la nature humaine ? Les philosophes païens en ont fait des divinités. Leur

¹⁸ Jean-Baptiste-Claude ISOARD ou IZOUARD, dit DELISLE DE SALES, *César et les deux vestales*, dans *Théâtre d'Amour, Théâtre de société du prince d'Hénin* [ca. 1774], *Théâtre de la Guimard* [ca. 1778], quatre parties en un volume (Paris, BnF, Arsenal, fonds Douay, Ms 9549, f. 68).

¹⁹ VOLTAIRE, « Treizième lettre : Sur M. Locke », *Lettres philosophiques*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1999, p. 66.

²⁰ Julien OFFRAY DE LA METTRIE, *L'art de jouir*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1997, p. 50.

²¹ *Préface de l'éditeur, Les putains cloîtrées*, [ca. 1793], dans *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 363.

²² Michel DELON, op. cit., p. 190.

mythologie nous dépeint Priape sous la figure d'un vit monstrueux, et Vénus sous celle d'un con voluptueux. Qui des deux excite plus les désirs d'une femme, ou de nommer un vit en sa présence, ou de lui en montrer un énorme en grosseur ? Est-il plus modeste de prononcer le nom de Priape ou de le désigner sous la figure d'un vit bien bandant ? D'où vient cette affectation, chez les béates, de couler promptement tous ces monosyllabes : vit, con, en pinçant les lèvres et baissant malignement les yeux ? Si leur imagination s'en trouve salie, n'est-ce pas par l'indiscrétion de certains faux dévots qui leur rendent ces objets criminels, en leur inspirant de l'aversion pour des choses fort innocentes ?

Après tout, il est évident que cette précaution, chez les Français, d'éviter la prononciation de ces mots, est une preuve de la dégradation de leurs mœurs. Voyons-nous les autres nations les plus policées tomber dans un ridicule semblable ? N'appellent-elles pas, dans leur langue, chaque chose par son nom propre ²³ ? Pourquoi, en effet, traiter de sale et d'obscène ce que les anciens avaient en vénération ? Horace lui-même, l'homme le plus poli de son temps, hésita-t-il à prononcer ces vers :

*Et fuit ante Helenam cunnus deterrima belli
Causa* ²⁴.

La culture savante investit ici le champ de la lubricité et vient cautionner du même coup la représentation d'un épisode de bordel où le héros de la pièce, par ailleurs, s'écriera, pour légitimer le fait qu'il ait vomi sur une des prostituées :

J'ai trop bu, je dégueule, cela est tout à fait naturel ; quand je bande, je fous, c'est le même principe ²⁵.

Les personnages du théâtre érotique s'entêtent à respecter l'ordre de la nature, dans ses visées les plus primaires, au premier degré et dans les termes où l'évoque la préface d'un pamphlet révolutionnaire intitulé *La rocambole de la fouterie* :

Je veux moins démontrer les jouissances que l'on peut éprouver relativement à ses facultés, que celles que la nature, dans toute son énergie, est susceptible de procurer à ceux chez qui elle n'est point altérée. Je veux enfin chercher le plaisir dans sa source et non le saisir par ses ramifications ²⁶.

C'est, à n'en pas douter, le « plaisir dans sa source » qu'il s'agit de saisir, à un point tel que, dans le répertoire érotique clandestin, toute psychologisation est écartée au seul

²³ C'est dans le même esprit d'ailleurs que Grandval fils écrira dans l'*Adresse au lecteur* de *La nouvelle Messaline* : « On ne pourra pas ici me reprocher d'avoir infecté ma pièce de mots sales et équivoques. J'ai rendu, autant que j'ai pu, le style clair et net ; et je puis assurer que le lecteur, si borné qu'il puisse être, ne trouvera rien au dessus de la portée de son intelligence.

*Car de ce grand Boileau contrefaisant le ton,
J'appelle un vit, un vit, je nomme un con, un con* ».

GRANDVAL fils, *L'auteur au lecteur, La nouvelle Messaline* [ca. 1752], dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ CAYLUS, *Avertissement, Le bordel ou Le jean-foutre puni*, dans *Id.*, pp. 3-5.

²⁵ *Id.* (IV, 2).

²⁶ ANONYME, *Préface, Les travaux d'Hercule, ou La rocambole de la fouterie, par un émule de Piron, Grécourt et Gervais*, Paris, s.n. d'éd., an II (1790), p. 2 (Paris, BnF, ENFER 332).

profit de la célébration de l'énergie et du mouvement mécanique des corps. D'ailleurs, Ratanphor, dans *Le tempérament*, ne mentionne-t-il pas que

Les serments sont frivoles ;
Il faut des actions et non pas des paroles ²⁷.

Ce que l'héroïne de *La nouvelle Messaline* se plaira de répéter à son tour en disant :

Ne perdons pas de temps à des discours frivoles :
Il faut des actions et non pas des paroles ²⁸ ?

Point de discours et de serments frivoles, donc. Mais encore, rien ne sert de réfléchir aux causes ou aux « ramifications » des mouvements physiologiques, puisque foutre est dans la nature de l'homme et que la volonté, enchaînée par cette même nature, ne peut, de toute façon, y résister.

Déjà au XVII^e siècle, le père François Garasse, dans *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps [...] combattue et renversée* donnait, bien malgré lui, une définition fort éloquente de la nature, cet « avorton de l'école d'Épicure »²⁹ : « Il n'y a point [d']autre divinité ni puissance souveraine au monde, que la nature, laquelle il faut contenter en toutes choses sans rien refuser à notre corps, ou à nos sens, de ce qu'ils désirent de nous en l'exercice de leurs puissances et facultés naturelles »³⁰. Cet « axiome des impies »³¹ que le père jésuite dénonce et qui, du reste, pourrait figurer en tête de n'importe quelle pièce érotique, met bien en lumière le lien étroit entre la nature en tant que principe d'énergie et en tant que « puissance souveraine du monde ». Mais le répertoire érotique présente également une dimension qui relève moins d'une sorte de réjouissant naturalisme : celui où la puissance de la nature défaille et altère les « facultés naturelles ». Nombreuses, en effet, sont les scènes où les personnages masculins ne peuvent que constater leur impuissance par une virilité qui s'épuise ou pire encore, qui n'a jamais été. C'est le cas, notamment, d'Alphonse, roi du Portugal, héros de la tragédie intitulée *Alphonse l'Impuissant* de Charles Collé et qui se plaint en ces termes, au tout début de la pièce :

Malheureux ! la nature en me formant le corps,
Aux sources de la vie a rompu les ressorts :
Rien n'a pu surmonter sa haine opiniâtre.
Ah, nature ennemie ! ah, nature marâtre ³² !

Pour ces héros à la virilité déliquescence, la nature fait figure de marâtre parce que, d'une part, « la faculté de bander, de foutre, de décharger est sans aucun doute le présent le plus précieux que la nature ait pu nous faire »³³ et parce que, d'autre part,

²⁷ GRANDVAL fils, *Le tempérament* [1756], dans *Théâtre gaillard*, op. cit. (sc. 4).

²⁸ Id., *La nouvelle Messaline*, dans *Ibid.* (sc. 5).

²⁹ Père François GARASSE, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'État et aux bonnes mœurs, combattue et renversée*, livre 6, maxime VI, Paris, S. Chappeler, 1623, p. 675.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Charles COLLÉ, *Alphonse l'Impuissant* [1737], dans *Théâtre gaillard*, op. cit. (t. 2).

cette même faculté est intimement liée à l'exaltation d'une gloire. D'ailleurs, Vitus, cet amant de Messaline incapable d'assouvir ses désirs, dira :

Ma gloire est de bander, de foutre, c'est assez ³⁴.

La gloire, dans le théâtre classique, était indissociable de l'expression des valeurs nobiliaires ; inversement et à la faveur de la posture parodique, l'attitude glorieuse des héros magnanimes se transforme et se dévergonde, dans le répertoire érotique, au profit de la célébration du plaisir charnel. Par conséquent, si la nature montre des signes de défaillance, le héros se désagrège puisque sa gloire dépend des forces et des facultés que la nature lui a imparties.

En somme, dans ces pièces souvent tragiques où les héroïnes évoquent toujours dans leurs tirades la figure de Vénus en encensant ses autels ³⁵ ; où Priape, « figure emblématique de l'exubérance naturaliste » ³⁶ prononce des oracles et incarne une autorité divine ³⁷, il apparaît clairement que le répertoire érotique témoigne d'une tendance naturaliste radicale. Principe d'énergie, la nature sert à la fois de fondement et d'argument permettant la représentation d'un spectacle marqué du sceau de la débauche et des excès. Ici, les conceptions mécanistes président à une *mimésis* où le corps sert, en quelque sorte, de relais dans la chaîne que forment la nature et l'idée d'énergie. Dans sa volonté de placer sous les yeux les choses en acte, le théâtre érotique donne à voir et permet de penser le corps dans sa souveraineté. L'intrusion du corps rendue possible par la parodie – le bras toujours vainqueur du comte, chez Corneille, devenu le con toujours vainqueur d'Argénie, chez Grandval fils – vient non seulement mettre à plat toute la dramaturgie classique, mais propose de rendre l'énergie d'une « nature en rut ».

Ce naturalisme radical connaîtra, on le sait, son apogée chez le marquis de Sade où « tout est permis parce que tout est naturel, sauf les lois des hommes ; le plaisir et le désir doivent être satisfaits, quels qu'ils soient. [...] Et tout cela n'a qu'une source : la fureur sexuelle, l'activation de la libido, qui sont l'esprit foncier de la nature, l'énergie vitale proprement dite, débordante et sans frein, dans l'espèce autant que dans l'individu » ³⁸.

³³ ANONYME, *Les petits bougres au manège, ou Réponse de M. ***, grand maître des enculeurs, et de ses adhérents, défenseurs, à la requête des fouteuses, des maquerelles et des branleuses, demanderesses*, À Enculons, chez Pierre Pousse-Fort, et se trouve au Palais-Royal, Tuileries et Luxembourg, l'An second du rêve de la liberté, dans *Les fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI*, p. 10 [recueil factice : Paris, BnF, ENFER 654-658].

³⁴ GRANDVAL fils, *La nouvelle Messaline*, *op. cit.* (sc. 12).

³⁵ La tirade de Messaline inspirée de celle de Don Diègue dans *Le Cid* en est un exemple éloquent : « Ô rage ! ô désespoir ! ô Vénus ennemie !

Étais-je réservée à cette ignominie ?

N'ais-je donc encensé ton temple et tes autels

Que pour être l'objet du faible des mortels ? » (dans *Id.*, sc. 6).

³⁶ BERNIER, *op. cit.*, p. 157.

³⁷ Notamment dans *Le tempérament* et dans *Vasta, reine de Bordélie* [ca. 1773].

³⁸ LEVER, *op. cit.*, p. XVII.

Le répertoire érotique clandestin s'est construit et inventé sur des bases classiques. Cependant, en se réclamant de la nature pour dire l'énergie du corps érotique et pour justifier la « satisfaction spontanée du désir »³⁹, les dramaturges ont visiblement mis en pratique ce que Jean Ehrard suggérait dans l'introduction de *L'idée de nature en France* : « peut-être le XVIII^e siècle n'a-t-il fait que mettre sa morale en accord avec l'esthétique que le XVII^e siècle lui avait léguée »⁴⁰.

³⁹ EHRARD, *op. cit.*, p. 543.

⁴⁰ *Id.*, p.18.

Les leçons d'un répertoire : le *Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie* du marquis de Paulmy

Antoine LILTI

Pour qui souhaite étudier le théâtre de société au XVIII^e siècle, les sources, relativement rares et fragmentaires, sont hétérogènes : les pièces elles-mêmes, conservées sous formes manuscrites ou publiées dans des anthologies, les vestiges architecturaux des théâtres particuliers, les livres de comptes, les correspondances et toutes les sources du for privé, les chroniques urbaines, ou encore certaines sources littéraires. Trop souvent, ces documents n'évoquent qu'indirectement le théâtre de société et il faut se contenter de mentions allusives. Beaucoup plus rares sont les sources qui proposent un regard général et réflexif sur la pratique théâtrale en société. C'est le cas pourtant d'un texte singulier, connu sous des titres différents, et publié pour la première fois en 1779, sous le titre *Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie*, dans le second volume des *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, composés par le marquis de Paulmy d'Argenson et publiés par son secrétaire, Contant d'Orville. Ce texte, peu étudié et doublement enchâssé dans un ensemble éditorial complexe, contient des conseils pratiques, des anecdotes, et surtout un répertoire commenté de pièces à jouer en société. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un répertoire de pièces effectivement jouées en société, et on peut s'interroger sur la fiabilité des anecdotes rapportées, comme sur les usages effectifs de ce « manuel ». Il reste que ce « manuel des sociétés » est une source précieuse : à côté des témoignages, souvent très fragmentaires, sur les pratiques du théâtre de société, il offre un éclairage différent sur les pratiques mondaines du théâtre amateur, perçues à travers l'expérience propre de l'auteur, homme du monde et bibliophile passionné de théâtre, et destinées à combler les attentes des troupes de société. En particulier, le cœur de l'ouvrage étant constitué d'un répertoire de pièces publiées, propres selon l'auteur à être jouées sur les théâtres de société, il invite à s'interroger sur les rapports qu'entretenait le théâtre de société avec le répertoire des théâtres officiels, ainsi qu'avec le corpus des pièces

imprimées. Plus généralement, c'est la nature même du théâtre de société comme divertissement mondain qui constitue l'enjeu propre du texte.

L'œuvre d'un bibliophile et d'un homme du monde

Né le 22 novembre 1722 à Valenciennes, Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy, est le fils du fameux marquis René-Louis d'Argenson (1694-1757), ministre des Affaires étrangères de 1744 à 1747 et ami de Voltaire. Paulmy a commencé une carrière diplomatique et politique, dans le sillage de son oncle, Marc-Pierre de Voyer, comte d'Argenson (1696-1764), ministre de la Guerre de 1743 à 1757. Ambassadeur en Suisse de 1748 à 1751, Paulmy remplace son oncle en 1757, mais l'expérience tourne court et il démissionne au bout d'un an. Il est ensuite envoyé en Pologne et à Venise, comme ambassadeur, puis abandonne tout rôle public en 1768. Il se consacre alors à sa véritable passion, les livres, et constitue une des plus vastes et précieuses bibliothèques du XVIII^e siècle. Commencée vers 1755, sa collection s'agrandit progressivement, et compte plus de 80 000 volumes à la mort de Paulmy¹. Cette frénésie bibliophilique ne renvoie pas à une simple manie collectionneuse, mais correspond aussi à une passion ancienne pour l'érudition et pour les lettres, notamment pour le théâtre. Dans sa jeunesse, il a écrit de nombreux vers et plusieurs comédies, dont quelques-unes en collaboration avec Favart. Il a aussi joué du théâtre de société chez Voltaire, et sur d'autres théâtres particuliers. En 1748, il a été élu à l'Académie française et, depuis 1756, il est aussi un membre assidu de l'Académie des Inscriptions. De fait, l'originalité du projet bibliophilique de Paulmy est qu'il est fortement articulé à des entreprises de publication, auxquelles la bibliothèque sert de ressource. En 1774, Paulmy fonde, avec Louis-Élisabeth de La Vergne, comte de Tressan, et Jean-François de Bastide, la *Bibliothèque universelle des romans* : vendue par souscription, celle-ci publie, à raison de seize volumes par an, des extraits de roman. En 1778, il abandonne l'entreprise et se consacre à un nouveau projet : les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* se présentent comme une collection encyclopédique, à vocation à la fois bibliographique, philologique et érudite, et qui comptera finalement 65 volumes. Paulmy meurt en 1787.

Les *Mélanges* sont officiellement composés par André-Guillaume Contant d'Orville, polygraphe et secrétaire de Paulmy : si Contant d'Orville est effectivement le principal collaborateur de Paulmy, celui-ci n'en demeure pas moins le maître d'œuvre du projet². À partir du tome IV, la collection prendra le titre explicite de *De la lecture des livres français* qui affirme davantage son ambition : offrir un vaste guide bibliographique et critique. Le premier volume est consacré à une *Bibliothèque historique à l'usage des dames*, qui connaît un réel succès, dont témoigne une rapide

¹ Martine LEFEVRE et Daniel MUZIRELLI, « La bibliothèque du marquis de Paulmy », *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis, 1988, t. 2, pp. 304-315.

² Élisabeth JAUGIN, « *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* » (1779-1788) : *au croisement de l'histoire de l'édition et de l'histoire littéraire*, thèse de doctorat de l'université Paris IV, 1987.

réédition³. Le second est un *Manuel des châteaux ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque, pour diriger une comédie de société, et pour diversifier les plaisirs d'un salon*⁴. On y trouve, à côté d'une bibliothèque romanesque à l'usage des dames, le texte qui nous intéresse aujourd'hui : le *Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie ou Catalogue raisonné et instructif de toutes les tragédies, comédies des théâtres français et italien, actes d'opéra, opéras-comiques, pièces à ariettes, et proverbes qui peuvent facilement se représenter sur les théâtres particuliers*.

Ce texte se compose de trois parties. D'abord une série de remarques générales et de conseils aux troupes de société, puis un répertoire commenté de pièces propres à être jouées sur des théâtres de société, enfin un ensemble d'anecdotes se rapportant au théâtre de société et que l'auteur présente comme étant de première main. Le cœur du texte est donc bien le répertoire commenté et, en cela, le texte se distingue très clairement des nombreuses anthologies de pièces de société, publiées sous des titres tels que *Théâtre de campagne*. Il s'agit donc d'un ensemble complexe, relevant, d'une part, de la sélection bibliographique, ce qui justifie sa présence dans les *Mélanges*, mais appartenant aussi, d'autre part, au genre des « arts de faire », comme l'indique le titre de manuel ainsi que tout l'appareil péritextuel qui insiste sur l'utilité pratique pour ceux qui souhaitent jouer la comédie en société. Le texte est ainsi précédé d'un échange de lettres, très vraisemblablement fictif, entre une dame – qui vient d'acheter une maison de campagne, pourvue d'une salle de spectacle, et qui souhaite jouer la comédie avec ses amis – et l'auteur, qui se flatte d'avoir réuni les « règles générales d'un théâtre de société » qu'il se proposait de publier depuis longtemps.

En effet, le texte met souvent en scène l'investissement personnel de Paulmy, qui évoque sa propre pratique du théâtre de société, par le biais de conseils pratiques très précis, d'anecdotes tirées de sa propre expérience – comme le récit d'une fête polonaise, qui renvoie certainement à son ambassade – et surtout par le péritexte, qui souligne l'expérience de l'auteur dans ce domaine. L'édition de 1784 insiste encore puisqu'elle est augmentée d'un avant-propos, non paginé, qui précise : « Le manuscrit que nous livrons à l'impression a été composé par un amateur, qui fait ses délices de jouer la comédie dans son château, où tous les automnes il rassemble une compagnie nombreuse et choisie ».

Cette relative autonomie du *Manuel des sociétés*, par rapport à l'ensemble de la collection des *Mélanges*, se traduit par sa réédition séparée. En 1784, en effet, les deux premiers volumes des *Mélanges* sont réédités, mais le deuxième volume se réduit désormais à la bibliothèque romanesque, tandis que le *Manuel des sociétés* est republié

³ Sur cet ouvrage, voir Mélanie MEUNIER, « La Bibliothèque historique à l'usage des dames du marquis de Paulmy. Une stratégie éditoriale du plaisir et du savoir », mémoire de maîtrise de l'université de Paris I, 2004.

⁴ *Manuel des châteaux ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque, pour diriger une comédie de société, et pour diversifier les plaisirs d'un salon*, dans *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, Paris, Moutard, 1779, t. II, xvi-349 p.

à part, sous le titre *Étrennes aux sociétés*, et sous la forme d'un tout petit in-18°, ce qui accrédite l'idée d'un usage pratique du texte, par des sociétés d'amateurs⁵. Il existe aussi, à la Bibliothèque nationale de France, quelques éditions factices du *Manuel des sociétés*, où celui-ci a été découpé dans le *Manuel des châteaux* et relié à part, puis inventorié par les bibliothécaires comme s'il s'agissait d'une édition autonome. Il est difficile de savoir si ce choix est l'œuvre de comédiens amateurs ou de collectionneurs ultérieurs. L'un de ces exemplaires, signalons-le, comporte néanmoins des annotations, et notamment l'ajout, en marge du répertoire, d'une pièce de Jean-Joseph Vadé, ce qui pourrait témoigner d'un usage pratique de l'ouvrage⁶.

Le répertoire

La majeure partie du texte est constituée par le répertoire raisonné et commenté de pièces, que l'on peut confronter à trois autres corpus : celui des pièces publiées, et donc disponibles, celui des pièces jouées sur les théâtres officiels, celui enfin des pièces dont on sait qu'elles ont été effectivement jouées sur des théâtres de société. La liste de Paulmy contient 167 pièces sur les 5 000 imprimées au XVIII^e siècle, ce qui implique une sélection assez drastique⁷. La plupart sont très connues : ce sont les pièces les plus célèbres et les plus jouées à l'époque, des grands auteurs dramatiques des XVII^e et XVIII^e siècles. D'autres, en revanche, témoignent de la grande culture théâtrale et bibliographique de l'auteur, qui signale parfois leur faible notoriété et indique où le lecteur peut les trouver : ainsi l'*Arlequin en deuil de lui-même* de Louis Rustaing, chevalier de Saint-Jorry, est une « pièce peu connue, mais [une] farce infiniment plaisante. Elle se trouve dans les œuvres de cet auteur, imprimées en deux volumes »⁸. Paulmy remplit ici son rôle de conseil et de prescripteur qui se situe bien dans la logique des *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* et de la *Bibliothèque des romans*, à laquelle, d'ailleurs, il est fait deux allusions.

La liste des pièces proposées par Paulmy – c'est le constat le plus frappant – ressemble beaucoup au répertoire des théâtres officiels. Pour reprendre la typologie

⁵ *Étrennes aux sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie ou Catalogue raisonné et instructif de toutes les tragédies, comédies des théâtres français et italien, actes d'opéra, opéras-comiques, pièces à ariettes, et proverbes qui peuvent facilement se représenter sur les théâtres particuliers*, Bruxelles, et se trouve à Paris, chez Moutard, 1784.

⁶ Il s'agit d'un exemplaire conservé au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote 8 RF 82645. Le *Manuel des sociétés* a été découpé et relié à part. La pièce de Vadé ajoutée en marge est *Le suffisant* : « C'est une pièce de caractère, chose rare à l'Opéra Comique. Le vaudeville aide bien à rendre le caractère, autre singularité dont l'effet est très agréable » (p. 245).

⁷ Sur le nombre de pièces imprimées au XVIII^e siècle, voir Jeffrey RAVEL, « Theater beyond Privilege : Changes in French Play Publication (1700-1789) », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2001, 12, pp. 299-347.

⁸ PAULMY, *Manuel des châteaux*, op. cit. Désormais, sauf indication contraire, les citations seront tirées de cette édition. Le numéro de page sera indiqué dans le texte, à la suite de la citation, sauf lorsqu'il s'agit du commentaire d'une des pièces, celles-ci étant classées par ordre alphabétique dans le texte de Paulmy.

de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, qui distingue trois répertoires de théâtre de société, les pièces correspondent très majoritairement au répertoire importé, celui des pièces jouées sur les théâtres officiels et reprises ensuite sur les théâtres de société⁹. On trouve aussi quelques évocations du théâtre adapté, celui qui emprunte aux modèles du théâtre officiel, mais qui est produit spécifiquement pour les théâtres de société. C'est le cas des proverbes de Carmontelle, cités avec éloges. On trouve aussi des pièces écrites pour des théâtres de société, mais qui en 1770 avaient déjà été jouées sur des théâtres publics, comme les comédies de Collé, et notamment l'emblématique *Partie de chasse de Henri IV*. En revanche, le répertoire érotique, ou même simplement parodique, est absent. Même la parade n'est évoquée qu'avec des pincettes, alors que plusieurs anthologies avaient déjà été publiées. L'image du théâtre de société que propose le *Manuel des sociétés* n'est en rien celle d'un théâtre libertin ou parodique, mais bien au contraire celle de divertissements convenables et anodins. Un tel théâtre n'est pas du côté de la transgression, mais bien de la reproduction et de l'imitation. Aussi le répertoire se présente-t-il avant tout comme une sélection de pièces publiées et qui ont presque toujours été déjà jouées sur les théâtres publics.

Pour autant, cette sélection est adaptée aux contraintes et aux attentes du théâtre de société. On y trouve essentiellement des comédies, et des comédies contemporaines. Quelques pièces du xvii^e siècle figurent aussi (notamment Molière) et quelques tragédies (notamment Voltaire), mais ces dernières sont très rares, ce qui correspond bien à ce que l'on peut savoir, par ailleurs, des pratiques du théâtre de société. Il faut remarquer aussi l'importance de la musique de société. Non seulement Paulmy mentionne plusieurs pièces à ariettes et à vaudevilles, mais aussi des opéras-comiques italiens et même des actes d'opéra plus exigeants. Comme le note Paulmy, « aujourd'hui que la musique entre nécessairement dans une éducation soignée, beaucoup de nos dames, favorisées d'une belle voix, sont en état d'exécuter des actes d'opéra ; et c'est d'après cette connaissance de leur talent, que j'ai formé la petite liste qui suit, dans laquelle j'ai observé de ne choisir que ceux qui m'ont paru d'une facile exécution, qui exigent peu de faste, peu de machines, et dont les chœurs peuvent se chanter par une demi-douzaine de voix » (p. 237).

La spécificité du théâtre de société apparaît surtout dans les commentaires et les conseils, qui accompagnent les pièces recommandées. Paulmy y explicite les critères sur lesquels ce répertoire est construit, et qui tiennent moins à la qualité intrinsèque de chaque pièce, en termes esthétiques ou dramatiques, qu'à l'agrément qu'elle peut procurer à une société de comédiens amateurs. À plusieurs reprises, Paulmy insiste sur le fait que les mêmes pièces ne font pas le même effet sur les théâtres publics que sur les théâtres de société. Le critère principal est d'ordre pratique : la pièce doit être techniquement adaptée à une représentation de société, ce qui implique un

⁹ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL (*Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003) propose de distinguer le répertoire mimétique, le répertoire adapté et le répertoire transgressif. Elle ajoute une quatrième catégorie, qui correspond au répertoire proposé par les anthologies, mais qui recoupe les trois premières.

nombre limité de rôles pas trop difficiles à interpréter, de la vivacité, et des jeux de scènes relativement simples. Ainsi, certaines pièces à ariettes ne peuvent pas être jouées par des « sociétés particulières » parce qu'elles nécessitent trop d'acteurs ou trop d'appareil. De même, tout en retenant *Le Tartuffe*, il met en garde contre « les jeux de théâtres très précis » que la pièce requiert. En second lieu, le choix d'une pièce est toujours rapporté aux rôles qu'elle contient et à leur capacité à susciter des applaudissements. L'auteur insiste souvent sur la difficulté de certains rôles, qui exigent des acteurs confirmés, alors que d'autres, au contraire, sont plus faciles et peuvent être distribués indifféremment. Le point essentiel est de déterminer les rôles ingrats, qui ne font guère briller, et les rôles qui permettent d'être applaudi. Paulmy parseme ainsi son répertoire de formules d'encouragement ou de mises en garde, recommandant tel rôle car « on ne peut manquer de s'y faire applaudir » alors que dans tel autre, au contraire, « quelque bien que l'acteur le rende, il ne doit pas s'attendre à de grands applaudissements ». Il assure par exemple que « le rôle de Lusignan, dans *Zaïre*, serait applaudi même dans la bouche d'un acteur médiocre ; il ne s'agit que de prendre garde que le costume et l'ajustement soient convenables à l'état et à la situation du personnage ». Certains rôles compensent leur faible attractivité en exigeant peu de mémorisation¹⁰. La pièce idéale à jouer en société est celle où tous les rôles sont faciles et agréables, et l'archétype semble être *George Dandin* : « on doit rechercher tous les rôles de cette pièce qui se joue pour ainsi dire toute seule ». Plus largement, le répertoire distingue certaines pièces qui, par leur sujet ou par l'action, sont particulièrement appréciées des troupes de société. *Les mœurs du temps* de Bernard-Joseph Saurin « est faite surtout pour être rendue et sentie par les gens du monde ». *Les fausses infidélités* de Nicolas-Thomas Barthe est une pièce « facile et agréable » que l'on « joue souvent en société ». Le premier prix est accordé au *Joueur* de Regnard qui est qualifiée de « Pièce de Bœuf » des théâtres de société.

Les commentaires du *Manuel des sociétés* montrent aussi que les pièces, même lorsqu'elles sont importées du théâtre officiel, sont adaptées aux conditions propres du théâtre de société. Paulmy recommande par exemple la suppression des dernières scènes du *Devin du village*. Certaines pièces, enfin, figurent dans le répertoire parce qu'elles se prêtent particulièrement bien, au prix de quelques modifications, à l'organisation de fêtes. C'est le cas par exemple de *La fête au château* de Favart, ou encore du *Seigneur auteur* de Carmontelle, propre à amener une fête de société. Plus généralement, les proverbes ne sont que des canevas sur lesquels les comédiens peuvent improviser et qu'ils doivent utiliser pour faire des allusions aux personnes présentes ou aux conditions mêmes de la sociabilité qui réunit acteurs et spectateurs.

¹⁰ Dans *Le comte d'Essex* de Thomas Corneille, par exemple, « le rôle du capitaine des gardes, qui vient arrêter le comte, exige aussi de la complaisance de la part de celui qui s'en charge, mais il n'est pas fatigant car il n'a que six ou sept vers à débiter ».

Un manuel du théâtre de société

Le répertoire n'est donc pas une simple sélection bibliographique ; sa composition repose bien sur un choix réfléchi, destiné à la pratique du théâtre de société. À côté du répertoire proprement dit, le *Manuel des sociétés* contient d'ailleurs de nombreux conseils pratiques, des anecdotes et des commentaires. Son péri-texte inscrit explicitement l'ouvrage dans une réflexion plus générale sur la mode du théâtre de société qui permet d'occuper les gens du monde, pendant leurs séjours dans les maisons de campagne, et donne de la vivacité à « des sociétés qui languiraient si elles n'avaient cette ressource » (p. 178). La première leçon du *Manuel* est la diversité des pratiques évoquées : entre les grandes fêtes données par la société de la marquise de *** pour célébrer son accouchement, qui déploie un luxe de décors, de costumes et de machines, et les petites représentations données en famille par Thomas-Simon Gueulette dans sa maison de Choisy, il y a un immense écart, qui distingue la fête princière et le divertissement bourgeois. La pratique du théâtre de société, telle qu'elle apparaît ici, couvre l'ensemble de ces pratiques et de ces milieux. Ainsi l'auteur insiste parfois sur l'importance des décors, qui sont de la responsabilité du maître de maison et qu'il ne faut surtout pas négliger ; mais à d'autres moments, il vante la souplesse des proverbes, que l'on peut jouer « en chambre, sans théâtre » et presque sans préparatifs matériels. Enfin, cette diversité ne concerne pas seulement les conditions matérielles de la représentation, mais la nature même de la représentation théâtrale dans son rapport avec le texte écrit des pièces sélectionnées. Alors que certaines pièces, comme celles de Marivaux, impliquent un apprentissage extrêmement rigoureux des dialogues et ne supportent pas la moindre altération, les proverbes, au contraire, sont plutôt des canevas que les acteurs peuvent adapter, raccourcir ou agrémenter de scènes supplémentaires improvisées : « Ainsi, lorsqu'on représente ces petites farces, il ne faut point du tout s'astreindre au dialogue écrit ; et pourvu qu'on conserve les caractères des personnages, on peut se livrer à son imagination, créer des rôles acceptables, concerner des scènes toutes nouvelles, et saisir tous les à-propos qu'une société un peu nombreuse est dans le cas de faire naître à chaque instant » (p. 254).

Néanmoins, au-delà de cette diversité des pratiques, le *Manuel des sociétés* construit l'image plutôt homogène d'une troupe de société, s'appliquant sérieusement à jouer la comédie et s'investissant profondément dans cette activité. L'auteur insiste sur la nécessité de nombreuses répétitions : « il faut que les dames paresseuses et les messieurs dissipés prennent le parti de s'y soumettre, s'ils veulent avoir la gloire de cueillir des lauriers dans la carrière théâtrale » (p. 184). Il insiste sur la nécessité de décors et de costumes appropriés, et semble tenir pour acquis que les représentations de société, comme celles du théâtre public, proposent une grande et une petite pièce. Enfin, rien ne doit être laissé au hasard (vraisemblance des costumes par rapport à la saison, qualité des décors...). L'image qui en ressort est celle d'un divertissement d'amateurs, qui n'a rien d'un passe-temps improvisé, bien au contraire. L'organisation et la préparation des spectacles occupent toute la société et rythment les heures et les jours.

Dans ce contexte, une question qui traverse tout le texte est celle du rapport entre le jeu des acteurs et celui des comédiens professionnels. Ceux-ci doivent-ils servir

de modèle aux amateurs qui jouent la comédie ? C'est une question importante qui renvoie à la fois au statut social, si opposé, des comédiens et des gens du monde, mais aussi aux relations entre le ton de la comédie et celui de la conversation. Or Paulmy n'hésite pas : « Les acteurs de société ne doivent pas étudier l'art du théâtre dans des livres mais aller voir les pièces à la Comédie et imiter les acteurs professionnels ». C'est tout juste s'il concède que « les meilleurs peuvent s'en écarter un peu et rendre plus personnelle leur interprétation ». Certes, il faut éviter de copier trop servilement les acteurs à la mode, mais ce conseil vaut autant pour les comédiens professionnels que pour les comédiens amateurs. Au-delà de cette remarque générale, Paulmy, dans ses commentaires sur les pièces, cite à plusieurs reprises des modèles qu'il conseille d'imiter. Dans *Iphigénie* de Racine, par exemple, « toute actrice qui se charge du rôle de Clytemnestre doit se rappeler la façon dont le rendait M^{lle} Dumesnil » (p. 193). Dans *L'aveugle clairvoyant* de Marc-Antoine Legrand, le rôle essentiel est celui de Damon et « on ne peut mieux faire que d'imiter dans ce rôle le sieur Bellecour ». Celui-ci est à nouveau donné en modèle pour *Le somnambule* d'Antoine de Ferriol, comte de Pont-de-Veyle. Comme on le voit, la culture théâtrale que l'auteur partage avec ses lecteurs n'est pas seulement livresque, elle se nourrit de la mémoire des grandes interprétations contemporaines et engage les comédiens de société à s'en inspirer assez fidèlement.

D'autres éléments, il est vrai, insistent davantage sur la spécificité du théâtre de société, qui s'inscrit dans le cadre plus large des pratiques mondaines, des fêtes données à un membre de la société, ou plus généralement des divertissements de société. À en croire le *Manuel des sociétés*, ce sont les femmes qui mènent le jeu. Elles organisent les représentations et décident du choix des pièces, car le théâtre de société a d'abord pour fonction de les divertir et de leur permettre de briller. Le choix des pièces et des rôles réclame des hommes beaucoup de « complaisance », terme clé des relations entre hommes et femmes dans le cadre mondain. Ainsi le répertoire est construit sur cet impératif, ce que Paulmy justifie en ces termes : « Je ne me suis pas appliqué à caresser également la petite vanité des hommes. Les principaux acteurs trouveront toujours assez de quoi briller dans les pièces choisies par les dames, et ceux d'un mérite subalterne doivent se prêter à tout ce qui peut plaire à la société féminine ». L'avant-propos de l'édition de 1784 insiste à nouveau sur ce point, mais aussi sur les succès mondains que le théâtre de société doit offrir aux femmes : la représentation est « le jour du triomphe des femmes » : car elles sont d'avance assurées « qu'elle ne feront point l'objet d'une critique sévère et qu'elles ne recueilleront que des compliments et des éloges »¹¹. C'est pourquoi les femmes ne peuvent se charger des rôles féminins ingrats qui doivent être joués par des hommes. Au-delà des relations entre les sexes, on touche là à une spécificité importante du théâtre de société : les acteurs ne s'effacent jamais derrière les personnages, ce qui explique qu'il faut privilégier des rôles positifs et agréables ou encore des rôles qui correspondent d'une manière ou d'une autre aux personnes qui

¹¹ *Étrennes aux sociétés...*, *op. cit.*, p. VII.

les jouent. Ainsi *Le bourru bienfaisant* de Goldoni est prisé pour son « caractère beau et intéressant et qui ne peut que faire un bon effet surtout sur un théâtre de société ». Plus généralement, le même mécanisme qui permet d'appliquer certaines situations de l'intrigue aux relations de sociabilité qu'entretiennent les acteurs et les spectateurs invite à choisir les pièces en fonction des relations qu'entretiennent les acteurs : si une société comporte trois cousines, il faut penser, note Paulmy, à leur faire jouer *Les trois cousines* de Dancourt. Plusieurs anecdotes rapportées par Paulmy reposent sur la confusion entre les relations des personnages et celles des acteurs.

On comprend alors que la tragédie soit si peu jouée sur les théâtres de société et fortement déconseillée par Paulmy, en raison des passions violentes et des caractères parfois très négatifs qui y apparaissent. « Quoique *Britannicus*, *Phèdre* et *Athalie* soient les meilleures tragédies de Racine, nous n'en parlons pas, par la raison qu'il s'y trouve des rôles trop odieux » (p. 195). Le théâtre de société ne fonctionne pas sur le modèle cathartique, parce qu'il n'y a pas de séparation nette entre la représentation et le public, mais bien une participation commune à un divertissement où il s'agit que chacun apparaisse à son avantage, à la fois à travers la qualité de sa performance d'acteur, mais aussi par l'attrait propre du rôle et du caractère qu'il interprète ¹².

L'insertion du *Manuel des sociétés* au sein d'une entreprise éditoriale plus large, destinée à un vaste public cultivé, explique certainement, pour une part, que l'auteur ait privilégié un répertoire très proche de celui des théâtres officiels. Mais, comme l'étude l'a montré, le texte possède aussi un fonctionnement autonome, qui repose à la fois sur l'expérience et l'expertise du marquis de Paulmy, et sur une demande postulée et anticipée, celle de troupes mondaines gagnées par la ferveur théâtrale, mais embarrassées lorsqu'elles ne disposent pas, en leur sein, d'hommes de lettres ou de dramaturges autonomes. Le *Manuel des sociétés* vise donc un public qui n'est pas celui des sociétés princières ou financières, avec leurs auteurs attirés, mais plus certainement la bonne société parisienne ou provinciale, désireuse d'adopter les pratiques culturelles de la mondanité. À ce titre, son statut et son fonctionnement sont très différents des sources qui se présentent comme des chroniques, plus ou moins scandaleuses, des frasques aristocratiques ¹³. Contre le mythe séduisant d'un théâtre de société subversif ou clandestin, identifié à un répertoire spécifique, volontiers parodique, voire érotico-scabreux, le *Manuel* de Paulmy offre plutôt l'image d'une diffusion sociale des pratiques théâtrales les plus légitimes, adaptées aux conditions et aux rythmes de la sociabilité, mais profondément associées au modèle fourni par les théâtres publics, qui continuent à informer la culture théâtrale des élites urbaines

¹² Pour une approche plus exhaustive des spectacles mondains, voir Antoine LILTI, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

¹³ Voir, dans le présent volume, la contribution de Christophe Cave sur le théâtre de société dans les *Mémoires secrets*.

Mémoires secrets et théâtre de société

Christophe CAVE

Je pars de l'idée que toute information est construite et que les informations que les *Mémoires secrets*¹ fournissent sur les théâtres de société ne doivent pas être considérées comme de simples « sources ». L'historien Olivier Blanc par exemple a bâti son histoire de l'amour en France en faisant un collage de notices des *Mémoires secrets*, considérées en tout ou partie (un bon mot à la fin d'une notice par exemple) comme informations corroborées, alors citées comme faits, et d'ailleurs souvent sans mention de la source². De même, beaucoup d'historiens des théâtres citent les *Mémoires secrets* sans le dire³. Or il ne s'agit pas ici pour moi de déterminer une vérité, mais de situer des discours. Mon parti s'opposera donc au postulat positiviste de la source et du fait, et consistera à évaluer la logique et l'éventuelle signification des discours sur le théâtre de société, sachant que ce dernier n'est pas un objet comme un autre, mais un objet qu'il est difficile d'appréhender sans le considérer comme

¹ Dans la suite des notes, le titre des *Mémoires secrets* sera abrégé en *MS*, avec, entre parenthèses, les dates des notices. ADD indiquera une addition. Au sein de l'UMR LIRE (littérature idéologies représentations), qui poursuit sa tradition d'étude du discours de presse d'Ancien Régime, Suzanne Cornand et moi-même avons lancé, à l'Université Grenoble 3, la réalisation d'une édition papier et électronique des *MS* afin de faciliter la recherche sur ce vaste corpus. Cette édition que nous avons voulue critique pour nous aider à la considérer non seulement comme une source, mais comme un discours, paraîtra chez Champion.

² Olivier BLANC, *L'amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002.

³ Je pense entre autres à Alméras ou aux Goncourt. Si tant d'entre eux citent le compliment de clôture du théâtre de M^{lle} Guimard, et aucun autre, c'est sans doute qu'il est le seul que les *MS* nous ont conservé (*MS*, 23 septembre 1770).

un « champ » qui croise une production culturelle et un espace social, d'ailleurs largement investi par le politique.

Commençons par un bref rappel sur la nature des *Mémoires secrets* dits « de Bachaumont » : ce texte se présente sous la forme d'une collection de notices classées chronologiquement de 1762 à 1789, selon la logique des nouvelles à la main, dont le texte de certaines est d'ailleurs proche ou identique à celui des *Mémoires secrets*, et a été produit par le même groupe pro-parlementaire, autour de Pidansat de Mairobert et Mouffle d'Angerville, pour beaucoup habitués du salon de M^{me} Doublet, elle-même familière de Bachaumont. C'est en 1777 que paraît pour la première fois cette collection de notices sous le titre de *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres...*, sous le nom supposé de ce personnage bien réel, incluant d'emblée 8 volumes de 1762 à 1775 ; les autres volumes suivront, publiés tous les ans avec un décalage d'un an. Des additions et des salons s'ajoutent, à partir du volume 11, sans doute pour remplir les volumes, sans doute aussi pour garder une avance sur l'édition pirate de Genève de 1780, sans doute enfin, à un degré moindre, pour accomplir d'une autre façon la tâche alléguée dans le titre et en préface consistant à fournir les matériaux pour « servir à l'histoire » de cette période. On trouve enfin dans certaines éditions, et pour certains volumes, des *Augmentations*, en nombre parfois très considérable. C'est donc à une chronique recomposée et rétrospective que l'on a affaire, et qui varie selon les éditions. À côté de la presse « officielle », gazettes ou journaux à privilège, les *Mémoires secrets* relèvent donc de la presse non officielle. Ils ne concernent que la seconde moitié du siècle (1762 à 1789), et leurs discours seraient sans doute à confronter systématiquement à des formes de presse voisines, telle la *Correspondance littéraire* de Grimm, à laquelle il sera parfois fait référence⁴.

Quel est le « corpus » des *Mémoires secrets* ? De quoi parlent-ils ? Que sélectionnent-ils ? Globalement, peu de pièces, dont on pourrait dresser une liste ; et proportionnellement aux notices sur les théâtres, celles consacrées aux théâtres de société sont relativement peu nombreuses. Mais il faut aussi se souvenir que les *Mémoires secrets* ne parlent pas que de théâtre, ni même que de productions culturelles, mais encore de politique, d'économie, cette part devenant d'ailleurs écrasante dans la décennie 1780 (après la mort de Mairobert). Ce faisant, et rapportée à un discours sur les spectacles non officiels, qui intégrerait aussi la Foire (peu souvent) ou les Boulevards (beaucoup plus), la part des théâtres de société n'est pas négligeable.

Les circonstances de l'information sont diverses. On en parle lorsqu'une pièce est montée, dans un théâtre de société ou ailleurs, en fonction soit d'un auteur, soit d'un acteur, soit d'un lieu ou d'un commanditaire. Tous les pôles de l'information sont donc représentés. Cela n'est cependant pas du tout égal, et ne rend pas compte des discours.

⁴ Abrégée en *CL*.

Si l'on voulait partir de la relation entre le commanditaire et l'auteur, définie comme nodale par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, s'esquisserait un panorama des théâtres les plus visibles, ceux qui allient la production littéraire et la représentation⁵. La fonction n'est d'ailleurs qu'indiquée souvent, mais elle est explicite : celle de Collé auprès du duc d'Orléans, de Laujon auprès du comte de Clermont (20 avril 1772) ; de même le rôle de Colardeau auprès des demoiselles Verrières (21 mars 1762, 26 avril 1763 ; remplacé par La Harpe : 8 octobre 1772) est indiqué dans trois notices qui sont consacrées à celles qui sont nommées les « courtisanes du vieux sérail », au point d'ailleurs qu'elles n'apparaissent qu'à travers les auteurs qui travaillent pour elles. Le rôle de Carmontelle auprès de M^{lle} Guimard est formulé une fois en passant, tandis que deux autres notices font de Collé *et* de Carmontelle ses auteurs attirés (19 septembre 1769, 12 décembre 1768). Parfois la fonction de l'auteur est donnée, à travers un titre, en passant (« M. Collé, lecteur de M. le duc d'Orléans », ou « M. de Carmontelle, lecteur de M. le duc de Chartres », ou le « sieur Laujon, secrétaire des commandements de S.A.S. monseigneur le comte de Clermont ») ou en y consacrant une notice : « 18 décembre 1762. M. Collé, l'amphigouriste, est nommé lecteur de M. le duc d'Orléans. Ce prince a fait créer la place pour lui. Il est à 2 000 livres d'appointements ». Dans le cas de Collé, on évoque même son élection à l'Académie (21 novembre 1770). La fonction de l'auteur peut aussi apparaître à travers une notation qui nécessiterait une interprétation, comme dans la même notice, à propos de *L'île sonnante* : « M. le duc d'Orléans, comme protecteur de l'auteur, était annoncé sur l'affiche » (4 janvier 1768). Il peut enfin s'agir d'une quelconque place créée pour s'attacher un comédien, comme dans le cas de M. de Saint-Georges : « Madame de Montesson voulant se l'attacher pour ses spectacles, a fait créer par M. le duc d'Orléans une place pour lui dans ses chasses, avec toutes sortes d'agrément et beaucoup d'utiles » (1^{er} mai 1779b).

Mais les *Mémoires secrets* sont moins intéressés par la caractérisation de ce lien social que par celui qui se dessine entre les égéries de ces lieux théâtraux et des figures de pouvoir, je pense en particulier à la relation entre M^{lle} Guimard et Soubise ou entre M^{me} de Montesson et le duc d'Orléans, qui permet, j'y reviendrai, de poser tout autrement la question sociale, à l'intérieur d'un espace social ambigu, mais d'emblée politique. D'ailleurs, le plus souvent, les notices insistent moins sur l'auteur que sur la spécificité du lieu ou de la société, sur le public, ou sur les conditions de diffusion des pièces.

Définitions : quel théâtre de société ?

De quel théâtre de société parlent-ils ? On a l'impression que tout le champ des possibles est couvert, mais fort inégalement représentés. On pouvait peut-être s'y attendre : ce sont les théâtres de société les plus « publics » qui sont massivement présents dans les *Mémoires secrets*. Les pratiques théâtrales de petites sociétés closes ne sont pas leur affaire, soit qu'ils n'aient pas l'information, soit qu'ils ne trouvent

⁵ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 23.

pas de raison pour que celle-ci accède à la publicité. C'est donc à proportion de la dimension publique des actants ou de leur activité théâtrale que les représentations de ces théâtres « privés » sont chroniquées. Ainsi, une seule référence à une fête de Bertin (17 septembre 1770), une seule également au théâtre de société de M. de Magnanville ⁶, quatre références pour les demoiselles Verrières, contre une dizaine pour Baignolet (dont on parle surtout à travers Collé), un peu plus pour le théâtre de M^{me} de Montesson (mais qui est aussi auteur), et plusieurs dizaines (une trentaine) d'occurrences pour celui de M^{lle} Guimard ⁷. Il faut ajouter à cela des occurrences ponctuelles à tous les théâtres de société des Grands, soit qu'ils fassent représenter un répertoire de société, soit qu'ils soient acteurs dans les pièces, soit que les deux soient combinés : M^{me} de Mazarin à Chilly joue *La partie de chasse d'Henri IV*, *Lucile* (15, 20 et 21 septembre 1769), donne *Hylas et Sylvie* pour la fête de Sa Majesté danoise (8, 12 et 13 novembre 1768, 8 décembre 1768 ADD) ; M^{me} de Villeroi fait représenter *L'honnête criminel* de Falbaire (2 et 3 février 1768), (19 mai 1764 ADD), Clairon y joue *Didon* (10 novembre 1768), Molé y répète une mauvaise pièce pour le Français, etc. ; le prince de Conti à L'Isle-Adam donne par exemple *Le comte de Comminges* d'Arnaud (7 et 18 décembre 1764, 12 février 1765 ?) ; Condé à Chantilly donne des œuvres de Laujon (*L'amoureuse de quinze ans*, 20 avril 1771b ; *Matroco*, 2 décembre 1777) ; le duc de Gramont à Clichy donne *Le siège de Calais* de Durosoy (7 février 1768, 29 juillet 1768) ; le duc de Noailles à Saint-Germain représente *Le joueur anglais* de Saurin avec une troupe « maison » (15 décembre 1775) ; et dans certains cas les pièces jouées à Marly, Choisy ou Fontainebleau participent de cette logique de société.

Alors même que l'on croit avoir affaire à des particuliers, la plupart du temps il n'en est rien : les pièces jouées à Ferney sont indiquées parce que Voltaire est un particulier très public ⁸ ; la représentation donnée en faveur du rétablissement de Molé chez le baron d'Esclapon (12 février 1767) est un « événement » très critiqué mais qui fait courir tout Paris. À l'inverse, semble-t-il, le cordonnier Charpentier, amateur inconnu de théâtre, est pourtant lui aussi dans les *Mémoires secrets* parce que promu par un phénomène de mode qui convertit les crapauds en buffles et les cordonniers en célébrités d'une heure :

16 février 1768. Un cordonnier de femme nommé Charpentier, fait aujourd'hui le second tome de M. André, perruquier, si fameux il y a quelques années, par sa pièce du *Tremblement de terre de Lisbonne*. Celui-là ne compose point encore, mais joue des comédies chez lui, entre autres *Zaïre*, où il exécute le rôle d'Orosmane. Cette parade fait l'histoire du jour dans ce pays de modes et d'oisiveté, surtout depuis que le duc de Chartres y a assisté avec d'autres seigneurs de la cour. Ce prince y est allé à six chevaux, et c'est à qui aura des billets pour ce spectacle burlesque.

⁶ Qui plus est dans une addition tardive (17 novembre 1770 ADD) et avec une incohérence de dates qui font se demander si leur information n'a pas été reconstituée après coup à partir d'une autre source.

⁷ Bien entendu sans compter les références à son activité de danseuse de l'opéra, des querelles du théâtre, de chanson ou d'épigrammes à son encontre, etc.

⁸ Le 23 octobre 1766, sur *Charlot ou La comtesse de Givry*.

Les *Mémoires secrets* analysent bien le phénomène, mais n'en parlent pourtant que parce qu'il en relève : « l'histoire du jour », déjà tant critiquée par Voltaire, a bon dos, c'est pourtant elle qui intéresse les *Mémoires secrets*. Quant à la manière de désigner cette théâtromanie comme « parade », elle indique bien le degré de crédibilité qui lui est accordé : tout cela sent son possible persiflage.

Cette logique de la publicité correspond à la fois au fonctionnement médiatique même – on parle de ce qui est déjà connu ou qui mérite de l'être – et à un intérêt spécifique des *Mémoires secrets* – au contraire de la *Correspondance littéraire*, dont les choix répondent plus nettement à des critères esthétiques, les *Mémoires secrets* s'intéressent aux conditions de diffusion et à leur signification sociopolitique.

Les éditions de théâtre de société sont, elles, pour leur compte, systématiquement relevées : le *Théâtre de société* de Collé, les *Œuvres* de Laujon, celles de Carmontelle, par exemple ; ce sont aussi les seules occasions de faire référence au théâtre de M^{me} de Genlis – dont on parle par ailleurs beaucoup dans les *Mémoires secrets* en tant que gouverneur des enfants du duc de Chartres⁹. Ces publications, qui d'après David Trott favorisent la dissémination du théâtre de société, permettent aux *Mémoires secrets* de fournir en passant une définition de ce théâtre, que l'on peut retrouver à l'occasion d'une pièce¹⁰. Mais cette définition se construit de manière critique et comparative, c'est-à-dire en relation explicite ou présupposée avec le théâtre officiel. Ainsi le théâtre de société est souvent défini dans les *Mémoires secrets* par sa « liberté de mœurs », par l'« obscénité » qui définit autant une thématique qu'un espace de publicité limité, lui-même caractérisé par la frontière du licite (exprimée par la restriction : « ne peut être jouée que ») :

13 mars. On débite une comédie en un acte et en prose, intitulée *Le galant escroc*, de M. Collé, précédée des *Adieux de la Parade*, prologue en vers libres. Cette comédie fait partie du *Théâtre de société*, et ne peut être jouée qu'en société. C'est la peinture malheureusement trop vraie de mœurs que ne pourraient être représentées sur un théâtre public. La fable en est plaisante, et l'effet en doit être très heureux.

Ce qui est dit à l'occasion d'une pièce peut être formulé de manière plus générale, et plus explicite : « Dans ces ouvrages de société on se permet bien des gravelures, toujours sûres de réussir en pareil cas, mais qui rendent une pièce hors d'état d'être présentée au public » (1^{er} mars 1762). Notons qu'un tel jugement esthétique normatif est pourtant en contradiction avec la reproduction complaisante dans les *Mémoires secrets* de textes obscènes, qu'il s'agisse de chansons ordurières (par exemple sur M^{lle} Guimard) ou du compliment de clôture du théâtre de M^{lle} Guimard en 1770. Une autre notice précise la vision des *Mémoires secrets*, en s'achevant par un commentaire laconique mais problématique : « Le *Théâtre de société* du sieur Collé [...] est vraiment de société, c'est-à-dire, fort libre et fort ordurier, très propre à être joué chez des filles ou chez de grands princes. À quelques pièces près, toute imagination obscène en fera facilement autant » (27 février 1768). *In cauda venenum*.

⁹ MS (27 février, 13 mars et 3 juillet 1768).

¹⁰ David TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000, p. 182.

Cette dernière formulation en mêlant les champs de la licence produit une apparente confusion : la licence morale (les filles) se trouve équivalente à la licence politique (seuls les puissants peuvent se permettre de telles pièces). Mais nous verrons plus loin que cette confusion est délibérée et traduit une certaine vision du spectacle de société, conçu du point de vue du public, plus précisément comme espace social structuré autour de la limite, du licite, de la légitimité.

La dévalorisation du répertoire du théâtre de société passe souvent par la simple mention des genres, par exemple à propos de *L'île sonnante* de Collé et Monsigny : « C'est un amphigouri, une parade, une parodie ; c'est en un mot un ouvrage très digne des tréteaux de la foire, qui a pu amuser à Bagnolet la cour de M. le duc d'Orléans, mais qui n'a aucun sel pour le public » (4 janvier 1768). On voit facilement réapparaître le préjugé esthétique, une logique normative fondée sur l'exclusion de genres référés à une sous-culture : c'est ici l'équivalence « un amphigouri, une parade, une parodie », c'est ailleurs la formule « M. Collé, l'amphigouriste », ou encore la comparaison fréquente avec la Foire – préjugé partagé par la *Correspondance littéraire*, qui s'en explique en termes plus littéraires.

Notons cependant que l'évaluation peut être positive, en particulier à propos des œuvres de Lajon, dont on vante la théâtralité. De *Matroco* : « On ne peut juger à la lecture de cet ouvrage de son mérite purement pour les yeux ; il ne présente à l'esprit que des idées bizarres et incohérentes, propres à faire rire ceux qui aiment ce genre, mais dont l'effet véritable ne peut se reconnaître que sur la scène » (2 décembre 1777) ; et de la première représentation de *L'amoureux de quinze ans, ou La double fête* par les Italiens : « elle fournit à beaucoup de jeux de théâtre, à une infinité d'incidents galants, et à une variété de décorations très propres à amuser les yeux et à piquer la curiosité » (20 avril). C'est tout de même reconnaître que si le théâtre de société n'est pas « pour le public » (entendu : pour les exigences esthétiques des amateurs des théâtres publics), il est « pour les yeux », pour l'« effet », c'est-à-dire fait pour être mis en scène et joué. De là sans doute, dans d'autres notices, la louange du jeu pantomime de M^{lle} Guimard, ou bien du jeu naturel de certains acteurs de société (par exemple de la société de M. de Magnanville).

Le théâtre de société se définit par rapport à l'autre théâtre, le bon, le public, comme ce que celui-ci ne *peut pas* faire ou ne *doit pas* faire mais, ce faisant, le théâtre de société produit aussi autre chose, en particulier du désir, du plaisir, de l'intérêt, condamné et recherché. On se demande, de ce point de vue, si certaines notices des *Mémoires secrets* sur l'ennui des théâtres officiels ne sont pas le plus parfait plaidoyer contre l'argument de l'obscénité si regrettable des théâtres de société¹¹. De même, la présentation réitérée des « délicieux spectacles » du théâtre de M^{lle} Guimard semble bien précisément promouvoir, malgré ses risques, l'ambiguïté du désir et de l'intérêt (entre fiction et réel) : plusieurs notices font une présentation générale des différents paramètres de ce théâtre de société, en des termes proches :

¹¹ Le 2 janvier 1774 : « Toute la Cour en général est contente d'être débarrassée de ces spectacles d'étiquette ».

12 décembre 1768. On parle beaucoup des spectacles magnifiques que donne, à sa superbe maison de Pantin, M^{lle} Guimard, la première danseuse de l'Opéra, très renommée par l'élégance de son goût, par son luxe nouveau, et par les philosophes, les beaux esprits, les artistes, les gens à talents de toute espèce, qui composent sa cour et la rendent l'admiration du siècle. [...]

Le public brigue l'honneur d'être admis à ces spectacles, et c'est toujours un concours prodigieux. M. le maréchal prince de Soubise les honore souvent de sa présence, et ne contribue pas peu à soutenir cette dépense fastueuse. M^{lle} Guimard y joue quelquefois, mais son organe sépulcral ne répond pas à ses autres talents. C'est une courtisane qui fera vraiment époque par là, et par son art dans le raffinement des voluptés et dans les orgies qui se célèbrent souvent chez cette nymphe, dont on rapporte des choses merveilleuses.

Logique de l'information

Le théâtre de société, défini par rapport à l'autre théâtre, construit une logique de l'information autre : face à la régularité des théâtres officiels, et de leur chroniquage, qui vaut aussi pour certains théâtres de société de grande ampleur, l'information sur les théâtres de société est en général occasionnelle, trouée, souvent dépendante de facteurs externes.

Régularité d'abord. Les *Mémoires secrets* parlent parfois de ces théâtres en fonction du calendrier des saisons théâtrales. D'un certain point de vue, l'information n'est pas sans relation avec le calendrier des théâtres officiels, que ces théâtres suivent, concurrencent, complètent. Concurrence parce que se situant dans la vacance des spectacles, comme plusieurs notices le remarquent, en particulier à l'occasion des représentations chez M^{lle} Guimard, qui risquent d'ailleurs par là l'interdiction. Ou bien concurrence parce que débauchant des acteurs qui devraient jouer ailleurs, ce qui est encore le cas de théâtres très protégés (Guimard, Montesson, par exemple, sans parler des théâtres de cour).

Ainsi un certain nombre de notices parlent des théâtres de société à l'occasion de l'ouverture du théâtre ou de sa fermeture. C'est même statistiquement assez souvent le cas, en particulier pour des théâtres qui fonctionnent sur des modèles de rivalité avec le théâtre officiel, comme ceux déjà cités de M^{lle} Guimard et M^{me} de Montesson. Le phénomène est intéressant, car cet intérêt saisonnier (on en parle au début et à la fin) pourrait bien ici caractériser l'information, qui semble issue de l'actualité événementielle, par différence avec celle, régulière, sur le théâtre officiel qui, lui, est rubriqué systématiquement, voire exhaustivement, à l'instar de ce que pratiquent les autres périodiques littéraires officiels : peu de pièces jouées à la Comédie-Française ou à la Comédie-Italienne, peu de spectacles de l'Opéra, sont oubliés dans les *Mémoires secrets*.

Mais le phénomène peut aussi trouver une explication du point de vue de la « gestion de l'information » : si un assez grand nombre des notices sur les théâtres de société se situent entre septembre et décembre, cela s'explique peut être aussi parce que la vacance des spectacles de la ville produit une disette d'information que viennent combler les informations sur les théâtres de société. Il s'agirait alors aussi d'une régulation du flux de l'information.

Le rubriquage des théâtres de société peut pourtant être encore plus nettement lié à l'occasion, à l'événement. C'est le plus souvent lors de l'impression d'une pièce, ou de son « transfert » vers des théâtres publics, qu'intervient une notice. C'est dire que c'est souvent en fonction de deux critères extérieurs que l'information sur les scènes privées est donnée : d'une part de la publicité (l'information sur des représentations privées antérieures est rendue publique à l'occasion d'une représentation publique, ou d'une publication), d'autre part de la légitimité même (de la publication ou de la représentation publique). Les *Mémoires secrets* stipulent alors en quoi la pièce n'a pas pu donner lieu à représentation, ou bien sa représentation dans un théâtre officiel permet de préciser par quelles étapes la représentation est passée. Le contre-exemple parfait est bien entendu *La partie de chasse de Henri IV*, à laquelle les *Mémoires secrets* consacrent de nombreuses notices, à mesure que la pièce est représentée, de théâtre de société (de Bagnolet, chez le duc d'Orléans, en théâtres de société (Hôtel des Menus, M^{me} de Mazarin, M^{lle} Guimard, etc.), avant l'impression, puis les Comédiens Italiens puis les Comédiens Français. Le statut particulier de quelques pièces comme celle-ci (*L'honnête criminel* par exemple) montre que cet « autre théâtre » que serait le théâtre de société est à la fois alternatif (ce qui ne peut pas être dit politiquement ou sexuellement) et dans une stricte continuité ou perméabilité (de public, d'auteurs, de textes).

Autre facteur externe : l'information est occasionnelle, car elle est événementielle. Dans le cas des théâtres de société, on a en effet l'impression que l'information est moins travaillée par une scrupuleuse attention à la chronique théâtrale que par la logique « médiatique » de l'effet de mode. Ainsi on parle de la Guimard *parce qu'*il y a l'ouverture de son théâtre, mais les *Mémoires secrets* en parlent alors en jouant leur rôle de reflet des discours : « on parle de », etc. Ce que l'on pourrait résumer par « On en parle, parce qu'on (d'autres) en parle » : logique médiatique (au sens moderne) de l'information qui relaie l'opinion ou les autres discours de l'information, ici entendue comme mélange de rumeurs, de notoriété, d'information, etc. Ainsi les *Mémoires secrets* oublient la Guimard entre l'ouverture et la fermeture, ou plus exactement entre une ouverture et une autre. Et l'oublie entre 1773 et 1777. L'information est en pointillé, elle ne vise pas l'exhaustivité.

Cependant, dans ce cas particulier de la Guimard, l'hypothèse d'une signification autre, plus politique, du choix de certains de ces moments par les *Mémoires secrets*, me semble mériter un court développement.

Le cas Guimard : la visée sociopolitique du théâtre de société

Quelques mots donc sur le cas Guimard. Passons rapidement sur l'argument à ne pas exclure, mais à ne pas surévaluer : on parle de la Guimard parce que c'est une « vedette », et qu'elle assure au lectorat des *Mémoires secrets* un intérêt de type ragot « *people* », qui répondait sans doute d'abord à un goût des rédacteurs et de l'époque pour ces chroniques scandaleuses en général et pour celles du théâtre en particulier, parce qu'elles articulaient de manière essentielle le privé (donc l'intime, la sexualité, etc.) et le pouvoir. Du côté trivial de cet intérêt : le goût de l'anecdote et du *scoop* ; mais de l'autre : la possibilité de déplier une certaine cartographie de l'espace public

d'Ancien Régime et de ses tensions sociales et politiques. Nous allons voir que ce n'est pas qu'une projection, les *Mémoires secrets* y ont pensé.

La question posée, de manière générale, serait donc ici celle de la *légitimité ambiguë* de ce théâtre : lieu alternatif par rapport aux autres théâtres publics, il n'a pas seulement un répertoire propre (pièces d'amateurs, genres brefs et fondés sur la grivoiserie, etc.) mais est un lieu possible pour les pièces impossibles, on l'a dit. Les *Mémoires secrets* jouent ainsi leur rôle de presse non officielle en suivant le destin de ces pièces impossibles à représenter selon les contraintes des scènes officielles, pour leur contenu moral ou politique.

Mais de manière plus structurelle, les *Mémoires secrets* soulignent et reflètent l'ambiguïté même de la « privauté » de cet espace social, dont on ne cesse pourtant de parler, et qui ne cesse de se « publiciter ». Ce sont aussi les contradictions mêmes du système qui sont ainsi impliquées. Les *Mémoires secrets* le disent à l'occasion en parlant d'un spectacle de M^{lle} Guimard.

Ce qui apparaît au fil des notices des *Mémoires secrets*, c'est que le théâtre de société n'est pas un espace de tolérance défini une fois pour toutes, mais un jeu perpétuel de relations de force, « politiques », pour le dire vite, religieuses ou autres. Le théâtre de société est un champ de forces, de luttes de clans, de combats d'autorité et de privilèges. À cela pourraient servir d'exemples les spectacles où se pose la question de l'autorisation de jouer ou non ¹². C'est aussi le discours que construisent les *Mémoires secrets* : le théâtre de société y est le révélateur ambigu d'un espace public ambigu. Révélateur ambigu, car on ne sait bien clairement quelles sont les valeurs, l'axiologie ici défendues ou attaquées – mais les *Mémoires secrets* procèdent de même lorsqu'il est question des ouvrages des philosophes ou des matérialistes. Vision parfois binaire, ou paranoïaque : théorie du complot, logique politique du jeu d'influence, de pression, de stratégie de pouvoir, entre groupes ou clans politiques, que le moment de la crise parlementaire va exacerber (1771-1775). Cet espace est ambigu aussi par son rapport « politique » à ce qui est licite (en fait illicite, détourné, contourné), que redouble l'ambiguïté morale : à travers le théâtre de celles qui sont désignées comme « courtisanes », en particulier M^{lle} Guimard, se pose en effet le problème d'un espace de plaisir – plaisir culturel mais pas seulement. C'est la mention des « orgies » de Pantin. Cet espace rend finalement visibles les relations de privilège, de semi-officialité codée des Grands comme de toute la hiérarchie de l'État – par exemple le système officiel de tolérance des maîtresses et courtisanes royales se retrouve à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. La dénonciation de la perturbation des hiérarchies sociales et morales (courtisanes) ne correspond pas nécessairement ou complètement à celle de la hiérarchie esthétique (mauvais genre, pas de la littérature). Mais l'ensemble tend sans doute moins à fonder un discours normatif « réactionnaire » (dénoncer la décadence) qu'à installer une axiologie instable (on représente ce que l'on condamne, semble-t-il, et le contraire), et dans certains cas, à élaborer au contraire une dénonciation politique conjoncturelle de la perturbation de l'ordre de l'État.

¹² Pour Guimard, 29 décembre 1768, 9 et 26 décembre 1772 par exemple. À propos de *L'honnête criminel*, 2 et 3 février 1768.

Pour ce dernier cas, mon hypothèse repose sur les occurrences concernant M^{lle} Guimard, qui se trouve mise en relation avec tout le personnel politique lié à l'affaire parlementaire de 1771, entre autres M^{me} Du Barry.

Il est maintenant établi que l'information des *Mémoires secrets* venait pour l'essentiel de sources parlementaires, que les responsables sont assez explicitement pro-parlementaires, Mairobert le premier. Dans cette perspective, le « coup d'état de Maupeou » en 1771 – la réforme brutale des Parlements – a été un choc politique national ayant provoqué entre autres réactions celle de la mouvance mairobertienne : une véritable officine va utiliser tous les moyens de diffusion de la contestation : à travers les *Mémoires secrets*, comme à travers d'autres périodiques (*Journal historique*, *Observateur anglais*) et des pamphlets (les *Anecdotes sur M^{me} Du Barry* de Mairobert, la *Vie privée de Louis xv* de Mouffle), formant une vaste intertextualité – des bouts de texte passent d'un pamphlet à un journal et réciproquement – concentrée sur quelques années, et visant à saturer l'espace public pour former l'opinion publique de manière militante et partisane¹³.

Le cas Guimard pourrait, je crois, en partie être relu dans cette perspective. Rappelons que le soutien de M^{lle} Guimard est le prince de Soubise, qui va prendre le parti de la Du Barry en faveur de Maupeou contre les parlementaires et contre une autre partie des Grands du royaume (Choiseul, Condé, etc.). Or après le coup d'état de 1771, si l'on ne peut pas dire que les notices la concernant se « politisent » clairement, on peut néanmoins observer plusieurs éléments convergents. D'abord la répartition des notices, ou plus exactement le regain d'intérêt en 1772 : quatre occurrences en 1768, trois en 1769, quatre en 1770, une en 1771 pour ce qui est des théâtres de société seulement, bien entendu ; en revanche, en 1772, neuf occurrences et cinq en 1773, avant de n'en plus parler (de ce point de vue là toujours) jusqu'en 1777. Par ailleurs, la mention d'abord fréquente des « délicieux spectacles » de M^{lle} Guimard disparaît, pour laisser place à des jugements critiques ou à des dispositifs qui la mettent en relation ou en parallèle. Elle devient encore plus emblématique : en elle on peut lire la Du Barry, dans son théâtre la perversion morale du régime.

L'instrumentalisation des spectacles par les Grands ou les « politiques » est d'ailleurs « objectivement » manifeste, par exemple lors de la fête de M^{me} de Valentinois que des couplets de Voisenon, après un divertissement, font tourner à la guerre politique :

26 novembre 1771. La fête donnée à madame la comtesse de Provence par madame la comtesse de Valentinois, le 21 de ce mois, consistait en la représentation de *Rose et Colas*, opéra-comique ancien, et que les acteurs du Théâtre Italien ont exécuté. À ce spectacle a succédé un petit divertissement en trois actes, relatif à la convalescence de la princesse. L'abbé de Voisenon et le sieur Favart s'étaient évertués

¹³ Sur cette question, voir Jean SGARD, « Pidansat de Mairobert, journaliste à deux visages », dans *Nouvelles, gazettes, mémoires secrets (1775-1800)*, B. BERGLUND-NILSSON (éd.), Karlstad, Karlstad University Studies, 1999 ; et Christophe CAVE, « Les *Anecdotes* de Pidansat de Mairobert sur madame Du Barry », *Elseneur*, n° 19, *L'histoire en miettes*, Presses Universitaires de Caen, 2004, pp. 279-298.

pour y faire de l'esprit. Le tout a été suivi de couplets, où, par un mélange infâme, ces auteurs ont associé sans pudeur aux éloges de madame la comtesse de Provence, ceux du Chancelier et de ses opérations, et conséquemment des épigrammes satiriques contre les parlements et la magistrature. M. de Maupeou, qui déroge sans cesse à la gravité de son état, n'a pas manqué de se trouver à la fête, ainsi que tous les ministres qui y avaient été invités.

Quelques jours après cette première notice, les *Mémoires secrets* se font (soi-disant) l'écho de l'indignation publique, en citant le couplet incriminé et en explicitant la double responsabilité de M^{me} de Valentinois, manipulée par M^{me} Du Barry et Maupeou, et celle surtout de Voisenon, censé être rejeté par le public, en particulier par le duc d'Orléans et les académiciens¹⁴. Collé le confirme d'ailleurs dans son *Journal*, qui consacre plusieurs pages à cet événement, selon la même perspective anti-Maupeou que les *Mémoires secrets*, qui était celle de son protecteur le duc d'Orléans¹⁵.

Or plusieurs autres notices des *Mémoires secrets* montraient M^{me} Du Barry recourant aux spectacles « alternatifs », d'abord en faisant jouer à Choisy en décembre 1771 la pièce *La vérité dans le vin* (21 et 26 décembre 1771), puis en 1772 en faisant venir la troupe d'Audinot avec son répertoire de foire, dont *La fricassée* (9 avril 1772a). S'agissant d'un spectacle décidé par la favorite du roi, les commentaires ne peuvent pas être virulents ; mais l'attaque est double : l'information, dans cette dernière notice, est censée venir d'une « lettre de Choisy » ; mais la neutralité toute fictive de la remarque sur le rire « à gorge déployée » de M^{me} Du Barry à de tels spectacles est bien entendu piégée, puisque l'indignité de ceux-ci est manifestée dans beaucoup de critiques des *Mémoires secrets*, et par ailleurs par le simple rapprochement avec l'interdiction qui est faite à la Guimard de jouer cette pièce à la même époque¹⁶. Les *Mémoires secrets* ici biaisent l'information sur la diffusion des spectacles de société (ou de la foire) jusque dans les hautes sphères, pour lui donner un sens politique. Comme dans les *Anecdotes sur M^{me} Du Barry* (parues en 1775), c'est M^{me} Du Barry, ancienne courtisane, qui n'est pas à sa place à Versailles, et qui est tenue pour responsable de la dégénérescence de l'État – Louis xv ne l'étant que par faiblesse et dérèglement des sens. Son alliance avec Maupeou en fait la femme à abattre. Les notices sur l'importation de spectacles déplacés à la cour – alors que tous les Grands du royaume ont déjà joué ou fait jouer ce genre de pièces – prouvent, *via* le présupposé d'une hiérarchie esthétique, la perturbation de l'ordre social et politique. Du coup, le rapprochement se fait entre la Du Barry, ancienne courtisane, et M^{lle} Guimard, elle-même constamment désignée comme « courtisane », toutes deux promouvant des spectacles aux valeurs peu morales¹⁷.

¹⁴ Voir le 7 décembre 1771.

¹⁵ Charles COLLÉ, *Journal et mémoires*, Honoré BONHOMME (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1868, t. III, pp. 328-332 (décembre 1771).

¹⁶ Notices des 3 et 9 décembre 1772b : la pièce est supprimée.

¹⁷ Ainsi, par exemple, la notice du 23 juillet 1772 : « Les spectacles de M^{lle} Guimard continuent à sa maison de Pantin. Elle y a fait jouer hier une parade toute nouvelle, qui a paru délicieuse à la société, c'est-à-dire extrêmement grivoise, polissonne, ordurière. Vadé, le coryphée de ce genre, n'a jamais rien fait de plus épicé. On sait que les spectateurs de cette

Mon hypothèse est ici que l'insistance sur le théâtre de M^{lle} Guimard en 1772 est à interpréter en fonction de l'enjeu politique du moment, le plus récent. Quelques notices semblent d'ailleurs franchir les convenances habituelles, même à un organe non officiel.

Une telle insistance aurait d'abord pour fonction de formuler une critique indirecte contre Soubise et la Du Barry. Ainsi la notice du 9 septembre 1772 ADD, s'achève par un passage sur le mode de la vérité générale dont l'axiologie n'est cette fois pas vraiment ambiguë :

Il y a eu hier chez M^{lle} Guimard à Pantin un spectacle délicieux, que M. le duc de Chartres a honoré de sa présence, mais *incognito*. [...] Les plus jolies filles de la capitale, qui formaient en femmes le fonds de l'assemblée, la rendaient charmante. Il n'est que Paris pour trouver ainsi une courtisane donnant à ses frais un divertissement de prince, et qui ruine ordinairement les millionnaires les plus riches : d'ailleurs, chez les grands seigneurs il règne par essence un respect, un sérieux, une contrainte absolument bannis de chez M^{lle} Guimard, tant à raison de l'héroïne, que du genre de la compagnie et de celui des ouvrages, dont quelqu'un en place ne pourrait tolérer la licence chez lui, sans s'exposer à l'animadversion de la police, du ministère et du public ¹⁸.

La reprise de la question de l'ambiguïté morale de ces spectacles et celle de leur légitimité (jeu sur le licite) devient ici un problème, une accusation : la condamnation morale de la courtisane dépensant à millions pourrait s'appliquer à M^{me} Du Barry, tout comme l'accusation portée contre le prince pourrait s'appliquer à Soubise ¹⁹. Deuxième point : la destruction de l'image publique « politique » passe par l'instrumentalisation de la dénonciation – du type « chronique scandaleuse » – des désordres sexuels. Mais ici la chronique scandaleuse va plus loin : en 1773, les problèmes d'argent de M^{lle} Guimard, et sa relation avec ses amants (Soubise et La Borde) virent à la rumeur calomnieuse faite pour détruire, en tout cas pour dégrader l'image ; la charge

assemblée ne sont pas en général fort délicats : ce sont les filles de Paris, et les hommes attachés à cette espèce de compagnie, qui la forment. Ainsi tout est analogue. Cependant des femmes qui ne veulent point renoncer à la qualité d'honnêtes, et cependant rire, vont *incognito* à ces fêtes, et s'y placent dans des loges grillées ; mais tout cela n'est que pour la forme, car on les déchiffre bientôt. À la fin M^{lle} Guimard et Dauberval ont dansé la fricassée, pantomime qui couronnait à merveille le spectacle ».

¹⁸ À comparer aux notices du 12 décembre 1768 (« C'est une courtisane qui fera vraiment époque par là, et par son art dans le raffinement des voluptés et dans les orgies qui se célèbrent souvent chez cette nymphe, dont on rapporte des choses merveilleuses ») ou du 19 septembre 1768.

¹⁹ Bien entendu, la chronique de la relation de M^{lle} Guimard avec Soubise tout comme la mention récurrente de l'indécence de ses revenus n'ont pas commencé en 1772. C'est même le fonds de commerce des *MS* que leur représentation de la comédienne comme excès sexuel, comme transgression des limites.

d'agressivité est plus grande dans cette notice révélatrice²⁰. Troisième point : la dénonciation de la perversion de l'ordre politique passe aussi par le ridicule de l'actrice soutenue qui se prend pour le prince (applicable aussi à la Du Barry). Or les *Mémoires secrets*, qui ne semblent que *relayer* le ridicule, le construisent, et jouent sur le double registre habituel à ce théâtre de société pour le retourner contre M^{lle} Guimard et à travers elle contre les cibles du moment²¹.

Les *Mémoires secrets* parlent donc du théâtre de société d'abord pour lui-même, et ensuite parce qu'il y a circulation des pièces, des auteurs, mais aussi des acteurs, et du public : les mêmes qui font les spectacles officiels (et y vont) font aussi les spectacles de société en vogue (ou y vont). Enfin les *Mémoires secrets* en parlent parce que ce théâtre relève, malgré tout, des frontières culturelles entre le privé et le public, le licite et l'illicite. La sélection des types d'information opérée par les *Mémoires secrets* à l'intérieur du corpus de société définit en quelque sorte son discours, par opposition avec la *Correspondance littéraire* par exemple, qui s'intéresse particulièrement à M^{me} de Montesson dont le répertoire est plus « littéraire » que celui d'autres théâtres, tandis que les *Mémoires secrets* privilégient celui de M^{lle} Guimard qui, en concentrant tous les enjeux du théâtre de société, va aussi les rendre visibles. C'est ici la logique intra-textuelle et intertextuelle de ce texte des *Mémoires secrets* qui nous a amené à voir l'idéologie, le politique, à l'œuvre sous la notice esthétique. Ce militantisme actif, ici activé ou exacerbé par la conjoncture politique, n'est pas constant, bien entendu ; en revanche, la réflexion implicite ou explicite sur le théâtre de société comme espace social ambigu, problématique, en tension, est constante. Lorsqu'ils parlent de ces théâtres, les *Mémoires secrets* n'abandonnent pas leur souci de journalisme esthétique, mais filtré par des catégories qui seraient l'opinion publique et le champ sociopolitique. Le sens qu'ils en tirent est d'ailleurs lui-même ambigu, comme si c'était là le reflet (gros, anamorphique) des contradictions inhérentes à cet Ancien Régime qu'ils vont accompagner jusqu'aux derniers moments.

²⁰ « 20 juin 1773. Les gens de Ruel étaient fort intrigués de la brouillerie de M. La Borde avec la D^{lle} Guimard. Ils ne pouvaient concevoir que le prince de Soubise, jusqu'à présent si traitable sur l'article de la jalousie, en eût conçu tout à coup un accès violent, au point d'exiger de l'actrice un si cruel sacrifice. À force de rechercher les causes de ce procédé, ils ont trouvé que le sieur La Borde avait donné ce qu'on appelle en leur langage une *galanterie* à la D^{lle} Guimard ; que celle-ci l'avait procurée au maréchal prince de Soubise, le maréchal à Mad. la comtesse de l'Hôpital, et la comtesse à ... Ici se perd cette généalogie ; du moins les faiseurs de chroniques en sont là. Ils attendent la suite de la filiation pour en faire part au public. Mais il en résulte certainement un motif de justification pour le prince de Soubise, que personne ne peut désapprouver ».

²¹ « 13 août 1772b. On rit beaucoup de voir M^{lle} Guimard, cette danseuse de l'Opéra, ancienne maîtresse du prince de Soubise, et pour qui ce seigneur continue d'avoir une grande considération, donner des permissions de chasse, comme une dame d'importance. M. de Soubise, comme capitaine des chasses, lui accorde dans les plaisirs du roi un canton, où elle fait chasser pour sa table, et permet à ses amis d'y aller. Les danseurs, les chanteurs, les acteurs de nos spectacles briguent la faveur de cette nouvelle Diane ; c'est à qui d'entre eux jouira d'un exercice si attrayant, et dont la noblesse depuis longtemps réclame le privilège exclusif ».

La cour plénière (1788) : enjeux politiques du théâtre de société

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL

Théoriquement, le théâtre de société pourrait se prêter à une action politique, devançant ainsi les formes qu'il prendra sous des régimes d'oppression moderne. Il se présente en effet comme une expression libre, débarrassée de la censure, adaptée à un groupe qui partage les mêmes valeurs, dans un espace privé, en liaison avec l'actualité s'il le souhaite, régi par un système d'allusions réservées aux seuls initiés. Pourtant, les exemples sont rares, y compris dans cette fin du XVIII^e siècle, mais ils fournissent une typologie intéressante des rapports entre scène privée et pouvoir. Les théâtres privés peuvent abriter pour un temps des pièces en butte à la censure politique : c'est le cas pour *La partie de chasse de Henri IV* de Collé, jouée sur différentes scènes privées parisiennes et provinciales, ou *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, dont on connaît les pérégrinations jusqu'à Versailles. Mais ces pièces, quoique écrites par des praticiens de la scène privée, n'ont pas été prévues pour celle-ci, ce qui explique leurs longs démêlés avec la censure. Quelques pièces sont conçues pour la scène privée dans un rapport de transgression, ce sont les pièces sexuelles ou scatologiques, les programmations anticléricales qui jouent sur la provocation dans le contenu et les dates de fête religieuse¹. Peu de pièces d'opposition politique donc, au plus des allusions au fil du texte, plus ou moins renforcées par la représentation, en liaison avec le contexte, le lieu et le public.

C'est pourquoi la pièce intitulée « *La cour plénière*, héroï-tragi-comédie, en trois actes et en prose, joué le 14 juillet 1788, par une société d'amateurs, dans un château aux environs de Versailles, par M. l'abbé de Vermond, lecteur de la reine,

¹ Dominique QUÉRO, « *La mort de Mardi-Gras* : « résurrection littéraire » d'un inédit de Duclos », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000, n° 2, pp. 237-253.

Bâville et Paris, chez la V^{ve} Liberté, à l'enseigne de la Révolution, 1788 » se signale comme un cas d'école. La teneur de la pièce, ses éditions et rééditions, les attributions auctoriales, les fausses adresses, son insertion dans des ensembles habituellement disjoints, celui du répertoire de théâtre privé et celui de la littérature polémique, invitent à s'interroger sur les enjeux politiques du théâtre de société à la veille de la Révolution, que la pièce ait été ou non effectivement représentée.

Le contexte politique de cet émoi théâtral est une ultime réforme parlementaire proposée par le chancelier Chrétien-François II de Lamoignon, garde des Sceaux depuis 1787, et par le cardinal Étienne-Charles de Loménie, comte de Brienne, nommé ministre des finances après Charles-Alexandre Calonne et archevêque de Sens. Il s'agit, dans la lignée de René-Nicolas-Charles-Augustin de Maupeou, de limiter les prérogatives des parlements en créant une cour plénière composée de membres nommés à vie, irrévocables, qui exerceraient un droit de remontrance limité. La création de cette cour plénière s'accompagne de celle des grands bailliages, censés se rapprocher du justiciable, en s'occupant des affaires civiles et criminelles inférieures à 20 000 francs.

L'application de la réforme est mouvementée. Afin de prévenir l'opposition parlementaire, l'Imprimerie royale où est imprimé l'édit du 8 mai 1788 est surveillée. Cependant, un parlementaire, Jean-Jacques Duval d'Épréménil, gagne un des ouvriers et se procure les textes. Un mandat d'arrêt est alors lancé contre lui et Anne-Louis Goislard de Monsabert ; tous deux se réfugient au Palais le 5 mai 1788. Le marquis Charles d'Agoult, aide-major des gardes françaises, est chargé de les arrêter. Finalement, devant l'agitation grandissante, les deux parlementaires se livrent et sont emprisonnés. Le lit de justice a lieu à Versailles le 8 mai, mais les résistances sont fortes à Versailles comme en province : Lamoignon est brûlé en effigie devant son hôtel, Loménie de Brienne est représenté arrachant le cœur des Français, une épidémie de catarrhe est surnommée la Brienne en septembre 1788... Les théâtres publics ne sont pas en reste : on siffle au vers de *Bajazet* « Prince aveugle ! ou plutôt trop aveugle ministre ! » (IV, 7), on compare Sully et Necker, Concini et l'archevêque de Sens dans *La partie de chasse de Henri IV*. Les déclarations des différents parlements affluent, ainsi que des remontrances du clergé, douze députés sont mis aux arrêts. L'arrêt du Conseil du 5 juillet convoque les États généraux pour mai 1789, celui du 8 août renonce à la cour plénière et bientôt aux grands bailliages. Necker et le parlement sont rappelés, Lamoignon et Loménie disgraciés.

Ce bras de fer des parlementaires est alors vu comme une critique objective de l'absolutisme royal, une opposition entre le droit des parlements confondu avec celui de la nation et celui de la cour², alors qu'il appartient à cette Révolution des notables étudiée par les historiens modernes comme Albert Mathiez, Georges Lefebvre et Jean Égret.

² Antoine-Anatole HUGUENIN, *La cour plénière et les édits de 1788 : les avocats de Dijon à Versailles : correspondance inédite*, Dijon, Darantière, 1905, et Constantin E. IOANID, *La cour plénière (L'Édit du 8 mai 1788)*, thèse pour le doctorat de l'Université de Paris, Faculté de droit, Paris, Lavergne, 1933.

La cour plénière s'insère dans un ensemble textuel unique et connaît une diffusion très grande, pour la seule année 1788 : au moins quatre éditions différentes aux innombrables exemplaires dans les bibliothèques parisiennes et versaillaises³ dont les frontispices diffèrent⁴, une *Dernière édition [...] par feu l'abbé de Vermond*, des *Premières variantes de La cour plénière* et un *Supplément à La cour plénière* en un acte. Cet ensemble est totalement inhabituel pour une pièce de société, souvent inédite, encore moins rééditée avec des modifications, la représentation privée étant plus qu'aucune autre caractérisée par son « éphémérité ».

À cela, s'ajoute un ensemble original lié à la réception. La pièce fait l'objet d'une lettre circulaire, « gratis », signée « Patriophile » : *Dénonciation au public à l'occasion de quelques écrits anonymes, particulièrement d'une comédie ayant pour titre La cour plénière, calomnieusement attribuée à M. Bergasse [...] suivie de la lettre circulaire aux notables*, parue en novembre 1788. Ce libelle connaît, lui aussi, une forte diffusion puisque la Bibliothèque nationale de France en recense au moins trois éditions. L'auteur se range parmi les amis de Nicolas Bergasse contre Honoré-Gabriel de Riqueti, comte de Mirabeau, Jean-Siffrein Maury, André Morellet, Jean-Baptiste-Antoine Suard, Nicolas-Simon-Henry Linguet, Antoine Rivarol et Beaumarchais. La *Dénonciation* lie l'affaire Kornmann à l'attribution de *La cour plénière* à Bergasse⁵ et démontre que ce dernier ne peut en être l'auteur puisqu'il était en Suisse lors du renvoi de Loménie de Brienne, du rappel de Necker et des éditions successives, en dépit d'une contrefaçon de la deuxième édition avec un portrait de Bergasse⁶. La lettre signale le « succès prodigieux » de l'ouvrage (p. 25), pourtant interdit⁷. La correspondance de l'avocat Godard à son confrère Jean Cortot resté à Dijon mentionne la pièce – de même que la détention de d'Éprèmesnil –, dans une note annexée à la lettre du 9 mai 1788⁸. Succès confirmé par le quotidien *Journal nouveau tout ce qui peut me passer par la tête*, du 24 novembre 1788 :

On s'oppose en vain à la liberté de la presse, tout s'imprime, tout se vend. L'excessive gêne n'opère d'autre effet que de faire vendre plus cher [...]. La

³ Un premier recensement fait apparaître au moins quatre éditions différentes à la réserve de la BnF (site de Tolbiac) et deux à Versailles. La pièce figure avec la série à laquelle elle appartient dans le *Répertoire du théâtre républicain, ou Recueil de pièces imprimées avant, pendant et après la Révolution française*, tiré du fonds Louis Médard (1768-1841), donné à la bibliothèque de Lunel dans l'Hérault, réédité par Slatkine en 1986.

⁴ Une édition porte un frontispice gravé représentant « Achille vainqueur d'Hector » (BnF, site Tolbiac, Yf-12074-1), une porte une tête couronnée (Arsenal), la dernière édition s'orne de la grenouille de la fable, d'un pont aux ânes, de la signature et du paraphe de l'abbé Jacques-Mathieu de Vermond.

⁵ « Aussitôt, après la chute du principal ministre, il parut à Paris un de ces ouvrages originaux qui doivent fixer l'attention générale par la hardiesse avec laquelle ils sont écrits et faire époque par l'à-propos du moment où on le rend publics » (p. 9).

⁶ Nous n'avons pas trouvé trace de cette édition.

⁷ La pièce est refusée par la femme du libraire M. Petit au n° 250 du Palais Royal.

⁸ HUGUENIN, *op cit.*, p. 52.

comédie de *La cour plénière* s'est vendue deux louis dans la capitale et trente sous en province ⁹.

et par de nombreux autres textes dont *Le retour du parlement de Paris* ¹⁰, de 1788, signé un Patriote, dans son *Épître dédicatoire à M. l'abbé M...*

Enfin, la comédie doit être mise en regard avec une série de pièces :

- *Le lever de Bâville, drame héroïque en 3 actes pour servir de suite à La cour plénière* par Messire Jean-Georges Le Franc de Pompignan, à Rome, chez Barbarini, 1788 ;
- *Le grand bailliage*, comédie historique en 3 actes et en prose, représentée à Rouen depuis le 8 mai 1788 jusqu'au 9 octobre de la même année, par une troupe de baladins qui a été sifflée par tous les bons citoyens, chez Liberté, à la justice triomphante, 1788 ;
- *Le grand bailliage de Lyon*, comédie en un acte et en prose par M. Billemaz ¹¹, greffier, représentée par MM. les officiers audit siège le 27 septembre 1788, à Lyon, imprimerie de l'auteur, à l'enseigne de la Vérité, précédé d'un Avis au public.

L'intitulé complet des deux dernières pièces montre que la forme théâtrale, issue de la comédie *La cour plénière*, masque un libelle parlementaire. Ces textes jouent sur le double sens du terme de « comédie ». La réforme parlementaire est une farce et ceux qui siègent dans les grands bailliages des histrions. D'autres textes font d'ailleurs écho à ce détournement, comme ce *Procès verbal de l'installation du grand bailliage séant à Rennes, du 25 juin 1788*, signé J.-F. Grippe-Sou, greffier en chef.

Quel est alors le statut de la comédie de *La cour plénière* ? Une pièce effectivement représentée, sous couvert de l'indication portée en première page ¹², ou un texte au sein d'une série pamphlétaire adoptant des masques génériques divers ? Selon Eugène Jauffret, ces ouvrages « sous une forme théâtrale, ne sont que des pamphlets politiques » ¹³. Pour René Tarin, la représentation publique étant écartée, « peut-être, et sur la seule foi des auteurs, certaines furent jouées sur quelque théâtre de société, ce serait le cas de *La cour plénière* » ¹⁴, qui d'ailleurs, d'après André Tissier ¹⁵, n'est pas jouée pendant la Révolution, puisqu'elle appartient à une actualité dépassée.

⁹ N° 2, p. 18. L'exemplaire de *La cour plénière* de l'Arsenal porte cette citation recopiée à la main sur la page de couverture.

¹⁰ BnF, Ye 32055.

¹¹ François Billiemas, dit Billemaz, greffier au parlement de Lyon, ouvrit le club jacobin de cette ville ; promu juge de paix en 1791, il fut jugé comme Girondin et guillotiné.

¹² Cette mention disparaît dans la dernière édition.

¹³ *Le théâtre révolutionnaire en France (1788-1799)*, Paris, Furne, Jouvot et C^{ie}, 1869 ; Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 8.

¹⁴ *Le théâtre de la Constituante ou L'école du peuple*, Paris, Champion, 1998, p. 28

¹⁵ *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, 1, *De la réunion des États généraux à la chute de la royauté : répertoire analytique, chronologique et bibliographique (1789-1792)*, Genève, Droz, 1992.

Le débat autour de la représentation ne règle pas celui de l'attribution. Pour Jauffret, « ces trois pièces, dont la portée politique est suffisamment indiquée, paraissent être sorties de la même plume. C'est la même manière de procéder, le même style ; ce sont les mêmes défauts »¹⁶.

La cour plénière, attribuée par antiphrase à l'abbé de Vermond, lecteur de la reine, a pour auteur, semble-t-il, Honoré-Marie-Nicolas Duveyrier (1753-1839), avocat au barreau de Paris avant la Révolution, membre du conseil judiciaire de la Comédie-Française, qui plaide contre Beaumarchais dans l'affaire Kornmann. Commissaire du roi à Nancy, puis directeur du Sceau et secrétaire général du ministère de la Justice en 1790, membre de la Commune de Paris en 1792, il est accusé d'incivisme et incarcéré. Rallié à l'Empire, il est membre, puis secrétaire du Tribunal du 18 brumaire à 1808, prend part à la rédaction du Code civil, devient baron et président de la cour d'appel de Montpellier qu'il perd en 1816. Outre ses œuvres apocryphes, *La cour plénière*, ses *Premières variantes*, son *Supplément* et *Le lever de Bâville*, on lui connaît avant 1788 une comédie en deux actes, en prose mêlée d'ariettes, sur une musique de Stanislas Champein, *Léonore ou L'heureuse épreuve*, créée le 7 juillet 1781 au Théâtre Italien. On a évoqué aussi pour *Le lever de Bâville* (attribué de manière antinomique à Jean-Georges Lefranc de Pompignan, archevêque de Vienne, frère cadet du poète) Antoine-Joseph Gorsas (1752-1793), imprimeur-libraire, pamphlétaire et journaliste, auteur-fondateur du *Courrier de Paris*, député girondin à la Convention, condamné à mort par le tribunal révolutionnaire, dont ce serait la seule pièce de théâtre.

Les paratextes de *La cour plénière* affirment la visée spectaculaire de la pièce. Outre la mention de la représentation en première page, l'*Avis des éditeurs* indique que l'auteur « s'est amusé à faire répéter sur un petit théâtre d'appartement et pour le plaisir de quelques personnes de distinction », ce que complète une note : « Cette pièce a été réellement jouée dans un château voisin de Versailles. Plusieurs personnes de la plus haute qualité ont assisté à la représentation. Le jeu de la scène a été si vrai et l'illusion si complète, qu'on a vu à différentes reprises, les spectateurs oubliant qu'ils assistaient à une comédie, siffler les acteurs qui représentaient Messieurs de Sens et de Lamoignon, en croyant siffler les originaux, puis se réveiller d'un songe, se regarder, rire de leur méprise et faire retentir la salle d'applaudissements (p. v) ». Jusque-là, le discours concorde avec les pratiques dramatiques privées. Tout accrédite la thèse de la représentation jusqu'au costume : « l'adroit abbé [...] a su se procurer, par le moyen d'un valet de chambre du garde des Sceaux, l'auguste simarre qu'a endossée l'acteur qui a joué le personnage du grand Lamoignon » (p. vii). Cette invraisemblance introduit le doute et fait relire l'*Avis des éditeurs* qui joue sur les mots en parlant du « théâtre de l'administration » et du personnel politique comme des « acteurs mêmes qui occupent la scène ». *La cour plénière* pourrait donc être un pamphlet issu du parti parlementaire qui emprunte et détourne les codes du théâtre privé : l'hésitation à publier, la mention d'un espace privé de sociabilité, la confusion entre le rôle et la personne. L'important n'est peut-être pas alors de savoir si la pièce

¹⁶ *Op. cit.*, p. 17.

peut ou non avoir été jouée, mais de voir que la pratique du théâtre de société en 1788 signifie assez pour servir l'opposition politique.

La critique interne de la pièce exclut la représentation sur une scène publique, mais révèle une liberté de ton compatible avec la scène privée. La liste des personnages met sur scène les artisans de la réforme (Loménie de Brienne, Lamoignon) et leurs alliés (Albert, le marquis d'Harcourt, Nicolas-Joseph Philpin de Piépape, Maury, Morellet, tous qualifiés d'« esclaves »), flanqués d'une « troupe d'esclaves subalternes » parmi lesquels on distingue d'Agoult et le commissaire Lenoir « chef des espions ». La scène se passe à Versailles, à l'acte I dans un bureau, à l'acte II à la Chancellerie et à l'acte III dans l'antichambre du roi. L'histoire l'emporte sur l'unité de temps avec des entractes de durée diverse (quinze jours entre le premier et le deuxième acte, une durée indéterminée entre le deuxième et le troisième), occupés par « les pantomimes des espions de Lenoir ».

Loménie de Brienne et Lamoignon explicitent leurs projets néfastes selon toutes les formes scéniques de l'amplification : exposition, récits, monologues, duos, prétéritons. Le Mal est ainsi incarné et la pièce tire sa vigueur de cet étalage de turpitudes politiques et personnelles. Dans l'exposition, une tirade de plus de deux pages, hésitant entre le récit rétrospectif et le monologue du traître, retrace les agissements de Loménie de Brienne jusqu'au projet de la cour plénière. Les dialogues truqués, les monologues récapitulatifs – « je n'ai point rougi de me prosterner devant le tyran de la magistrature, l'ennemi des lois, l'assassin de La Chalotais » (II, 1) – ou des apartés soulignent la noirceur des agissements. La violence pamphlétaire appelle des termes désobligeants envers le système législatif – les lois sont de « vieilles prudes » (I, 1) –, les parlementaires – « voilà mes Robins qui rougissent » (I, 1) –, le peuple et l'entourage royal.

Les interlocuteurs servent de faire-valoir obséquieux comme Albert (I, 1) ou de révélateur machiavélique comme Maupeou (II, 4). Une répartition s'établit entre les responsables : la violence aveugle du côté du garde des Sceaux prêt à exécuter d'Éprèmesnil, à faire de la France « un tombeau » (III, 8), à assiéger le Palais, à miner la Sainte-Chapelle (I, 6), l'intrigue et l'hypocrisie du côté du principal ministre – « J'ai beaucoup à parler aujourd'hui : tromper le roi, aigrir la reine, haranguer les députés du parlement » (I, 8). Les réformateurs sont présentés comme des conspirateurs doublés de coquins aux origines troubles – une scène décompte leurs ancêtres roturiers, assassins, juifs ou protestants (III, 4) – qui s'enrichissent, violent les lois, trompent « le roi, intimement persuadé qu'il ne s'agit ici que d'une réforme dans l'administration de la justice, redoutée des parlements mais nécessaire à la félicité publique » (I, 1) et se trahissent les uns les autres (I, 7 et 8, III, 8). Les personnalités porteuses des événements extérieurs, Piépape (I, 3), Maury (I, 4), Morellet (I, 5), le baron Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil (I, 6), donnent le tempo de la pièce qui cerne l'actualité : tentative d'arrestation de d'Éprèmesnil (I, 2), campagne de calomnies à son sujet – « Pas mal, en vérité ! La fable trouvera toujours quelques esprits crédules et cela suffit » (I, 2) –, évasion des deux parlementaires (I, 3 et 4), agitation au Parlement – « Vous verrez que nous allons avoir la plus plate comédie » (I, 4) –, progression de la délégation parlementaire auprès du roi, siège du Palais, émeute parisienne (I, 6), séance de la cour le 9 mai, propos de M^{me} Adélaïde (III, 4),

refus successifs des parlements, afflux de brochures (III, 6). Les figures du Bien apparaissent tardivement à l'acte III avec les députés des différents parlements de provinces, M^{me} d'Éprémèsnil et ses deux filles, le roi et la reine évoqués de manière allusive comme c'est la règle ¹⁷.

La pièce hésite entre la terreur et le ridicule. Les influences théâtrales sont multiples : présence de la tragédie ou de sa parodie dans le serment des deux conspirateurs (I, 2), dans le songe prophétique de la belle-mère de Lamoignon (II, 2), dans le délire de ce dernier au moment de sa chute (III, 8), et de la comédie sensible dans la peinture de M^{me} d'Éprémèsnil et de ses deux filles. Quelques traits annoncent le théâtre révolutionnaire : le sujet d'une actualité brûlante, l'idée propre au théâtre jusqu'à la fin de la Constituante de la bonté du roi – et ici de la reine – trompés par les ministres – « qu'il me serait doux d'humilier l'Autrichienne » (II, 1) –, les citations historiques en italique commentées en notes qui s'adressent à la conscience politique du lecteur, le dénouement proche de ces pièces révolutionnaires qui voient couronner sur scène les bustes de Louis XVI, Henri IV, Sully et Necker.

Il serait trop rapide pourtant de conclure que cette pièce n'a pas pu être jouée : les critères de représentation varient selon les époques et les lieux d'autant plus qu'un spectacle, composé d'une pièce et d'un divertissement, existe, consacré au retour de d'Éprémèsnil de sa captivité aux îles Sainte-Marguerite. Il s'agit du *Réveil d'Épiménide*, pièce en un acte et en prose, suivie du *Revenant ou Les préparatifs inutiles*, divertissement, spectacle donné à M. et M^{me} D., à leur retour des I... S^{te} M...., sans lieu, daté de 1788 et sans nom d'auteur. La section des Arts du Spectacle en possède deux exemplaires issus de la collection Rondel, sans reliure. Ils figurent dans le catalogue manuscrit au tome *Théâtre de société*, sous la rubrique « Œuvres représentées dans les châteaux » ¹⁸. L'un (Rf 82675) porte une note manuscrite à la page 1 : « Le spectacle est donné sans doute à M. Despresménil ». Il provient sans doute d'un recueil factice puisque la quatrième de couverture est la page 1 d'*Othello, drame, 1785*. Après comparaison, il apparaît qu'il doit s'agir sans doute de l'*Othello* de Jean-François Butini de 1785 qui présente une typographie analogue.

La Bibliothèque nationale de France, site de Tolbiac, ne possède que le *Divertissement*, imprimé in-4° sur vélin (4 Yth 6416), faussement attribué au président Hénault, dont la première page porte au crayon une mention difficilement déchiffrable : « profession de... assurer à chacun l'égalité en droits... les lois... mourir s'il le faut pour fonder... la liberté, la justice ».

Le titre de la pièce a occasionné une erreur d'attribution à la suite d'Antoine-Alexandre Barbier, que l'on retrouve chez Clarence D. Brenner : *Le réveil d'Épiménide* est attribué au président Hénault, ce qui est impossible puisque la pièce

¹⁷ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Louis XVI au théâtre durant la Constituante », communication pour le colloque international *La personne royale*, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 6 et 7 février 2004, organisé par A. Stroev et F. Vuilleumier-Laurens du Centre d'étude des représentations symboliques dans l'Europe des monarchies (C.E.R.S.E.M.), actes à paraître aux Presses universitaires de Brest.

¹⁸ Rf 82652 et Rf 82675.

fait allusion à des événements de 1788 et que Charles-Jean-François Hénault est mort en 1770. La pièce n'est pourtant pas classée dans les anonymes par Brenner ou par Auguste Rondel. Elle ne doit rien à la comédie de Philippe Poisson, créée en 1735, qui traite essentiellement des amours contrariées de la petite-fille d'Épiménide dont le prétendant éconduit est le fils de l'affranchi malhonnête d'Épiménide. Elle n'est pas non plus un avant-texte du *Réveil d'Épiménide à Paris* de Claude-Marie-Emmanuel-Louis Carbon de Flins des Oliviers, créé le 1^{er} janvier 1790 au théâtre de la Nation, qui garde l'intrigue amoureuse pour la confusion des générations qu'elle engendre (comme chez le président Hénault), mais développe, comme le théâtre de la Constituante, les changements positifs de la France de 1790 dans laquelle se réveille notre héros à la narcolepsie providentielle¹⁹.

Il s'agit d'une pièce de circonstance s'intégrant dans une fête privée comme le théâtre de société les aime tant et que la personnalité de d'Éprémesnil, sa captivité, son retour en famille et au parlement justifient dans cette époque de célébration intense, comme le montre la foule de libelles qui lui est consacrée et que je laisse de côté dans la mesure où ils n'appartiennent pas au genre théâtral. Le livret de la fête comporte un argument qui résume l'histoire et les vertus du héros crétois, une lettre « La Vérité à son martyr » datée « Des Champs Élysées du 30 novembre 1788 » qui fait l'éloge du magistrat sans le nommer – « J'ai donc fait choix d'Épiménide et l'Amitié l'a mis en scène » –, la pièce assortie de dix-sept notes très explicites même si l'initiale D est conservée, qui font allusion à la captivité du parlementaire, à ses lettres, au voyage de sa femme enceinte, etc., puis une dernière lettre de « La Vérité à son fidèle » signée du 1^{er} janvier 1788 qui imagine le grand homme au milieu des serviteurs de la Vérité, sans le nommer, mais en se référant à sa femme, ses deux filles adoptives et son fils.

Une comparaison scène à scène avec la pièce du président Hénault de 1755 peut faire penser à une réécriture. On y voit comment le théâtre privé personnalise et masque tout ensemble pour divertir un public d'avance acquis. La distribution de la pièce anonyme renvoie directement à d'Éprémesnil en dépit des pseudonymes grecs. Le parlementaire, devenu le « philosophe chéri des dieux », est entouré de Théoclès son fils aîné, de Solon son ami (peut-être l'auteur de la pièce), de Théonide sa seconde femme (M^{me} d'Éprémesnil était en effet veuve Thilorier), de Zoé et Zélis « adoptées » (les filles du premier lit). Les allusions à d'Éprémesnil et à ses ennemis sont limpides : « C'est toi que des satellites ont arraché des autels de Thémis », « La Mer, elle-même n'élevait-elle pas une barrière entre la Patrie et toi », « le banquet patriotique » (sc. 4), « le jeune sénateur », « un grand prêtre sans foi, sans mœurs », « cet indigne archonte », « le gigantesque simulacre » (la cour plénière), « ces insectes éphémères » (les grands bailliages), « le philosophe sage et habile à qui les vœux de la Grèce entière confient le Trésor public » (Necker) jusqu'aux brochures de Bergasses (sc. 6)... Tout cela en regard des étonnements du héros du président Hénault devant les changements de mœurs !

¹⁹ Gorgi le faiseur de feuilles, Fatras l'avocat général, un abbé, Rature le censeur royal, Cabriole le maître à danser, Crisante le gentilhomme breton et Nicole symbolisent les heureuses réformes acceptées par Louis XVI, plus sage et vertueux que Louis XIV.

Une réplique quasi identique (« Le soleil est prêt à se coucher ») développe l'étonnement d'Épiménide sur le mode politique chez l'anonyme et sur un registre moraliste chez Hénault. De même, la pièce de société reprend un personnage de la comédie du président. Le sculpteur Sarcophagos est une variante de Nécrographe, tous deux dépités que le grand homme ne soit pas mort, mais dont les scènes dressent un nouveau monument au parlementaire. La vision historique est en revanche inversée puisque la pièce du président Hénault tend, par son décor contemporain et la satire des mœurs, à fustiger la frivolité ambiante, tandis que la pièce anonyme loue sans retenue le patriotisme du héros et le réveil des consciences contre les deux « Tyrans » coupables d'avoir égaré le « chef des Grecs » (sc. 2) dans de longues scènes d'exposition entre Solon et le fils d'Épiménide (sc. 2), puis entre Solon et le héros (sc. 4). L'intrigue amoureuse et son dénouement heureux (Hébé redonne la jeunesse à Aspasia que l'Épiménide du président confondait au début avec sa mère) se transforment en une scène de recueillement du magistrat dans son bureau (sc. 5), puis de célébration familiale, conforme à cette double héroïcisation politique et privée.

Il s'agit là du premier temps de la fête privée organisée par ses proches pour d'Éprèmesnil. La pièce s'insère dans le déroulement bien connu du spectacle privé, qui décalque les fêtes publiques célébrant un événement extraordinaire²⁰. Elle est donc suivie d'intermèdes musicaux annoncés dans la scène finale – « C'est encore ta Théonide, elle a rassemblé près de toi les amis qui te sont chers et les sons que tu as entendus, sont le signal de leur arrivée » (sc. 10).

Vient enfin le divertissement, intitulé *Le revenant ou Les préparatifs inutiles*. Celui-ci transpose sur un mode paysan et un langage patoisant les préparatifs d'une fête privée qui, comme la plupart, copient les délégations des fêtes publiques en faisant intervenir des représentants du monde paysan entourant le château dans lequel elle se déroule. On voit ici le jardinier, la concierge, un artificier, un illuminateur, un bailli et un maître d'école, soit la version campagnarde d'une fête effectivement prévue à la campagne par la famille de d'Éprèmesnil, soit un prologue ou un divertissement final. Le second titre, *Les préparatifs inutiles*, s'inscrit dans une tradition éprouvée du théâtre de société qui aime montrer les spectacles en train de se faire, jouant ainsi d'une apparente improvisation et de cette marge entre réalité et illusion théâtrale propre à mettre le spectateur en condition. L'originalité de ce divertissement ne vient pas des querelles et des quiproquos assez comiques au demeurant, mais de la réécriture patoisante des exploits de d'Éprèmesnil, opposé aux « bouleveseux de la Justice » : « un Patriote [...] ça dit la Vérité toute crue, et ya bin du monde que ça fâche [...] Not' bon roi a vu clair là-dedans et i leur a écrit tout de suite » (sc. 1). Devant le délire d'improvisation de « l'Illuminateur de métier et illuminé quand il le faut » (sc. 7) qui propose de célébrer le héros selon tous les genres mondains, on opte pour une charade sur le nom du parlementaire :

Sur quatre pieds, Messieurs, je promène ici bas
Celui qui du premier ose courir la chance

²⁰ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, pp. 205-213.

[...]

On fauche mon second ; mon troisième se vante

D'enrichir la Grammaire à l'article Pronom

Et de mon dernier, l'onde errante

Engraisse au loin les champs de son riche limon (sc. 7).

La comédie de *La cour plénière* présente un entrelacs rare du politique et du théâtre privé, par la multitude de textes qu'elle draine dans son sillage, par la diversité de ces textes, par l'entremêlement du polémique et du théâtral. On peut expliquer cette effervescence par la conjonction de deux éléments favorables : l'actualité d'une réforme politique qui touche un groupe social, les parlementaires, particulièrement proches du théâtre privé, qui trouvent là un mode d'expression immédiat ou détourné. Parallèlement, on soulignera combien le théâtre privé prête sa plasticité à cette polémique en lui ouvrant l'éventail large de ses genres et de ses registres, de la pièce politique appelée à la plus grande fortune littéraire pendant la Révolution à la fête privée et ses divertissements les plus mondains. Étrange mélange qui, de nouveau, montre combien le théâtre de société ne se laisse pas enfermer en une formule unique.

La scène romanesque : présence du théâtre de société dans la fiction de la fin des Lumières

Catriona SETH

Sans travailler sur le théâtre amateur, le dix-huitiémiste ne peut manquer d'en reconnaître l'importance : qu'il lise des romans, des lettres ou des mémoires, il tombera sur des commentaires sur les talents d'acteur des uns et des autres, des allusions à des projets de spectacle, des réflexions sur la valeur de ce type d'occupation. Pour ma part, il m'a semblé que la présence de références nombreuses à des scènes privées dans les romans des Lumières méritait d'être évoquée. Cette activité sociale influe sur la caractérisation des personnages et sur certains dénouements.

S'il faut mettre en lien la pratique véritable du théâtre par des amateurs et son évocation dans les romans des Lumières, un premier exemple s'impose. Je ne m'y attarderai pas. Il s'agit de l'*Histoire de M^{me} de Montbrillant* – rééditée récemment sous le titre *Les contre-confessions* – de M^{me} d'Épinay¹. L'auteur y documente des occupations de société et en particulier les pièces jouées au château de La Briche ou à La Chevette. Le propos fictif et nos connaissances historiques se rejoignent dans le roman et offrent un témoignage qui permet de compléter des archives défaillantes. Par ce cas particulier, nous connaissons un certain nombre de pièces qui ont été montées sur des scènes privées. D'autres ouvrages, moins proches de l'écriture autobiographique, possèdent une valeur documentaire certaine. Il en va ainsi d'un roman de l'an XI (1803) intitulé *Le retour d'un émigré ou Mémoires de M. d'Olban*². Pendant ses pérégrinations, le héros passe à Berlin. Il y retrouve des compatriotes,

¹ L'édition originale date de 1818, trente-cinq ans après la mort de l'auteur.

² Je suis reconnaissante à Stéphanie GENAND, qui prépare une édition du texte chez Champion, de m'en avoir signalé l'existence et de m'avoir fourni une copie richement annotée de l'extrait concerné.

dont un certain Duplessis, chevalier de l'ancienne noblesse française, qui s'est marié et est avantageusement établi : il possède « un superbe hôtel dans le quartier de Cologne, où il a fait construire un petit théâtre ». Avec ses amis, il joue « des pièces de l'ancien répertoire des Italiens »³, souvenirs des temps évanouis de l'Ancien Régime. D'Olban est dans le public lors de représentations du *Faucon* de Michel-Jean Sedaine et de *Blaise et Babet* de Jacques-Marie Boutet de Monvel. Il assistera plus tard à une représentation de l'*Aucassin et Nicolette* de Sedaine et Grétry, qui le fait revenir par l'esprit aux « jours heureux où [il avait vu] cette jolie pièce aux Italiens, en 1780 ou 1781 ». Ses amis veulent étendre leur répertoire. Ils lui demandent donc, dans la mesure où il a des liens épistolaires avec la République, de se faire envoyer les nouveautés jouées l'hiver précédent au théâtre de la République et à l'Opéra-Comique National⁴. En réponse à cette requête, Saint-Val, proche de d'Olban resté en France, propose un compte rendu de tout ce qu'il a vu sur scène à Paris et joint des exemplaires de nombreuses pièces. Souvent avec musique, elles sont comiques et tendent vers le vaudeville. L'auteur à la mode cette saison-là – nous sommes en 1801 – est Jean-Baptiste Radet. Saint-Val envoie à son ami des copies de différents succès du moment, du *Premier homme du monde* et de *La récréation du monde* ainsi que du *Calife de Bagdad*, de *Bion*, de *Maison à vendre*, du *Tuteur trompé* et du *Petit matelot* ; il rajoute encore à son paquet *Santeuil et Dominique*, *Monsieur Guillaume*, *Honorine* et *L'embarras du choix*⁵. Le témoignage, à la fois sur les spectacles du jour, et sur ceux qui doivent pouvoir être montés par des amateurs, est riche d'enseignement et constitue un cas particulier, chronologiquement marqué. Le plus souvent, les romans offrent moins de détails. Ils mettent en évidence un répertoire illustré par deux

³ B. A. PICARD, *Le retour d'un émigré ou Mémoires de M. d'Olban ; contenant plusieurs anecdotes relatives à un grand nombre d'émigrés et de victimes de la Révolution*, Paris, Pillot et les Marchands de nouveautés, an XI (1803), lettre XXXIV.

⁴ L'auteur ajoute une note intéressante : les comédiens garderaient les bonnes pièces pour la saison d'hiver car c'est l'époque de l'année où ils attirent le plus de spectateurs.

⁵ Antoine ANNÉE et Pierre-Ange VIEILLARD, *Le premier homme du monde, ou La création du sommeil*, folie-vaudeville en un acte ; RADET, *La récréation du monde, suite de « La création »*, mélodrame mêlé de vaudevilles [il s'agit de deux ouvrages qui profitent de la vogue de *La création* de Joseph Haydn] ; Claude GODARD D'AUCOURT DE SAINT-JUST *Le calife de Bagdad*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, musique de François-Adrien BOIELDIEU ; François-Benoît HOFFMAN, *Bion*, comédie en un acte et en vers, mêlée de musique ; Alexandre DUVAL, *Maison à vendre*, comédie en un acte, mêlée de chants, musique de Nicolas DALAYRAC ; LA ROCHE, *Le tuteur trompé*, comédie en un acte en vers libres [?] ; Charles PIGAULT-LEBRUN, *Le petit matelot, ou Le mariage impromptu*, comédie en un acte, en prose, mêlée de chant, musique de Pierre GAVEAU ; Pierre-Yves BARRÉ, RADET, François-Georges DESFONTAINES, N. BOURGUEIL, *M. Guillaume, ou Le voyageur inconnu*, comédie en un acte et en prose mêlée de vaudevilles ; RADET, *Honorine ou La femme difficile à vivre* ; RADET, *Le prix, ou L'embarras du choix*, divertissement en un acte, en prose, mêlé de vaudevilles. Pour l'identification des auteurs, je suis redevable aux notes de Stéphanie Genand.

extrêmes : les grandes pièces du répertoire et les saynètes de circonstance destinées au seul événement célébré ou à la seule troupe amateur du moment.

Commençons par les pièces connues dont il est fait mention dans les romans. Il s'agit souvent de débattre des mérites respectifs de certains textes ou de leur caractère approprié pour tel ou tel groupe. L'esthétique des romanciers n'est pas toujours réactionnaire. Dans son roman de 1807, Germaine de Staël fait ainsi jouer à son héroïne éponyme Corinne d'abord *Roméo et Juliette* de Shakespeare, puis un opéra-comique, *La fille de l'air* de Carlo Gozzi. M^{me} de Staël tient à souligner la qualité de l'ouvrage : « Le merveilleux y sert à la plaisanterie ; mais le comique y est relevé par ce merveilleux même qui ne peut jamais avoir rien de vulgaire ni de bas »⁶. D'autres écrivains confient parfois à leurs héros des jugements sur les dramaturges du temps. On a vu Saint-Val, le correspondant de d'Olban, sélectionner des pièces qui peuvent convenir à des amateurs. Dans *Laure ou Lettres de quelques personnes de Suisse* de Samuel de Constant, M. de Marville propose des hiérarchies de dramaturges. L'héroïne éponyme le rapporte : « il a très bien apprécié le mérite de plusieurs pièces, il nous a presque dégoûtés des subtilités sentimentales de Marivaux, il nous a fait connaître Regnard et Boissi moins superficiellement que nous ne les connaissions ; pour la première fois sa conversation m'a fait plaisir, et je l'ai écouté sans ennui »⁷. C'est que les choix ont occasionné des disputes :

Ce n'est pas une petite affaire pour une troupe de société, que de décider du choix d'une pièce et de la distribution des rôles, on a eu assez de peine à y réussir : il y a eu d'abord grand brouhaha et grande dispute sur le premier de ces objets, les hommes voulaient des pièces gaies et comiques, les femmes des pièces à sentiment, du Marivaux, et surtout des drames, quelques voix se réunissaient sur le Barbier de Séville⁸.

Les discussions continuent et l'héroïne fait une proposition d'ordre général : choisir « une pièce de caractère qui fût dans les mœurs du monde, et l'intrigue et l'intérêt dans l'habitude de la bonne compagnie, où l'esprit ne fût pas tout en mots et la gaieté en bouffonnerie ». Elle acquiert l'adhésion des femmes du groupe. Il est alors question de plusieurs œuvres de Philippe Néricault Destouches et de Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée. Laure ajoute : « la plupart furent rejetées comme trop connues ou trop longues, on se décida enfin pour les Amans généreux et pour le mariage de Julie ; il y a dans ces deux pièces des caractères, de l'intérêt et du comique, elles sont en prose et par conséquent plus difficiles à apprendre, mais elles sont plus aisées à jouer ».

Ailleurs, les différents romans, comme les correspondances et mémoires de l'époque, mettent en évidence l'incomparable succès de *Zaïre*. Dans les *Lettres du marquis de Roselle* de M^{me} Élie de Beaumont, *La pupille* de Christophe-Barhélémy Fagan et *Zaïre* sont montés dans un théâtre de verdure dont les décorations sont de

⁶ Anne-Louise-Germaine DE STAËL, *Corinne ou L'Italie*, Paris, Gallimard, 1985 (1807), p. 433.

⁷ Samuel DE CONSTANT DE REBECQUE, *Laure ou Lettres de quelques personnes de Suisse*, Londres, [Cazin], 1787, t. I, p. 297.

⁸ *Id.*, pp. 293-294.

feuillages et de fleurs. Le héros rapporte à un ami la distribution : « Mademoiselle de Ferval y joue les grands rôles, et on me fait l'honneur de me donner ceux d'Orosmane et du tuteur. Il serait impossible de ne pas les rendre avec une telle actrice »⁹. Même répartition pour *Zaïre* ailleurs : dans *L'émigré*, il est question de jouer la pièce de Voltaire en confiant les rôles principaux au jeune premier romanesque, Saint-Alban, et à la femme qu'il aime, Victorine de Loewenstein. Dans les deux cas, l'amour des héros reste entravé ou secret au moment où il est prévu de monter *Zaïre*. Le théâtre devient une façon d'exprimer, par personnage interposé, des sentiments que la vie interdit de mettre au grand jour. Chez M^{me} de Polier de Bottens, dans *Félicie et Florestine* dont l'intrigue se déroule à la même époque que celle de *L'émigré*, *Zaïre* est à nouveau proposée comme pièce à mettre en scène. Félicie trouve qu'il s'agit d'un « bien grand spectacle » même si d'autres y voient une œuvre « charmante pour jouer en société ». L'avantage est qu'il y a « peu d'acteurs »¹⁰. Quant à la Corinne de M^{me} de Staël, elle prend un rôle dans un opéra-comique, *La fille de l'air* de Gozzi, mais auparavant, elle n'avait pas reculé devant Shakespeare, s'étant illustrée en Juliette. Dans des cas comme ceux-ci, les pièces dont il est question font sens pour le lecteur. Elles établissent une complicité car chacun les a lues ou les connaît. On se doute bien que jouer un rôle d'amante tragique, comme Juliette, n'augure pas bien de l'avenir de Corinne en tant qu'amoureuse ou que les couples *Zaïre* – Orosmane sur scène ne seront pas sans écho à la ville.

Il va de soi que la référence à des pièces conçues pour un théâtre amateur ne peut pas avoir le même retentissement. Il faut mettre à part le cas d'*Adèle et Théodore* de M^{me} de Genlis. L'ouvrage fonctionne comme une sorte de guide pédagogique mis en fiction et l'auteur se sert de l'évocation des spectacles d'enfant à la fois pour faire avancer l'intrigue et pour promouvoir son propre *Théâtre d'éducation*. La baronne fictive écrit ainsi à son amie la vicomtesse en la rassurant ; elle n'a pas fait jouer des rôles d'amoureuse à une enfant comme Adèle qui ne connaît pas encore les passions : « J'ai fait un *Théâtre à l'usage des enfants et des jeunes personnes* ; il faut aux enfants, comme nous l'avons déjà dit, des tableaux, des images vives et naturelles qui puissent frapper leur imagination, toucher leur cœur, et se graver dans leur mémoire. Voilà le principe qui a produit cet ouvrage »¹¹. Chacune des petites pièces constitue donc un trait à graver dans la mémoire de l'enfant. M^{me} de Genlis en cite qui auraient été jouées par ses personnages romanesques. Dans *Les heureux malheurs ou Adélaïde de Wolver*, un roman anonyme, parfois attribué à Gentil-Bernard¹², un personnage compose *L'Amour couronné par l'Hymen* pour célébrer un mariage qui a paru

⁹ Anne-Louise DUMESNIL-MOLIN, M^{me} ÉLIE DE BEAUMONT, *Lettres du marquis de Roselle*, Londres-Paris, Louis Cellot, 1764, t. II, p. 26.

¹⁰ Jeanne-Françoise DE POLIER DE BOTTENS, *Félicie et Florestine*, Genève, Paschoud, an XI (1805), t. I, p. 309.

¹¹ Stéphanie-Félicité DUCREST DE SAINT-AUBIN, marquise DE SILLERY, comtesse DE GENLIS, *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation*, nouvelle édition, Paris, Lambert, 1785 (1782), t. I, p. 237.

¹² Pierre-Joseph BERNARD, dit GENTIL-BERNARD (voir Angus MARTIN, Vivienne MYLNE et Gérard FRAUTSCHI, *Bibliographie du genre romanesque français (1751-1800)*, Londres-Paris, Mansell-France expansion, 1977).

impossible. La pièce, légère et charmante, sert de contrepoint à un dénouement qui emprunte beaucoup à *Roméo et Juliette* : les amants séparés avaient chacun cru se suicider en prenant des potions fournies par un bon prêtre ; de fait, ils ressuscitent après un long sommeil. L'impromptu est allégorique. Son titre en trahit l'argument. Il va être complété par l'un des autres personnages qui improvise une nouvelle fin pour réunir un second couple aux heureux amants dont l'union est célébrée. L'ensemble des cas, que j'effleure simplement, indique ainsi la coexistence de deux répertoires, les pièces connues et celles que l'on produit pour la circonstance, ce qui correspond assez bien à ce que nous savons de la réalité des pratiques mondaines en la matière.

Habitude bien établie, le théâtre amateur génère cependant parfois des critiques au sein des romans. J'ai dit que la baronne de M^{me} de Genlis rassure son amie quant aux rôles confiés aux enfants. Elle a joué avec la petite Adèle « deux Comédies dans lesquelles il n'y a ni amour, ni passions violentes, ni hommes »¹³. Dans les pièces faites pour sa fille, il n'y a que des personnages féminins, et dans celles rédigées pour son fils ne jouent que des hommes et des garçons, chose facile, dit-elle, car elle en a banni l'amour et « d'ailleurs, la familiarité que les répétitions établissent nécessairement entre les acteurs, ne peut s'accorder avec l'exacte décence qui convient à de jeunes personnes »¹⁴. En effet, la proximité nécessaire entre les acteurs, le fait de jouer parfois sur un double registre, le sien propre et celui du rôle, permet de tenir un langage rejeté par les conventions sociales, d'où, en tout premier lieu, un danger pour les jeunes personnes. Un roman tardif, *Palmyre ou L'éducation de l'expérience* de M^{me} de Renneville (1823) montre une mère de famille exprimant ses réticences face à la pratique du théâtre amateur. La jeune Palmyre souhaite, comme ses amies de la noblesse de Bourg-en-Bresse, jouer la comédie. M^{me} de Saint-Charles lui refuse sa permission jugeant que le théâtre est un plaisir dangereux : « Sans doute, l'usage de la scène vous donnerait cette hardiesse qui fait valoir ; mais vous perdriez l'air de décence qui est le plus bel apanage de votre sexe et son plus bel ornement »¹⁵. En passant du salon au théâtre, de la lecture au jeu, la jeune fille risquerait de compromettre ses qualités d'âme. Lorsque Palmyre oppose à sa mère l'exemple des demoiselles de Saint-Cyr encouragées à jouer, elle s'entend répondre que « cet amusement n'était justifié qu'aux yeux de la cour, et à ceux des personnes d'une morale peu sévère », et que si M^{me} de Maintenon a encouragé ces occupations, « c'est qu'elle n'avait pas assez réfléchi sur les dangers de ces sortes de spectacles »¹⁶. La jeune Laure, chez Samuel de Constant, dit ses craintes face à ce type d'occupation. Alors que ses amis disputent sur le choix de la pièce, elle réfléchit : « L'action de jouer la comédie en public, de paraître sur un théâtre, de chercher à plaire sur des tréteaux par la figure, par l'expression et le récit, par l'esprit et le sentiment qu'on doit mettre

¹³ GENLIS, *Adèle et Théodore*, t. 1, p. 237.

¹⁴ *Id.*, p. 238.

¹⁵ Sophie DE RENNEVILLE, *Palmyre ou L'éducation de l'expérience*, Paris, Parmantier, 1823, p. 115. L'exemplaire consulté porte un *ex libris* de prix d'Instruction sur la Religion d'une jeune fille, attribué en 1831.

¹⁶ *Id.*, p. 116.

dans un rôle, s'est présentée à moi d'une manière effrayante »¹⁷. Certes on échappe à la monotonie du quotidien, on exerce son esprit et sa mémoire, on fréquente un groupe d'amis, le public n'est constitué que d'invités « mais c'est toujours des gens qu'on fait venir pour leur plaire et pour nous juger ». Entre crainte et timidité, Laure rejette cette occupation qui implique des préparatifs et lui semble mettre à mort la spontanéité : « Le plaisir de jouer la comédie en société m'a toujours paru un peu pénible ; il exige et il entraîne trop de choses. À mes yeux, le mérite du plaisir est de naître sans peine, et de ne pas intéresser trop l'amour-propre ; et ici, il me semble qu'il joue toujours gros jeu »¹⁸. Plus tard, « on reprend le projet de jouer la comédie, quelques acteurs ont continué d'apprendre leurs rôles et pressent pour que l'on joue ». Laure a envie de se retirer : « j'en suis un peu dégoûtée, je voudrais être sûre que ce plaisir a l'approbation de tout le monde ; et je pense que je ferais plaisir à mon père de ne pas la jouer ; j'ai envie de donner mes rôles à M^{lle} de Mirsor qui avait rendu les siens, et qui avait été remplacée »¹⁹. Le père de Laure est moins sévère qu'elle ne le laisse entendre. Elle a déjà obtenu sa permission qu'il lui a donnée avec un peu d'humeur car elle prétend gouverner seule sa vie et son cœur, donc, dit-il, « quand on disposait souverainement de son sort, on pouvait bien aussi disposer de ses plaisirs » ; il ajoute « que d'ailleurs, avec mon caractère austère et difficile, mon indifférence et ma philosophie, il ne voyait pas qu'il y eût rien de dangereux pour moi dans une comédie de société »²⁰. Même la mère de Laure est large d'esprit : « [elle] m'a dit que de son temps les Demoiselles n'auraient jamais osé jouer la comédie, et qu'elle ne désapprouvait cependant pas que je le fisse »²¹. Chez M^{me} de Staël, Oswald est content de pouvoir assister au triomphe de Corinne sur scène, mais il ressent une jalousie véritable « non de tel homme en particulier, mais du public, témoin des talents de celle qu'il aimait ». Il aurait souhaité plus de retenue de sa bien-aimée : « il eût voulu que Corinne, timide et réservée comme une Anglaise, possédât cependant pour lui seul son éloquence et son génie »²². M. de Valbreuse, l'un des héros de *Félicie et Florestine*, assure, quant à lui : « jamais une femme qui dépendra de moi, ne jouera la comédie »²³. Ailleurs, au moment de la Révolution, accepter ou non de prendre des rôles, c'est courir le risque d'être catégorisé par son entourage. Dans *L'émigré*, la duchesse de Montjustin encourage son cousin Saint-Alban à refuser de jouer dans *Zaire* pour faire capoter le projet :

Vous avez un motif bien légitime comme Français. Il ne serait pas besoin de vous rappeler ce que ce nom impose dans les circonstances actuelles [...]. Prévenez donc d'avance la baronne, ou permettez-moi de lui dire qu'il est impossible, quelque peu

¹⁷ CONSTANT, *Laure*, t. I, p. 294.

¹⁸ *Id.*, p. 235.

¹⁹ *Id.*, t. II, p. 105.

²⁰ *Id.*, t. I, p. 277.

²¹ *Id.*, p. 299.

²² STAËL, *Corinne*, p. 192.

²³ POLIER DE BOTTENS, *Félicie et Florestine*, t. I, p. 357.

nombreuse que soit l'assemblée, qu'un Français, dans les tristes conjonctures où nous sommes, paraisse sur un théâtre²⁴.

Chez Picard, je l'ai dit, les émigrés montent des spectacles, comme pour montrer qu'ils ne se laissent pas abattre par les circonstances. Dans *Félicie et Florestine* de M^{me} de Polier de Bottens, il s'agit encore une fois de présenter *Zaire*. Le projet est mis sur pied par un marquis émigré arrivé, par la force des événements, au sein d'une petite société à la Clarens, au cœur d'une Suisse idéale. La volonté de jouer, alors qu'aux frontières gronde la Révolution, illustre son inconscience dangereuse. Elle s'accompagne d'une intention de séduire l'héroïne, Félicie, vertueuse et sage ; le roué essaye ainsi de lui proposer des espèces de cours particuliers ou des répétitions au fond du jardin. Le projet n'aboutit pas, bien qu'assez avancé, et le vilain marquis repart en délaissant femme et enfants pour mettre en pratique ailleurs son adultère. Le risque couru par les bonnes Suissesses, face à un émigré prédateur, illustre assez bien les raisons de crainte de nombreux parents à l'idée de voir leur enfant sur la scène avec des gens à peine connus et dont la conduite est parfois répréhensible.

On mettra en relation avec ces questions autour de la pratique du théâtre amateur au moment de la Révolution, pratique qui semble caractériser une classe oubliée de la gravité des événements et soucieuse de recréer partout une petite France, la version dégradée que paraît en être l'organisation de fêtes révolutionnaires. Dans la pièce de circonstance des *Heureux malheurs*, l'auteur se targue d'avoir fait de tous les personnages des allégories²⁵. Au moment de la Révolution, on met sur scène la Liberté ou l'Égalité. Dans *Les petits émigrés* de M^{me} de Genlis, une jeune fille reste en France, courageusement, afin de sauvegarder les propriétés familiales. Elle s'enfuit le 15 mai 1794 au moment où l'on tente de lui faire jouer un rôle public, celui de la déesse Raison, dans les « fêtes impies et ridicules établies par Robespierre »²⁶. Les émigrés perçoivent les spectacles républicains comme une espèce de parodie du théâtre de société, une version dégradée d'un jeu collectif censé mettre en avant des vertus et illustrer des conduites éducatives.

Si certains jugent ainsi le théâtre de société et ses avatars dangereux, d'autres en soulignent les aspects positifs. D'Olban apprécie la jolie petite salle des amateurs berlinois, salue les « femmes charmantes, douées d'autant de grâces que de talents » qui donnent la réplique à ses amis et ajoute : « leur jeu n'est pas savant, mais il est naturel, et l'intelligence supplée à l'art »²⁷. La mère de Palmyre, tout en interdisant à sa fille d'y prendre part, voit dans les spectacles amateurs un divertissement et un moyen d'apprendre à bien se servir de son corps. Ses amies lui en vantent d'autres

²⁴ Gabriel-Jean-Baptiste SÉNAC DE MEILHAN, *L'émigré* (1797), *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, t. II, pp. 1760-1761.

²⁵ BERNARD, *Les heureux malheurs, ou Adélaïde de Wolver*, Cologne-Paris, Valade, 1773, p. 255 : « Tous les personnages étaient à moitié allégoriques. Mon rôle était celui d'une espèce de Misanthrope ».

²⁶ GENLIS, *Les petits émigrés, ou Correspondance de quelques enfans*, 4^e édition, Paris, Maradan, 1808 (1798), t. I, p. 347.

²⁷ PICARD, *Le retour d'un émigré*, lettre XXXIV.

avantages : « rien ne forme une jeune personne comme le théâtre ; en déclamant des vers, elle s'habitue à les bien lire, à les goûter »²⁸. La Félicie de M^{me} de Polier de Bottens se méfie de tels talents : « si j'avais l'éducation d'une fille à faire, j'évitais de lui donner le talent de la déclamation ; il est charmant sans doute, mais il n'est pas sans danger »²⁹. Le fils des émigrés, Hippolyte, déclame à ravir le rôle de Joas dans *Athalie*, mais semble avoir un amour-propre surdéveloppé aux yeux de Félicie. Son amie M^{me} de Fonrose « a fait le vœu que sa fille n'apprendrait à déclamer qu'à quinze ans »³⁰. M^{me} de Genlis juge qu'en jouant des pièces comme les siennes « un enfant, en s'amusant, exercerait sa mémoire, formerait sa prononciation », « acquerrait de la grâce, et perdrait l'embarras et la niaiserie de l'enfance »³¹. De plus, en tenant le rôle d'un personnage bon, il serait touché par ses qualités et réformerait sa propre conduite. Gageons que M^{me} de Genlis n'aurait pas toléré des troupes de société comme celles décrites par Samuel de Constant : « [elles] se donnent ordinairement fort peu de peine, chacun a son petit amour-propre à part, on s'embarrasse fort peu du succès des autres, et le spectacle va comme il peut, souvent avec beaucoup de mauvais accent et de mauvaises prononciations »³². Quoi qu'il en soit, le théâtre amateur constitue un moyen de donner aux jeunes gens, en particulier en province, un vernis suffisant pour briller en société, de leur faire acquérir la culture commune nécessaire pour figurer dans le monde. Les représentations sont souvent précédées de lectures plus étendues. Dans *Félicie et Florestine*, on lit ainsi *Andromaque* qu'il n'est jamais question de monter³³. De cette réunion spontanée, qui permet d'apprécier les talents de certains, naît l'idée de jouer une pièce. Le théâtre permet également de faire apprendre par cœur et de mettre en place un projet construit dans la durée qui s'oppose ainsi aux occupations frivoles sans lendemain. Il est parfois difficile de trouver le temps de s'organiser et d'autres divertissements compliquent les choses. Lorsqu'il s'agit de monter une pièce dans *Laure* de Samuel de Constant, les efforts consentis semblent insuffisants pour aboutir à un spectacle véritable : « Le projet de jouer la comédie languit, on en parle cependant quelquefois ; le mouvement des bals et des soupers s'y oppose »³⁴.

Les pièces, j'y ai fait allusion en évoquant le choix de *Zaïre*, constituent souvent des moyens pour un romancier de donner une idée du déroulement futur d'une intrigue. Dans les choix qu'ils font d'organiser un spectacle ou d'y participer, les uns et les autres laissent déjà déceler leur caractère. Chez Samuel de Constant, c'est M^{me} de Taninge qui met tout en train : « Elle veut arranger un théâtre chez elle. Nous devons former une troupe bien unie ; il y aura un accord parfait, on s'entendra à merveille : surtout elle ne sera composée que d'amies et de bons amis »³⁵. En face des

²⁸ RENNEVILLE, *Palmyre*, pp. 113-114.

²⁹ POLIER DE BOTTENS, *Félicie et Florestine*, t. 1, p. 301.

³⁰ *Id.*, p. 324.

³¹ GENLIS, *Adèle et Théodore*, pp. 238-239.

³² CONSTANT, *Laure*, t. 1, p. 295.

³³ POLIER DE BOTTENS, *Félicie et Florestine*, t. 1, p. 297.

³⁴ CONSTANT, *Laure*, t. II, pp. 152-153.

³⁵ *Id.*, t. I, p. 233.

organisatrices, il y a le public en puissance. Une autre dame, M^{me} d'Arsilli, s'intéresse de très près à tout : « Elle entre, elle veut voir la répétition, elle demande un rôle, elle veut souffler, elle répète cent fois que c'est un plaisir charmant de jouer la comédie en société ; elle voudrait seulement qu'on jouât de tête, pour qu'on n'eût pas la peine d'apprendre »³⁶.

Les talents d'acteur des uns et des autres – en particulier ceux des jeunes gens – en font soudain des personnages recherchés qu'une hôtesse est contente de pouvoir produire sur sa petite scène. Dans *L'émigré* on désire ainsi profiter des talents de Saint-Alban. Sa cousine ajoute : « Comme vous êtes l'acteur sur lequel on compte le plus, le projet n'aura pas lieu si vous refusez »³⁷. Le héros de *Laure* apparaît vraiment dans le roman lorsqu'il s'agit de lui confier un rôle : « Les femmes demandent à grand cri ce M. de Saint Ange, dont j'ai entendu parler quelquefois ; elles disent qu'il est un acteur excellent, qu'il entend le théâtre, lit et joue la comédie à merveille ; il a vu les meilleurs acteurs à Paris. On ne parle jamais de cet homme qu'avec éloge »³⁸. Nous sommes au milieu du premier tome. Il en faudra quatre de plus pour mener l'intrigue à bon port en mariant Saint Ange à Laure... Ailleurs, dans *Félicie et Florestine*, c'est l'idée de rester dans un cercle fermé qui permet de pousser l'un des personnages, M. de Valbreuse, à jouer malgré lui : « il a refusé de prendre aucun rôle, M^{me} de Lézieux lui a reproché de s'isoler, de faire manquer la pièce, ou de nous mettre dans le cas d'y admettre des intrus à notre société ; il en a senti l'inconvénient, et il a consenti à prendre le rôle de Chatillon ». Nous apprendrons plus tard qu'il lui a fallu pour cela surmonter des réticences : il juge le théâtre de société dangereux et n'a accepté que pour faire plaisir à Florestine qui l'a supplié : « Ah ! ne faites pas manquer la pièce ; je n'ai jamais vu jouer de tragédie »³⁹. Félicie prévoit d'écrire à un proche, M. de Narville, pour l'engager à jouer Lusignan, rôle qu'il a déjà tenu dans *Zaire* avec succès. La distribution met parfois à jour des tensions. On convainc encore M. de Sernans qu'il a « le genre de figure propre aux rôles de confidents dans les tragédies »⁴⁰ et il se jette sur celui de Corasmin ; Félicie se contente de la perspective de jouer un personnage secondaire : « je ne me sens aucun talent, mais on me dit que le rôle de Fatime est très facile à rendre, puis je me laisserai instruire »⁴¹. Dans *Laure*, « M^{lle} de Mirsor, qui veut être de tout, sollicite des rôles ; elle prie que l'on choisisse un drame, et qu'elle puisse y jouer un rôle à sentiment ». Elle demande à avoir des répétiteurs nombreux. Ses amis conviennent de confier ce soin à son soupirant M. de Flamacour. « Il n'est pas sûr qu'il soit de la troupe, et comme il attend qu'on l'en prie, il y a déjà une petite cabale pour ne pas lui en parler »⁴². Lorsque les choses ont suffisamment avancé pour que chacun sache ce qu'il ou elle doit faire, Laure en parle à nouveau dans une lettre à une amie : « la troupe est nombreuse, et ces deux pièces ont assez bien rempli le but

³⁶ *Id.*, pp. 7-8.

³⁷ SÉNAC DE MEILHAN, *L'émigré*, p. 1759.

³⁸ CONSTANT, *Laure*, t. I, pp. 233-234.

³⁹ POLIER DE BOTTENS, *Félicie et Florestine*, t. I, p. 356.

⁴⁰ *Id.*, p. 321.

⁴¹ *Id.*, p. 332.

⁴² *Id.*, pp. 234-235.

de donner des rôles à beaucoup de personnes ; j'ai celui de Fanchette dans la première, et celui de M^{de} d'Altin dans la seconde. M. de Marville devait d'abord jouer celui de Verner, je n'ai pas été fâchée qu'il ait été obligé de prendre celui de Telcom »⁴³. Au-delà, selon Laure, « les femmes qui jouaient les mères en avaient pris leur parti, ceux qui remplissaient les petits rôles étaient consolés, on était assez content de soi, et l'on donnait des avis aux autres ; la première répétition se fit chez mon père, il n'y eut pas beaucoup d'ensemble, mais on s'amusa »⁴⁴.

Bien plus tard, lorsqu'il s'agit de jouer encore, Laure découvrira les sentiments qu'elle provoque chez les uns et les autres à l'occasion de cette proximité que permet le spectacle, lorsqu'elle attend de faire son entrée derrière un écran dans un salon. On répète *Les amants généreux*. L'absence de celui qui doit jouer le rôle du jeune héros amoureux, Verner, permet à l'amant de s'y substituer. Laure raconte leur échange, seul à seule derrière un paravent attendant leur tour : « il me dit : Mademoiselle, je vais jouer mon rôle bien naturellement, j'ai la même timidité, la même crainte, le même sentiment... Oui, Monsieur, vous jouez sûrement très bien la comédie... Ah, M^{lle}, ne faites pas un jeu de cette comédie, elle durera toute ma vie... et le cœur me battait horriblement ». Laure pousse Saint Ange à entrer sur la scène alors que ce n'est pas encore son tour. Les dérangements sont à l'image des troubles ressentis par les personnages. Du coup, ils n'arrivent pas à dire leurs répliques : « les rôles furent très mal rendus, M. de Saint Ange lisait mal, il ne prit jamais le ton de Verner, je ne pus point me rappeler mon rôle, je fus aussi obligée de lire, il fut décidé que nous avions gâté la répétition, que M. de Marville reprendrait son rôle, et que M. de Saint Ange ne serait que le souffleur »⁴⁵. Chez M^{me} de Polier de Bottens, Félicie est désarçonnée, lors d'une répétition, par l'arrivée inattendue de M. de Valbreuse : « j'ai senti que je rougissais, ma voix s'est altérée, et mon trouble était trop grand pour qu'il ne fût pas visible »⁴⁶. La duchesse de Montjustin, dans *L'émigré*, pensait que l'envie de se retrouver face à sa bien-aimée pourrait encourager le marquis de Saint-Alban à accepter de jouer Orosmane : « le plaisir de pouvoir exprimer ses véritables sentiments, en n'ayant que l'air de jouer un rôle, l'intimité que donnent les répétitions, la douce nécessité de se voir souvent ; tout cela peut faire oublier quelque temps à un homme amoureux, ce que la bienséance exige »⁴⁷.

Le langage dramatique, comme écran permettant de dire indirectement, par réfraction, ce que l'on n'aurait osé avouer, peut aussi fonctionner de personnage à spectateur. Dans *Corinne*, l'héroïne éponyme brûle de montrer ses talents à Oswald. Il la pousse à accepter de jouer un rôle sur un théâtre de société. Elle sera donc Juliette dans une traduction de Shakespeare qui paraît annoncer le nécessaire renouvellement de l'esthétique théâtrale italienne. Son ami reste dans le public. Corinne y trouve une jouissance plus grande que s'il avait été en face d'elle à jouer Roméo. Alors, « elle

⁴³ *Id.*, p. 296.

⁴⁴ *Id.*, t. II, p. 6.

⁴⁵ *Id.*, pp. 90-91.

⁴⁶ POLIER DE BOTTENS, *Félicité et Florestine*, t. II, p. 151.

⁴⁷ SÉNAC DE MEILHAN, *L'émigré*, p. 1759.

aurait désiré d'écarter les vers des plus grands poètes pour parler elle-même selon son cœur, peut-être même qu'un sentiment invincible de timidité eût enchaîné son talent, elle n'eût pas osé regarder Oswald, de peur de se trahir » ; c'est que « la vérité portée jusqu'à ce point aurait détruit le prestige de l'art »⁴⁸. Les mots d'un autre – en l'occurrence Shakespeare – libèrent Corinne tout autant que l'absence d'Oswald sur la scène. L'effet qu'elle souhaite est atteint : les spectateurs croient voir se dérouler un pan de vie devant leurs yeux au point que, dans le public, Oswald se lève pour se précipiter au secours de Corinne / Juliette. Il se rend dans sa chambre après la pièce. Il trouve son amie quasi évanouie, en costume, entre les bras de ses suivantes. « Dans l'excès de son trouble, il ne savait pas distinguer si c'était la vérité ou la fiction »⁴⁹. Le trouble d'Oswald est celui de nombreux participants ou spectateurs de pièces de société. Dans *Corinne*, le théâtre amateur annonce le triomphe de l'héroïne et sa chute. Le fait de se produire publiquement marque sa position vulnérable de femme. Les deux pièces qu'elle joue sont très bien reçues par le public. Ce sont également des repoussoirs pour sa détresse future : « Ah ! qui n'aurait pas eu pitié de ce spectacle, si l'on avait su que ce bonheur si confiant allait attirer la foudre, et que cette gaieté si triomphante ferait bientôt place aux plus amères douleurs »⁵⁰, demande le narrateur omniscient après l'opéra-comique de Gozzi. De plus, il y a un renversement tragique : Corinne a joué Juliette et sa douleur alors qu'Oswald pense la rendre heureuse. Elle rayonne, par personnage interposé, d'une joie sans mélange dans *La fille de l'air*, au moment où il sait qu'il doit la quitter.

Dans une inversion beaucoup plus joyeuse, la pièce change l'histoire. Le baron, père de Cécile, dans *Les heureux malheurs*, rappelle l'auteur, chargé du rôle du misanthrope, et sa fille cadette, qui joue l'Amour, à la fin de l'intermède écrit pour célébrer le mariage de son aînée. Il tient alors ce discours :

À mon avis, Cécile, une pièce qui finit par un mariage est beaucoup plus intéressante ; qu'en penses-tu ? Celle-ci me paraît trop belle pour ne pas lui donner un tel dénouement. Aide-moi à le faire parfaitement. M. le misanthrope manqué, approchez ; donnez la main à Cécile. Je suis persuadé que je ne contrains point son inclination, ses yeux m'ont déjà porté la nouvelle de son amour pour vous, et j'ose me persuader qu'un mari tel que vous ne lui déplaira pas ; si toutefois je m'étais abusé, Cécile, tu peux changer le dénouement⁵¹.

Le misanthrope, épris de la jeune Cécile, complète alors cette catastrophe, au sens dramatique, en se jetant aux pieds de la belle et en lui déclarant son amour. La pièce avait été accueillie par des applaudissements, ce supplément inattendu en suscite bien d'autres : « Voilà un beau dénouement, morbleu, s'écria le Baron ; voilà ce qui s'appelle un dénouement... On interrompit le Baron par un claquement de mains universel »⁵². Cet exemple me semble également démontrer l'une des fonctions

⁴⁸ STAËL, *Corinne*, pp. 197-198.

⁴⁹ *Id.*, p. 200.

⁵⁰ *Id.*, p. 435.

⁵¹ BERNARD, *Les heureux malheurs*, p. 257.

⁵² *Id.*, p. 258.

possibles du théâtre dans le roman : il ouvre sur une autre dimension et permet parfois d'apporter une solution à des problèmes de fragmentation formelle. Le théâtre, c'est le dialogue, une mise en scène, un rapport à l'espace, éléments qui peuvent offrir des moyens de dépasser les apories apparentes d'un genre en pleine mutation.

Si le théâtre de société est présenté aussi souvent dans les romans, c'est bien entendu parce qu'il représente une activité mondaine importante. Monter une pièce, c'est se réunir avec un groupe d'amis. La musique demande des répétitions solitaires et aboutit le plus généralement à un duo, pas à des effets de chœur. Si l'on protège la jeune fille d'un accompagnateur débauché, il est plus difficile d'évaluer tous les individus qui s'impliquent dans la préparation d'un spectacle, du personnage principal au souffleur. Illustration d'un travail d'ensemble qui réunit des personnes d'âges et parfois de conditions divers, cet effort collectif met au jour de nombreuses tensions. Il s'agit, me semble-t-il, d'une des rares manières de se mettre en avant sans craindre d'enfreindre les règles de la sociabilité. Le milieu dans lequel évoluent les personnages des romans évoqués rejette en général l'idée de figurer de façon publique autrement qu'au service du roi. Pour un homme qui n'est pas militaire, pour une femme, surtout, à part la musique, faire du théâtre est donc la seule façon de se faire remarquer sans déroger, la société la seule scène sur laquelle l'on peut espérer remporter un succès mérité dans un monde inégalitaire.

Bibliographie sommaire

- Pour une bibliographie plus complète, voir les ouvrages de Martine DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, pp. 489-510 ; et de Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, pp. 283-310 ; ainsi que le site « Théâtres de société » (<http://www.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm>).
- Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, actes du colloque d'Oxford (26-27 mai 2000), N. CRONK et K. PEETERS (éd.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.
- La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, actes du colloque de Sceaux (25-27 septembre 2003), Catherine CESSAC et Manuel COUVREUR (éd.), *Études sur le XVIII^e siècle*, n° 31, 2003.
- Histoire et recueil des lazzis*, Judith CURTIS et David TROTT (éd.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 338, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.
- Revue d'histoire du théâtre*, 2005-1, n° 225 (« Théâtre de société au XVIII^e siècle »).
- Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à M^{me} de Staël*, actes du colloque de Nancy (6-8 octobre 1999), Roger MARCHAL (éd.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2001.
- ALMÉRAS (Henri d') et ESTRÉE (Paul d'), *Les théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon, 1905.
- BAPST (Germain), *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Lahure, 1893.
- BAUDOIX-ROUSSEAU (Laurence), *L'Hermitage à Condé-sur-l'Escaut. Architecture, décor et jardins (1748-1789)*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
- BRENNER (Clarence D.), *A bibliographical list of plays in the french language (1700-1789)*, Berkeley, chez l'auteur, 1947 ; rééd. New York, AMS Press, 1979.
- CAPON (Gaston) et YVE-PLESSIS (René), *Les théâtres clandestins au XVIII^e siècle*, Paris, Plessis, 1905.
- CLARETIE (Léo), *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, [1906].
- COUSIN (Jules), *Le comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses*, Paris, Académie des bibliophiles, 1867.
- DINAUX (Arthur), *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes, leur histoire et leurs travaux*, Gustave BRUNET (éd.), Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867.

- DU BLED (Victor), *La comédie de société au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.
- GILOT (Michel) et SERROY (Jean), *La comédie à l'Âge classique*, Paris, Belin, 1997.
- GIROUARD (Mark), *La vie dans les châteaux français*, Paris, Éd. Scala, 2001.
- GUEULLETTE (Jean-Émile), *Un magistrat du XVIII^e siècle ami des lettres, du théâtre et des plaisirs : Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938.
- HELLEGOUARC'H (Jacqueline), *L'esprit de société : cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2000.
- HOURCADE (Philippe), « De Versailles à Bellevue, 1747-1753 : les livrets du Théâtre des Petits Appartements », dans *Le livret d'opéra*, Georges ZARAGOZA (éd.), [Dijon], Phénix Éd., 2002, pp. 127-148.
- HOURCADE (Philippe), « De Versailles à Bellevue 1747-1753 : un théâtre de société chez le Roi », *Revue d'histoire du théâtre*, 2005-1, pp. 21-42.
- JAMIESON (Irène), *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)*, Paris, Hachette, 1930.
- JULLIEN (Adolphe), *La comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des petits-cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, [1885].
- LEVER (Maurice), *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- LIEBRECHT (Henri), *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1923.
- LILTI (Antoine), « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », dans *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Christian JOUHAUD et Alain VIALA (éd.), Paris, Fayard, 2002, pp. 281-300.
- LILTI (Antoine), *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.
- PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 350, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.
- PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003.
- QUÉRO (Dominique), « La mort de Mardi-Gras : « résurrection littéraire » d'un inédit de Duclos », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000, n° 2, pp. 237-253.
- QUÉRO (Dominique), « Note bibliographique sur le comte de Caylus et le « Théâtre du château de Morville » », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n° 1, pp. 135-145.
- ROUGEMONT (Martine DE), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.
- TROTT (David), *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000.
- TROTT (David), « De l'improvisation au Théâtre des Boulevards : le parcours de la parade entre 1708 et 1756 », *La « Commedia dell'Arte », le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Irène MAMCZARZ (éd.), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 157-165.
- TROTT (David), « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 2005-1, pp. 7-20.

Liste des auteurs

Maître de conférences en histoire de l'art à l'Université d'Artois, Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU est spécialiste de l'architecture, du décor et du jardin au XVIII^e siècle (Flandres, Artois, Hainaut), et l'auteur d'une thèse publiée en 2001 sur *L'Hermitage des ducs de Croÿ à Condé-sur-l'Escaut (1748-1789)*.

Professeur d'histoire moderne à l'Université Blaise-Pascal (Clermont II), Philippe BOURDIN y coordonne un programme pluri-formation sur « Musique et arts du spectacle en France entre XVIII^e et XIX^e siècles ». Directeur des *Annales historiques de la Révolution française*, il a organisé des colloques sur *La Révolution française et les arts de la scène* et sur *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*.

Maître de conférences en littérature à l'Université Stendhal (Grenoble 3), Christophe CAVE est l'auteur d'une thèse sur *La représentation de soi dans la correspondance de Voltaire*. Travaillant sur les discours de presse sous l'ancien régime (gazettes, vies privées...), il co-dirige avec Suzanne Cornand et une équipe internationale, au sein de l'UMR LIRE, l'édition critique (papier et électronique) des *Mémoires secrets* dits de Bachaumont.

Directrice de recherche CNRS (Centre de musique baroque de Versailles), spécialiste de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles, Catherine CESSAC travaille en particulier sur Marc-Antoine Charpentier. À l'initiative des manifestations scientifiques et artistiques ayant pour thème, à l'automne 2003, le milieu intellectuel et artistique qui se développa autour de la duchesse du Maine, au château de Sceaux, elle en a édité les actes avec Manuel Couvreur.

Professeur d'histoire de la musique au Royal Holloway de l'Université de Londres, David CHARLTON travaille principalement sur l'opéra et l'opéra-comique

français, sur les pratiques instrumentales aux XVIII^e et XIX^e siècles, et sur les écrits musicaux de E.T.A. Hoffmann. Auteur d'études sur Grétry (Cambridge, 1986) ou Sedaine (Aldershot, 2000), il a publié avec Nicole Wild un *Répertoire de l'Opéra-Comique. Paris 1762-1972* (Liège, 2005).

Docteure agrégée en musicologie de l'Université libre de Bruxelles, Marie CORNAZ a publié *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle* (2001) et *Les princes de Chimay et la musique* (2002). Étudiant les sources musicales conservées dans les collections belges et étrangères, et la vie musicale en Europe du XVII^e siècle à nos jours, elle prépare un ouvrage fondé sur la collection musicale des archives de la famille d'Arenberg à Enghien.

Professeur à l'Université de Berne, Michèle CROGIEZ-LABARTHE a publié chez Champion en 1997 sa thèse sur *Rousseau et le paradoxe*, ainsi qu'une étude sur les *Rêveries du promeneur solitaire*. Elle prépare une biographie de la duchesse d'Enville – recherche qui concerne la sociabilité de l'Ancien Régime, le mécénat scientifique, l'histoire des idées politiques et le rôle de la noblesse libérale dans les débuts de la Révolution.

Doctorante en littérature à l'Université de Nantes, Servane DANIEL prépare une thèse portant sur *Un siècle de vie théâtrale en région nantaise (1715-1815)*.

Docteur en musicologie, chargé de cours à l'Université Lumière-Lyon 2 et chercheur associé au Centre d'Histoire Espaces et Culture de l'Université Blaise Pascal, Georges ESCOFFIER a surtout travaillé sur les maîtrises, les troupes lyriques itinérantes et les académies de concert au XVIII^e siècle.

Doctorant en histoire à l'Université de Lille, David HENNEBELLE prépare une thèse portant sur *Aristocratie, musique et musiciens à Paris au XVIII^e siècle*.

Professeur de littérature française à l'Université de Limoges, Philippe HOURCADE a publié sa thèse sur *Eustache Le Noble* (1990), une édition des *Contes de fées* de M^{me} d'Aulnoy (1997-1998) et, en 2002, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*. Président de la Société Saint-Simon (dont il dirige les *Cahiers*), il prépare une *Bibliographie du duc de Saint-Simon* (Memini). Il collabore à l'édition des œuvres de Lully et à celles de Fontenelle.

Chargé aux Archives municipales de Toulouse du dépouillement des matrices cadastrales de 1571, 1680, 1800 et 1830, et de la transcription des douze volumes des annales manuscrites (1352-1787) de la ville, Géraud DE LAVEDAN prépare l'édition critique des mémoires d'un maître d'école du XVIII^e siècle. Il participe à l'enrichissement de la base de données CESAR (spectacles à Toulouse, acteurs, itinéraires des troupes dans le sud de la France).

Antoine LILTI est maître de conférences en histoire moderne à l'École normale supérieure. Il est l'auteur d'une thèse publiée sous le titre *Le monde des salons. La sociabilité mondaine à Paris au XVIII^e siècle* (Fayard, 2005).

Agrégée de lettres classiques, doctorante à l'Université de Paris IV Sorbonne, Laurence MACÉ prépare une thèse sur la réception des œuvres de Voltaire dans

l'Italie du XVIII^e. Membre du CELLF 17^e-18^e et secrétaire de la Société des études voltairiennes, elle participe à l'édition d'Oxford des *Œuvres complètes* de Voltaire.

Doctorante en lettres à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Stéphanie MASSÉ prépare une thèse sur le théâtre érotique clandestin dans la France des Lumières.

Professeur de littérature française à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Jean-Noël PASCAL est spécialiste des correspondances féminines au temps des Lumières, de la poésie méconnue de la période (notamment des fables), du répertoire comique (1770-1830) et de la tragédie de Racine au romantisme (6 volumes de tragédies oubliées publiées aux Presses universitaires de Perpignan). Il est le président de la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier.

Professeur d'université à l'IUFM de Créteil, spécialiste des théâtres d'éducation et de société au XVIII^e siècle, Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL est l'auteur d'un livre sur *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle* (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1997) et d'un ouvrage de synthèse sur *Le théâtre de société : un autre théâtre ?* (Champion, 2003). Elle a collaboré avec David Trott pour le site « Théâtres de société ».

Maître de conférences en littérature française à l'Université Stendhal (Grenoble 3), Martial POIRSON est l'auteur d'une thèse sur *Comédie et économie au temps des Premiers Modernes*. Il est l'éditeur d'un volume collectif sur *Art et argent au temps des Premiers Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)* et de textes rares du répertoire (d'Allainval, Dufresny, Legrand, Mercier, Voltaire). Il a été chargé de recherches à la Comédie-Française et dramaturge au théâtre des Amandiers.

Maître de conférences en littérature française à l'Université de Paris IV Sorbonne, membre du CELLF 17^e-18^e, Dominique QUÉRO est l'auteur de *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle* (Champion, 1995) et le co-éditeur de *Séries parodiques au siècle des Lumières* (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005). Il a collaboré avec David Trott pour le site sur le théâtre de société, dont il étudie surtout les manifestations dans la première moitié du XVIII^e siècle.

Professeur d'histoire au Massachusetts Institute of Technology, Jeffrey R. RAVEL a publié *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture (1680-1791)* (Presses universitaires de Cornell, 1999). Il a été, avec Barry Russell et David Trott, un des fondateurs du site CESAR, consacré au théâtre de l'Ancien Régime.

Ingénieur d'étude au CELLF 17^e-18^e (CNRS – Paris IV), Nathalie RIZZONI est l'auteur de *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »* (Oxford, Voltaire Foundation, 2000), et de plusieurs études sur le théâtre du XVIII^e siècle. Elle prépare actuellement l'édition critique de deux volumes de *Théâtre de la Foire* de Lesage.

Maître de conférences en littérature française à l'Université de Rouen, Catriona SETH travaille sur la poésie et le roman au XVIII^e siècle. Auteur d'une étude à paraître sur l'inoculation et son imaginaire, elle a publié une bibliographie sur *Les poètes créoles du XVIII^e siècle* (Memini), une *Anthologie de la poésie française : le XVIII^e siècle* (Bibliothèque de la Pléiade) et des *Poèmes de jeunesse de Voltaire* (Oxford).

Agrégée de lettres modernes, Charlotte SIMONIN est doctorante à l'Université de Nantes. Elle prépare une thèse sur le théâtre du XVIII^e siècle à travers la correspondance de Françoise de Graffigny.

Parallèlement à ses activités musicales (enseignement, concerts), Thomas VERNET prépare à l'École pratique des Hautes Études une thèse sur le mécénat musical de Louis-François de Conti. Il a contribué en 2002 à l'élaboration du catalogue de l'exposition *Loisirs de princes au XVIII^e siècle : les Conti à Issy* (Issy-les-Moulineaux, Musée français de la carte à jouer) et il participe, à l'Institut de recherche sur le patrimoine français, au projet *La musique et les spectacles dans le « Mercure Galant »*.

Table des matières

Introduction	
Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO.....	7
Les enchantements de Sceaux : thématique des spectacles offerts par la duchesse du Maine	
Catherine CESSAC.....	11
Polichinelle chez la duchesse ou l'ombre de la Foire à la cour de Sceaux	
Nathalie RIZZONI.....	21
Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d'Étiolles	
Dominique QUÉRO.....	33
Le répertoire comique du théâtre des Petits Appartements	
Philippe HOURCADE.....	43
La vie musicale sur les théâtres de société au XVIII ^e siècle : notes sur les pratiques et les répertoires	
David HENNEBELLE.....	53
Le comte de Clermont et les intermèdes italiens vers 1752	
David CHARLTON.....	63
Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti	
Thomas VERNET.....	75
Spectacles privés chez les ducs d'Arenberg	
Marie CORNAZ.....	87

L'espace du théâtre de société (nord de la France et Pays-Bas autrichiens) Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU	99
Le théâtre du château de La Roche-Guyon Michèle CROGIEZ LABARTHE	119
Le théâtre privé en Bourgogne du Sud au XVIII ^e siècle : entre société de cour et réalités économiques Georges ESCOFFIER	129
Le théâtre de société à Nantes : un aspect original de la vie théâtrale nantaise ? Servane DANIEL	141
Théâtre officiel et comédie bourgeoise, une frontière mouvante : le cas de Toulouse dans les années 1770 Géraud DE LAVEDAN	149
Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution ? L'exemple de l'Auvergne Philippe BOURDIN	157
Les représentations d'auteurs français sur les scènes privées italiennes Laurence MACÉ	169
Le théâtre de société à travers la correspondance de M ^{me} de Graffigny Charlotte SIMONIN	179
Florian auteur et comédien de société d'après sa correspondance Jean-Noël PASCAL	189
Un statut socio-économique pour l'auteur de théâtre : Alexis Piron et les cinq figures de l'auteur dramatique en société Martial POIRSON	205
Le derrière du cocher : une soirée interrompue au XVIII ^e siècle Jeffrey S. RAVEL	217
Représentation du corps et naturalisme radical dans le théâtre érotique clandestin Stéphanie MASSÉ	225
Les leçons d'un répertoire : le <i>Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie</i> du marquis de Paulmy Antoine LILTI	237
<i>Mémoires secrets</i> et théâtre de société Christophe CAVE	247
<i>La cour plénière</i> (1788) : enjeux politiques du théâtre de société Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL	261
La scène romanesque : présence du théâtre de société dans la fiction de la fin des Lumières Catriona SETH	271

Bibliographie sommaire.....	283
Liste des auteurs.....	285
Table des matières.....	289

Crédits photographiques

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.

Chantilly, Musée Condé.

Clermont-Ferrand, Bibliothèque communautaire et interuniversitaire.

Dülmen, Croÿ'sches Archiv.

Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, collection Arenberg (cliché IRPA/KIK).

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Paris, Comédie-Française.

Versailles, Château de Versailles.

- Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976
 Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977
 L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980
 La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982
 Idéologies de la noblesse, 1984
 Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Meny, 1985
 Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987
 Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988
 Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989
 Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990
 Rocaille. Rococo, 1991
 Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992
 Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), Michèle Galand, 1993
 Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993
 Retour au XVIII^e siècle, 1995
 Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995
 Jean-François Vonck (1743-1792), 1996
 Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle, 1997
Topographie du plaisir sous la Régence, 1998
 La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999
 Portraits de femmes, 2000
 Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715-1794).
 Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001
 La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII^e siècle,
 Olivier Vanderhaegen
 La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003
 Bruxellois à Vienne. Viennois à Bruxelles, 2004

HORS SÉRIE

- La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982
 Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985
 L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985
 Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986
 Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987
 La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989
 Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990
 La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998
 Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754-1787), Marc Libert, 1999
 L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835), Christophe Loir, 2004
 Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799), Ling-Ling Sheu, 2005

ISBN 2-8004-1364-6

D/2005/0171/18

© 2005 by Éditions de l'Université de Bruxelles
 Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

Imprimé en Belgique

EDITONS@admin.ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be

LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ AU XVIII^e SIÈCLE

Aspect essentiel de « la vie théâtrale au XVIII^e siècle », le théâtre de société constitue un objet d'étude privilégié pour les historiens des mentalités, du théâtre, de la littérature, de la musique, de l'architecture et des arts du spectacle en général. Les textes ici rassemblés, dans cette perspective interdisciplinaire, privilégient un ordre chronologique qui part de la cour de Sceaux pour arriver à la période révolutionnaire, dont on doit se demander si elle sonne la fin de ces manifestations considérées comme caractéristiques de l'Ancien Régime. Trois grands axes de réflexion se dessinent au sein de ce cadre : les lieux et les répertoires qui ont pour objet de situer précisément cette activité parmi d'autres ; les rapports de ces corpus avec la société du triple point de vue esthétique, moral et politique ; les échos que le théâtre de société a laissés dans les écrits du temps.

L'étude de sources jusque-là inexplorées permet d'en savoir plus sur la genèse des pièces et des spectacles, de montrer comment, pourquoi, à quel moment de leur vie ou de leur carrière littéraire des auteurs amateurs ou professionnels, comme Marivaux, Voltaire ou Beaumarchais, se sont tournés vers les scènes privées, et quelles y sont les conditions de représentation : bâtiments, des plus simples aux plus luxueux ; composition des troupes, mêlant souvent professionnels et amateurs, qu'il s'agisse des comédiens ou des musiciens, dont le rôle essentiel et parfois novateur est ici souligné. La diversité des théâtres étudiés met en lumière l'importance de la province, tant dans les villes que dans les résidences de campagne. À Paris, l'activité théâtrale publique se trouve même démultipliée par celle des scènes privées.

Si le théâtre de société se caractérise par la notion d'espace privé, qui le définit pour l'essentiel et le distingue des scènes privilégiées, officielles et non, il joue également un rôle de théâtre expérimental pour certaines pièces. Il permet en effet à certains auteurs de fourbir leurs premières armes à l'ombre d'un commanditaire s'apparentant plus ou moins à un mécène, dans un cadre où la notion de « société » ou de « spectateurs » se substitue à celle de « public ». Là, il imite, détourne ou invente de nouveaux genres, susceptibles de s'épanouir sur les scènes publiques, en France et, plus largement, dans une Europe tournée vers le modèle français.

Lieu de transfert culturel, donc, des textes, des auteurs, des acteurs et des esthétiques, le théâtre de société du XVIII^e siècle est bien aux origines du théâtre amateur qui se développe aux siècles suivants.

ISBN 2-8004-1364-6



9 782800 413648

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Archives & Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Archives & Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.