

Emanuele De Luca
Barbara Nestola

**Circulations, créations, transversalité
entre théâtres parisiens à recettes
et spectacles non payants (1661-1791) :
réflexions méthodologiques
et nouvelles perspectives**

En 2019, le programme de recherche *ThéPARis*¹ a inauguré une réflexion pluridisciplinaire autour des questions de transversalité des pratiques artistiques dans les théâtres parisiens sous l’Ancien Régime, explorant les effets de la circulation des personnes, des genres, des idées et des œuvres dans la création des spectacles. À l’origine de cette approche, il y avait l’intention de décloisonner des domaines scientifiques, dont les barrières représentent souvent l’obstacle majeur à une étude transversale du spectacle français à cette époque. La publication d’un numéro thématique de la *Revue d’histoire du théâtre* en a été le premier résultat². Ce volume avait pour objectif l’étude du circuit commercial des théâtres parisiens, dont certains étaient privilégiés (l’Académie royale de musique, la Comédie-Française), institutionnels et protégés par le roi (la Comédie-Italienne), et d’autres privés (les théâtres forains). Les bornes chronologiques en avaient été fixées d’après le système des privilèges, en vigueur entre 1661 (création de l’Académie de danse) et 1791 (abrogation de ce système par la loi Le Chapelier). Ce système, à la fois protecteur et contraignant, a influé directement sur la vie théâtrale parisienne, créant des dynamiques de concurrence dès le XVII^e siècle. Ces dynamiques ont engendré à leur tour des mouvements de circulation et d’émulation qui ont produit des répercussions de nature poétique et esthétique. C’est dans cette exigence de systématisation, de hiérarchisation, de contrôle politique centralisé, d’un côté, et dans la réaction à ces contraintes de la part des opérateurs de la scène, de l’autre, qu’il est possible d’appréhender l’élaboration de

1 Voir : theparis.hypotheses.org.

2 *Revue d’histoire du théâtre*, n° 289 (« Les théâtres parisiens sous l’Ancien Régime : parcours transversaux », dir. E. De Luca et B. Nestola), 2021.

l'esthétique et des pratiques théâtrales dans la période considérée, résultante de forces souvent en tension et contraires ³.

À la suite de cette première étape, s'est imposée l'exploration des scènes théâtrales en dehors du circuit commercial dans les mêmes bornes chronologiques, afin d'étendre l'enquête à des contextes non commerciaux. Il nous a semblé essentiel d'inclure dans la réflexion les différents milieux de production qui participent à cette même élaboration. Une première difficulté est apparue d'emblée, à savoir comment prendre en compte la nature très variée des contextes envisagés, tout comme la question de la définition même des différentes réalités de production : théâtres publics, privés, institutionnels, privilégiés, officiels, non officiels, professionnels, et puis théâtres de société, d'éducation, de collège, de cour ⁴... Afin de nous orienter dans cette pléthore de réalités, et de mener une réflexion structurée du point de vue épistémologique, nous avons identifié deux catégories majeures de contextes productifs : les théâtres « payants » ou « à recettes » et les théâtres « non payants ». Ces derniers, non lucratifs, ne visent pas l'enrichissement des commanditaires, du moins en termes entrepreneuriaux. Le gain peut relever du prestige de retour (jésuites), d'un avantage de sociabilité, d'un hommage encomiastique (cour), mais il n'est jamais économique. Ce qui ne signifie pas, en revanche, que ces scènes sont animées exclusivement par des amateurs. Le théâtre de société accueille ainsi des artistes professionnels dans des lieux et des salons privés. Néanmoins, le circuit et les productions restent « non payants », sauf exceptions ponctuelles, et ne sont donc pas soumis à des enjeux de rentabilité. Il en est de même pour le spectacle de cour où l'on emploie exclusivement des interprètes professionnels, et même les meilleurs sujets de chaque troupe parisienne sous leur qualité d'officiers du roi, mais pas dans un but lucratif. Les ballets et les tragédies chez les jésuites répondent aux pratiques de célébrations annuelles (distributions des prix) du plus prestigieux système éducatif d'Ancien Régime, et non à des exigences de caisse. Des questions économiques peuvent certainement apparaître (concernant la rémunération des artistes par exemple), mais sans enjeu commercial.

3 Sur ces aspects, voir en particulier E. De Luca et B. Nestola, « Parcours transversaux pour une relecture du spectacle parisien sous l'Ancien Régime », *ibid.*, p. 5-14. Voir aussi G. Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la fin du règne de Louis XIV*, Paris, H. Champion, 2002 ; E. De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans S. Chahouche, D. Herlin et S. Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010) : approches comparées*, Paris, École nationale de Chartes, 2012, p. 241-255 ; J. Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; J.-M. Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; B. Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715) : répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2020.

4 Ces milieux ont fait l'objet de nombreuses études dans les dernières décennies. Sur le théâtre de société, voir notamment les travaux de M.-E. Plagnol-Diéval, D. Quéro, V. Ponzetto et J. Ruimi (theatresdesociete.unil.ch/projet). Sur le théâtre de collège, voir ceux d'A. Piéjus et M. Demeilliez, et sur la cour, ceux de J. de La Gorce, P. Lemaigre-Gaffier et M. Roussillon.

Il est évident que cette approche soulève aussi la question du public, qui peut lui aussi se classer en deux catégories : public payant, public non payant / invité. Ce qui influe évidemment sur la nature même des créations. Le public mériterait une réflexion et une étude spécifiques qui, à partir du travail pionnier d'Henri Lagrave⁵, articuleraient la dimension économique aux implications sociales, voire de genre. Nous nous contentons ici de souligner que cette distinction entre théâtres « à recettes » et « non payants » nous paraît conceptuellement essentielle, tant en termes de production que de réception des spectacles, pour évaluer les retombées de l'ordre esthétique sur la vie théâtrale de l'époque. Un constat fondamental se dégage d'emblée : les logiques de concurrence ou les mécanismes de contraintes monopolistes qui gouvernent les salles de la capitale tendent à s'effacer sur ces autres scènes. Les théâtres de société, de cour, de collègue, tout en profitant d'artistes professionnels, s'offrent ainsi comme le plateau de différentes créations et de mélanges qui se révéleraient compliqués à mettre en place à Paris.

Il s'agit alors d'identifier les dynamiques de circulation des artistes entre les scènes non commerciales et/ou avec les théâtres à recette et de comprendre quels résultats esthétiques se produisent dans une logique de transversalité. Quels interprètes œuvrent dans les collèges ou dans les salons parisiens, et dans quels objectifs ? Quel mélange entre professionnels et amateurs ? Comment les professionnels de la cour se positionnent-ils vis-à-vis de leurs homologues à la ville ? Quelles sont leurs prérogatives et leurs contraintes ? Quel est le champ d'action des auteurs en dehors du périmètre des privilèges ? L'esthétique d'une œuvre destinée à une scène non payante diffère-t-elle sensiblement de celle des œuvres des théâtres commerciaux ? Comment un sujet circule-t-il en s'adaptant entre théâtre d'éducation, théâtre de cour et scènes payantes ? Quels emprunts, ou quelles influences réciproques, sont envisageables ? Quel est le rôle des « connaisseurs » dans le façonnement d'un spectacle non commercial ?

Les études réunies dans le présent volume se proposent d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations inédites. Leur spécificité réside dans le fait d'étudier les spectacles et les pratiques des scènes non payantes, en relation entre elles et/ou aux scènes payantes. Dans l'intention d'explorer plusieurs composantes du spectacle, une équipe pluridisciplinaire de chercheurs (historiens du théâtre, littéraires, musicologues) interroge différentes typologies de sources : textes, partitions, archives, etc., avec la consigne d'approfondir la notion de transversalité et de circulation entre deux scènes, voire davantage. Chaque contributeur dépasse ainsi son champ d'études, confirmant l'aspect distinctif de cette recherche : le décloisonnement des périmètres épistémologiques et méthodologiques disciplinaires.

Les articles sont regroupés en deux grandes sections thématiques : « Circulation et carrières », qui traite de la circulation des personnes, de leurs carrières et du transfert des pratiques, puis « Fabrique et création », qui explore

5 *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

des questions génétiques et esthétiques. Le volume s'achève sur un dernier texte d'ouverture sur de nouvelles perspectives de recherche, à l'échelle du territoire français.

« Circulation et carrières » aborde la circulation des acteurs, chanteurs, danseurs, auteurs entre différents milieux artistiques et sociaux, et s'interroge sur les variations des répertoires respectifs qui en découlent. Dans « Les deux troupes d'opéra de Lully et leur évolution du Grand Siècle à la fin de l'Ancien Régime (1672-1791) », Benoît Dratwicky décrypte la relation complexe entre les interprètes rattachés respectivement à l'Académie royale de musique et à la Musique du roi. Appellées à donner vie au même répertoire lyrique – dont l'auteur est aussi le directeur des deux entités, comme dans le cas de Lully – et pourtant séparées du point de vue statutaire par volonté de Louis XIV, les deux troupes se rapprochent graduellement au cours du XVIII^e siècle, presque toujours dans un mouvement unidirectionnel de Paris vers Versailles, jusqu'à ce que la Musique du roi englobe graduellement les chanteurs de l'Académie. Ce processus engendre par ailleurs des déséquilibres dans la programmation et dans la fréquentation des spectacles à la ville, en conséquence de la migration à la cour des interprètes principaux, attirés par une meilleure rémunération.

Tout comme Lully orchestre les mouvements des interprètes entre les deux troupes de chanteurs au XVII^e siècle, Voltaire se positionne en tant qu'arbitre dans le choix, la formation et la circulation des acteurs entre le réseau mondain et le réseau professionnel au Siècle des lumières. Jennifer Ruimi explore ces aspects dans « Les comédiens de Voltaire, des théâtres de société à la Comédie-Française (et vice versa) ». Pour être efficaces, les propositions de nouveaux acteurs à la Comédie-Française de la part de Voltaire doivent susciter l'approbation de la troupe, et ne sont pas toujours à l'abri de l'échec (Suzanne de Livry). Au contraire, dans le domaine de son théâtre particulier, l'auteur accueille et accompagne les grands (ou futurs grands) comédiens du Théâtre-Français, comme la Clairon ou Lekain. Ce dernier, en particulier, ne cessera d'être fidèle à son mentor qu'il continuera de consulter tout au long de sa carrière pour peaufiner sa technique de jeu. Voltaire est au cœur de ce mouvement incessant entre deux milieux qui se nourrissent réciproquement de leurs expériences poétiques et de représentation.

Du théâtre de société aux collègues, l'article de Marie Demeilliez, « La circulation des danseurs parisiens au XVIII^e siècle : des théâtres professionnels aux ballets jésuites », montre comment les danseurs représentent une catégorie d'interprètes encline au croisement des réseaux, tout comme les acteurs et les chanteurs. Attirant des artistes attachés aux théâtres parisiens payants (Académie royale de musique, Comédie-Française, Comédie-Italienne, Foire), ces ballets assurent un rôle de transmission pédagogique tout en devenant des occasions d'expérimentation artistique, se distinguant des autres spectacles de la capitale par le fait de réunir un nombre de danseurs qui n'a pas d'équivalent sur les autres scènes. L'importance de ces effectifs et le mélange des interprètes se

reflètent aussi dans les pratiques, où la danse noble et la pantomime voisinent avec les acrobaties des interprètes forains.

Parmi les choix qui peuvent encourager le passage d'une scène à l'autre se situe la recherche d'un confort financier qui peut aller de pair avec un besoin de reconnaissance. C'est le cas des auteurs rattachés à des mécènes aristocrates et s'exerçant à l'écriture dramatique dans le cadre du théâtre de société. L'article de Valentina Ponzetto, « Auteurs de société et scènes publiques : stratégies, circulations, fortunes », aborde les parcours de Charles Collé et Louis Carmontelle, auteurs attachés au duc d'Orléans et désireux de consolider leur notoriété sur la scène publique. L'inscription de leurs œuvres au répertoire de la Comédie-Française ou de la Comédie-Italienne représente une véritable consécration de leur mérite, leur assurant la reconnaissance de leurs pairs. Pour ce faire, les auteurs n'hésitent pas à réviser une partie de leur production antérieure pour se conformer aux genres en vogue sur ces scènes (comédie, opéra-comique), tout en s'appropriant les changements esthétiques de la fin du XVIII^e siècle que leur expérience d'auteurs de société leur permet d'aborder avec davantage de liberté.

L'article de Jean-Philippe Groperrin, « Jonathas sans David. Quand un sujet tragique circule entre les collèges, la cour et Saint-Cyr », ouvre la section « Fabrique et création », qui vise à éclairer la conception des genres et les mécanismes de la création du spectacle au carrefour de l'artistique et du social. Jean-Philippe Groperrin porte une réflexion autour de l'adaptation d'un sujet biblique pour trois scènes différentes, du point de vue non seulement de l'organisation des ressources artistiques mais aussi des questions génétiques. Inscrite dans la tradition des pièces de collège avec intermèdes musicaux, la tragédie *Jonathas* de Duché de Vancy est conçue pour les Demoiselles de Saint-Cyr. Elle est ensuite reprise à la cour, avant d'être remaniée pour la Comédie-Française (1714), cette fois sans musique, dans le respect des privilèges. L'hypothèse est avancée d'une destination parallèle : pour Saint-Cyr et (de façon primordiale peut-être) pour permettre à Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, de se produire dans le rôle de Michol lors de représentations dans les appartements de M^{me} de Maintenon en 1699. Cette opération donne un relief particulier à un rôle certes secondaire mais susceptible de mettre en lumière la jeune princesse, férue de théâtre et de musique, arrivée à Versailles deux ans plus tôt et désireuse de consolider sa place dans le « petit monde » de la cour.

Les œuvres certes, mais aussi les institutions sont concernées par ces dynamiques de confrontation et d'ajustement. Dans « L'Académie d'opéras de Perrin et l'Académie royale de musique de Lully : des "connaisseurs" à l'entreprise », Barbara Nestola propose une relecture des modèles esthétiques et des systèmes de production qui ont façonné l'opéra français. L'analyse de la nature et du fonctionnement des deux académies créées par Pierre Perrin (1669) et Jean-Baptiste Lully (1672) montre la complexe imbrication entre le genre d'un opéra de cour de matrice italienne, emblème du spectacle princier, les pratiques de sociabilité – notamment le rôle des « connaisseurs » dans le façonnement du

nouveau genre, jusqu'à l'appropriation de la notion d'autorité – et les nouvelles exigences commerciales liées à la fondation d'une entreprise à but lucratif. Malgré la séparation, voulue par Louis XIV, entre la troupe de la ville et celle de la cour, la perméabilité entre les deux milieux s'est accentuée tout au long du XVIII^e siècle, donnant lieu à une inévitable appropriation partagée du répertoire et de ses pratiques.

L'article d'Emanuele De Luca, « Spectacles hybrides : productions professionnelles à Versailles (1740) », nous plonge au cœur de ce laboratoire de coopération « obligée » entre troupes parisiennes et la Musique du roi. L'analyse de trois spectacles donnés en 1740 montre la cristallisation d'un modèle en trois parties sous la houlette du surintendant François Rebel : à la représentation d'une pièce par les Comédiens Français fait suite un divertissement musical réunissant des fragments d'œuvres lyriques contemporaines ou préexistantes (notamment les ballets), interprétés par les chanteurs et musiciens de l'Académie royale de musique et de la Musique du roi ; le spectacle s'achève sur un ballet-pantomime donné par des artistes italiens. Ainsi, lors d'une seule représentation, la totalité de l'offre spectaculaire de la ville est proposée à la cour, effaçant les dynamiques de concurrence qui agitent Paris. La cour, n'étant pas soumise aux contraintes des privilèges, apparaît comme un espace d'expérimentation et de liberté propice à la création de formes hybrides, tout en s'appuyant sur les ressources artistiques de la ville. Comme dans le cas des spectacles donnés au collège Louis-le-Grand, cette rencontre artistique ouvre des espaces inédits de création en sublimant des pratiques existantes ou en devenant la caisse de résonance du succès des genres et des nouveautés théâtrales de la capitale.

Or, comme par un mouvement de retour, les œuvres de Rameau créées à la cour étaient ensuite modifiées et reprises à l'Opéra, afin de les conformer au goût du public parisien : c'est ce que montre Thomas Soury, dans son article « Rameau et la révision de ses opéras : étude d'une adaptation de la cour à la ville ». Le remaniement n'avait pas lieu uniquement à travers la substitution de macro-séquences, comme les prologues, mais touchait plus profondément au contenu : aux longues séquences dansées, prisées par le milieu de la cour, se substituent des ariettes à caractère virtuose, appréciées davantage par le public de la ville. Si la cour reste une scène plus ouverte aux expérimentations, moins contrainte par les formats et les questions de durée, habituée au mélange des troupes et des genres, les nombreuses coupures et l'aménagement plus stéréotypé des divertissements à l'Académie royale de musique semblent révéler au contraire un spectacle plus conventionnel, formaté pour le public parisien.

Si ces réflexions contribuent à jeter une lumière nouvelle sur la complexité des mécanismes qui règlent la création et la production théâtrale de la capitale et de ses alentours sous l'Ancien Régime, l'article de Bénédicte Louvat sur « les pratiques provinciales au XVII^e siècle » (« Entre ancrages locaux et circulations nationales [...] ») représente une ouverture sur les orientations et les perspectives futures de notre recherche. Se tenant sous l'égide des principes de transversalité et de circulation qui guident le présent volume, Bénédicte Louvat dresse un état

des lieux de la connaissance des pratiques théâtrales dans les régions françaises, et montre notamment la complexité de l'interaction entre les pratiques locales et la circulation de troupes et d'auteurs venant d'ailleurs. Si la rareté des sources connues à ce jour – en comparaison avec le long XVIII^e siècle – nous interdit d'un côté d'identifier dans le détail la totalité de ces mécanismes d'interaction, elle invite de l'autre côté à poursuivre les recherches dans une optique pluridisciplinaire, par exemple en évaluant l'apport d'autres formes artistiques (danse, chant, musique, pantomime, etc.) à la composition du spectacle et à sa dissémination sur le territoire français.