

Le voyage en Italie de Mlle Raucourt, actrice-ambassadrice du théâtre de Napoléon

LUCIA LAPENNA

Università degli studi di Salerno
llapenna@unisa.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.500>

Mots-clefs

Vedettariat théâtral
Raucourt
Théâtre de l'Empire
Théâtre français en Italie
Industrie du spectacle

Keywords

Theatrical Stardom
Raucourt
Theater of the Empire
French Theater in Italy
Entertainment Industry

Abstract

Napoléon fit de sa passion pour le théâtre un instrument privilégié de ses politiques culturelles: l'empereur connaissait bien l'influence que le théâtre pouvait exercer sur les masses et il faisait tout pour en favoriser le développement et en garder le contrôle, non seulement en France, mais dans toutes les provinces de l'Empire, dans le but de diffuser la langue et la culture françaises. Le 9 juillet 1806 l'empereur signe le décret sur l'organisation des spectacles français en Italie. La mission de diffuser le théâtre français en Italie est confiée, entre autres, à Mlle Raucourt, une vedette de la Comédie-Française, souvent jugée comme excentrique par ses contemporains. A travers une analyse de la période italienne de Raucourt, cet article portera sur la réception du répertoire français dans les villes touchées par la vedette.

Napoleon made his passion for theatre a privileged instrument of his cultural policies: the emperor was well aware of the influence that theatre could exert on the masses, and he did everything to promote its development and maintain control, not only in France but in all provinces of the Empire, with the aim of disseminating the French language and culture. In July 1806, the emperor signed a decree outlining the organization of French performances in Italy. The mission to spread French theatre in Italy is entrusted, among others, to Mlle Raucourt, a star of the Comédie-Française, often considered eccentric by her contemporaries.. This article will delve into an analysis of Raucourt's time in Italy, focusing on the reception of the French repertoire in cities influenced by this celebrated figure.

Comme le montrent les études récentes, en dépit de leur marginalisation sociale, les femmes ont été de grandes protagonistes de l'industrie du spectacle au XIXe: souvent sans jouer un rôle officiellement reconnu, beaucoup de femmes qui en faisaient partie travaillaient non seulement comme actrices mais aussi en tant qu'entrepreneuses, journalistes et dramaturges (Fix-Ponzetto 2022). Malgré la grande importance que Napoléon accordait au théâtre, toutes les figures françaises faisant partie de l'univers dramatique de l'époque impériale n'ont pas aujourd'hui la place qu'elles méritent dans l'histoire des spectacles. Ce phénomène est encore plus évident avec les femmes, notamment en raison de leur marginalisation sociale. C'est le cas, entre autres, de Mlle Raucourt, actrice à la vie scandaleuse qui "de ses débuts en 1772 à sa mort en 1815 [...] fit la fortune de la Comédie-Française et satura les gazettes de ses frasques, suivies avec un intérêt passionné par le public théâtral" (Marchand 2019: 1). Françoise-Marie Antoinette Saucerotte entre dans la carrière dramatique à la demande de son père, François Saucerotte dit Raucourt, acteur médiocre qui est rejeté par la Comédie-Française à deux reprises (Reully 1909: 20), et qui encourage la fille à poursuivre une carrière artistique, en souhaitant racheter son échec et obtenir des aides financières pour la famille. Elle représente donc un cas de femme de spectacle dont l'activité commence à cause de pressions masculines, mais qui parvient à s'émanciper de son milieu d'origine.¹ Pendant sa brillante carrière d'actrice, elle administre également le théâtre Louvois entre décembre 1796 et septembre 1797 (Bosisio 1988: 83).

En dépit des succès de la comédienne, la critique pudibonde n'a pas accordé à Mlle Raucourt la place qui lui revient dans l'histoire du théâtre: son image demeure essentiellement liée à sa légende noire, qui la présente comme une femme dépourvue de morale, adepte des amours saphiques et se prostituant volontiers (Reully 1909; Fleischmann 1912; Merrick 1996; Blanc 1997). De cette réputation scandaleuse, Mlle Raucourt arrive néanmoins à "faire un argument publicitaire et y trouver la voie d'une reconnaissance originale de son art" (Marchand 2019: 3). À travers l'analyse d'archives italiennes inédites et le dépouillement des périodiques de l'époque, cet article se propose de reconstruire les étapes du séjour de Raucourt en Italie. En faisant référence aux politiques

théâtrales napoléoniennes, dont la comédienne se fait parfois l'instrument, la réflexion portera également sur la réception du répertoire français dans les villes touchées par l'actrice, que l'opinion publique semble désigner comme la seule responsable des succès et des échecs des spectacles qu'elle dirige ou dans lesquels elle joue.

Mlle Raucourt, Napoléon et la mission en Italie

Comme la critique l'a bien montré, Napoléon voyait le théâtre comme un instrument adapté à la diffusion de ses politiques culturelles. Il se consacrait avec grande attention aux lois qui régissaient l'activité théâtrale (Piva 2020: 258-268) et n'hésitait pas à accorder sa protection aux auteurs et aux comédiens.² Le travail de ces derniers lui permettait d'étendre son influence non seulement en France mais dans tous les territoires de son Empire (Triolaire 2012) et de démontrer aux étrangers que la suprématie politique de la France correspondait également à sa suprématie artistique et culturelle.³ Les acteurs de la période napoléonienne organisaient des voyages en province et à l'étranger pour exporter la langue et les chefs-d'œuvre de la nation française. Jules Claretie a remarqué à juste titre que

[...] le général couronné a encore inventé en quelque sorte - ou plutôt organisé officiellement - ces déplacements d'artistes, ces voyages en province et à l'étranger qu'on appelle aujourd'hui des tournées [...] Napoléon voulait que ces tournées (le nom n'était pas encore inventé) fussent établies pour la plus grande gloire de son empire, et il avait eu l'idée de faire de ses comédiens des espèces de missi dominici de la langue française. [...] Il forme deux troupes distinctes auxquelles il trace leur itinéraire et leurs devoirs comme s'il s'agissait de la mobilisation de deux corps d'armée. Il traite les comédiens comme des soldats [...] (Claretie 1896: 391-394).

Avec des acteurs tels que Talma et Mlle Duchesnois, Mlle Raucourt - surnommée par les contemporains "la reine de la terreur", grâce à sa capacité à engager émotionnellement les spectateurs en utilisant les tonalités sombres de sa voix pour rendre chacune des nuances des paroles qu'elle prononçait (Cambianghi 1996) - est l'une des comédiennes les plus appréciées par Napoléon. En dépit de son passé roya-

liste pendant la Révolution ou peut-être justement à cause de cela,⁴ elle se trouve ainsi parmi les soldats de son "armée théâtrale"; son rôle se concrétise dans le projet conçu par l'actrice de diriger les spectacles français sur les scènes italiennes (Lyonnet 1902). En effet, dans une lettre datée du 14 juin 1806 et adressée à Napoléon et à ses collaborateurs, Raucourt reconnaît le potentiel du théâtre en tant que moyen concret de divertissement public et d'éducation. Elle constate qu'une amélioration dans les relations entre la France et l'Italie, plus fréquentes et plus immédiates, finirait par se produire grâce à l'établissement d'un théâtre français dont le répertoire serait constitué par les chefs-d'œuvre tragiques et comiques nationaux. Raucourt fait appel à la bonté de l'Empereur, "pour lequel son dévouement et son attachement sont sans bornes", et demande d'approuver l'exécution de son plan, s'appuyant sur "ses connaissances locales, ayant voyagé en Italie et en parlant passablement la langue", sur ses compétences théâtrales, nécessaires à un bon choix des acteurs, et sur ses qualités d'administratrice, utiles à la direction des troupes; l'actrice souligne que "avant de chercher le repos nécessaire après une longue carrière", elle veut avoir la chance de donner encore à leurs Majestés "une marque de son zèle".⁵ Dans sa lettre, Raucourt se montre consciente bien sûr de ses capacités artistiques mais aussi de ses compétences de gestion et de direction. Par ailleurs, la demande de l'actrice s'inscrit parfaitement dans les plans de Napoléon; elle seconde le désir de celui-ci de contrôler l'intégralité de la vie théâtrale en France et dans les territoires de l'Empire, dont les décrets de 1806 et 1807 et celui de 1812 ensuite, sont les exemples les plus éclatants et les plus connus.⁶

En ce qui concerne l'Italie, suite à la lettre de Raucourt, environ un mois après les lois de juin 1806, Napoléon signe un décret, officiellement publié le 10 juillet, sur la formation et l'organisation des théâtres français dans le Royaume d'Italie: il est d'abord établi que sur le territoire italien, il y aura deux compagnies d'acteurs français qui offriront des spectacles quatre fois par semaine, l'une ayant son siège à Turin, l'autre à Milan; les deux compagnies se déplaceront également dans d'autres villes et auront droit à l'exclusivité de représentation pendant leurs périodes de séjour dans les différents lieux (Cambiaghi 1996). Le même jour, l'annonce de la promulgation du décret auto-

risant formellement la réalisation du projet de Mlle Raucourt est transmise à l'actrice par une lettre du secrétaire d'État Antonio Aldini, qui souligne les impératifs à respecter:

[...] que vous ne justifiez cette marque de bonté de Sa Majesté par le choix distingué des acteurs et par votre exactitude à vous conformer aux obligations qui vous sont imposées. Je dois vous observer que quoiqu'il soit réglé par le Décret qui veut former simultanément les deux troupes, l'intention de Sa Majesté est que vous occupiez de l'organisation de la seconde, qu'après que la première sera rendue à sa destination et en activité de service, ce qui réduira à moitié dans le principe, les sommes qui vous sont accordées.⁷

Les mots que l'actrice écrit au ministre Ludovico Arborio di Breme montrent que le 23 juillet "cette troupe est déjà organisée, complètement composée des sujets d'un talent reconnu, et recommandables par leur moralité",⁸ et qu'elle prévoit d'arriver à Milan en août pour s'organiser et recevoir les dernières directives du Gouvernement. Les propos de Raucourt et son attitude montrent une comédienne consciente de son rôle officiel et politique. Sûre de son talent et de l'importance de sa renommée pour la réussite du projet, elle demande en outre "de [lui] désigner la personne qui sera chargée de [lui] compter à Paris le premier tiers de la somme qui [lui] est accordée, et celle qui le sera de [lui] payer le deuxième tiers à Lyon".⁹

Le 1^{er} août 1806, les directeurs de théâtre Gioacchino Canosio et Giuseppe Crivelli, proches d'Antonio Somaglia, demandent avec appréhension au Ministre de l'Intérieur lequel des deux théâtres royaux de la ville de Milan serait destiné à accueillir les spectacles français. C'est le vice-roi Eugène de Beauharnais qui est appelé à prendre une décision; encore une fois, l'opinion de Raucourt paraît déterminante, comme en témoigne une missive très persuasive qu'elle adresse au vice-roi:

J'ai fourni une longue carrière, je ne puis la terminer d'une manière plus glorieuse, qu'en me dévouant à une entreprise utile à l'art où j'ai consacré ma vie, utile aux nouveaux sujets de Votre Majesté, et qui me fait entrevoir l'espérance de contribuer, quoique passagèrement, à la distraire de ses immortels travaux.¹⁰

Les spectacles musicaux furent attribués au Théâtre

de la Scala, tandis que les autres devaient être montés par le Théâtre de la Canobbiana. Ce dernier ayant cependant besoin de quelques travaux de rénovation, c'est le Théâtre Carcano – sorti en juin de la même année "de cet état d'oubli dans lequel il était depuis longtemps tombé"¹¹ qui accueille provisoirement les acteurs français, comme en témoigne le *Giornale Italiano* (21 juin 1806: 692). C'est encore le même périodique qui annonce les débuts de la compagnie française à Milan:

La Compagnie française sous la direction de Mlle Raucourt, première actrice de S. M. l'Empereur et Roi d'Italie, fera bientôt l'ouverture de son théâtre. Un avis spécifique indiquera le jour et la salle où aura lieu cette représentation (30 septembre 1806: 1096).

L'"avis spécifique" paraît le 9 octobre 1806 dans le même journal:

La Compagnie des acteurs français sous la direction de Mlle Raucourt, première actrice de S. M. I. et R. commencera demain ses représentations (provisoirement au Théâtre Carcano) avec *Iphigénie en Aulide*, tragédie de Racine; suivie de la comédie de Barthe, intitulée *Les Fausses infidélités* (1132).

Plusieurs raisons semblent motiver le choix des deux pièces pour l'ouverture: la séance reflète indubitablement le répertoire tragique parisien, où *Iphigénie* est montée une quinzaine de fois sur un total de 103 représentations de Racine en les années 1806-1807, et où *Les Fausses infidélités* est jouée à plusieurs reprises en seconde pièce tout au long de la période.¹² Pour assurer la réussite, une pièce de Racine, sans doute connue du public et emblématique du patrimoine national français, est associée à une comédie légère et très peu politique. L'ouverture milanaise est aussi liée à la renommée de la vedette, car le choix de la tragédie est le même que celui qui avait présidé à l'ouverture de la salle de spectacles de Mlle Raucourt à Paris, en 1796, quand celle-ci s'était "surpassée dans le rôle de Clytemnestre" (*Esprit des journaux*, 1797, t. I: 252).

Le triomphe de la création milanaise, à laquelle assistent le vice-roi Eugène et la vice-reine Augusta Amélie de Bavière qui sont accueillis chaleureusement par le public, constitue une véritable cérémonie, tout à la fois sociale et mondaine: selon le *Cor-*

riere delle Dame, "la salle et les loges étaient bondées et les acteurs ont recueilli de vifs et répétés applaudissements" (12 octobre 1806: 818). Les descriptions insistent sur la nature polyglotte de l'événement: dans les pauses du spectacle, le français, l'allemand. L'italien et ses différents dialectes (milanais, piémontais, génois et vénitien) pouvaient être entendus simultanément dans la grande salle qui, haute et circulaire, décorée d'ornements dorés et de plumes de différentes tailles, avait émerveillé les étrangers. Au centre du premier étage, face à la scène, on pouvait admirer la loge royale, la plus large, ornée d'amples draperies, et décorée comme les autres loges dans un style italien avec des rideaux, des franges, des miroirs et des coussins. Les périodiques insistent enfin sur les toilettes élégantes des invités, parmi lesquels figuraient les noms les plus en vue de l'aristocratie italienne.¹³

Les spectacles français se poursuivent les jours suivants, comme en témoignent les critiques des journaux. Le *Corriere delle Dame* s'exprime ainsi à propos de la représentation de la *Sémiramis* de Voltaire le 15 octobre, œuvre que les Italiens connaissaient déjà grâce à la traduction de Melchiorre Cesarotti (1771), ce qui aurait pu favoriser la réussite du spectacle:

Cette tragédie a probablement été choisie en raison du fait que les milanais la connaissaient déjà. En effet, cela faisait trois ans qu'elle était jouée au Théâtre patriotique, [...] traduite par l'immortel Cesarotti, qui en de nombreux endroits a beaucoup embelli l'original. [...] Ceux qui l'entendirent alors déclamer en italien se seront facilement aperçus de l'observance scrupuleuse et délicate des décences théâtrales dont s'éloignèrent quelque peu nos amateurs nationaux. À la sortie de la tombe de Nino, notre Ninia avait son épée teintée de rouge; et de la ceinture de Sémiramis [...] pendait un ruban ensanglanté qui figurait la blessure infligée par Ninia. Aucun de ces objets odieux ne fut révélé au cours de la représentation des acteurs français. [...] L'esprit s'endort quand il doit s'occuper de dialogues froids et prolixes, qui ressemblent aux récitatifs ennuyeux de nos œuvres. [...] Toutefois les acteurs français se sont efforcés de les rendre assez intéressants. Nous devons convenir que Mme Bacoffen a mieux réussi dans la *Sémiramis*, qu'en tant que Clytemnestre dans *Iphigénie*, bien que sa déclamation ait de la répétition, et en prononçant les fins de vers elle fait entendre des inflexions de voix moins attirés par le sentiment que par l'habitude qui

répétaient avec trop d'énergie des mots tout à fait insignifiants. M. Chapron, qui jouait Ninia, nous a semblé bien meilleur qu'il ne le fût en tant que Agamemnon. Nous sommes désolés que la mémoire l'ait trahi dans l'acte V, et dans l'un des moments les plus intéressants du rôle, qu'il savait très bien du reste; ce qui ne peut être dit des acteurs sauf de Mme Bacoffen, et particulièrement de Mlle Grasseau l'aînée, qui se sont distinguées: [...]. Du reste, il nous a semblé jusqu'à présent que ces acteurs ont mieux représenté les comédies que les tragédies. Serait-ce l'effet de notre goût national, ou plutôt le résultat des talents de la plupart des acteurs de la compagnie française? Nous laissons la réponse à cette affaire à l'habile et célèbre actrice qui la dirige (XLII, 19 octobre 1806: 823-824).

Sémiramis est une autre pièce chère à Mlle Raucourt, qui la choisit également pour sa rentrée à la Comédie-Française en 1811 (*Journal de l'Empire*, 5 novembre 1811). Le *Corriere* paraît donc conscient de la responsabilité de Raucourt dans le choix du répertoire: il oppose ironiquement la prédilection italienne pour la comédie au goût français pour le tragique, et critique ainsi indirectement le choix de Napoléon qui encourageait surtout la représentation des pièces dans le grand genre. Voltaire et Racine, piliers et symboles de l'esthétique classique, ne seraient donc pas adaptés au public italien, qui semble ainsi rejeter implicitement le modèle français et la politique culturelle dominante.

La réputation en jeu

En dépit de cette prétendue préférence pour les genres légers, la critique parfois contradictoire de la presse italienne n'épargne pas non plus les comédies. Le 16 octobre, les représentations du *Dissipateur* de Destouches et du *Dépit amoureux* de Molière sont décrites dans le *Giornale italiano* où l'on peut lire des éloges et des critiques. Si Mme Morizot est dépeinte comme "un véritable talent et une intelligence rare", on reproche à l'acteur jouant le rôle de Clitandre d'avoir oublié que "la première qualité d'un comédien est de parler de manière distincte, et que cette qualité, dans un pays étranger, en est le premier mérite" (n. 289, 16 octobre 1806: 1160). Encore une fois, quoique de manière moins ironique, le critique soulève un problème culturel, lié à la compréhension du texte français de la part d'un public de non-natifs,

ce qui aurait pu bien constituer un obstacle, notamment pour les ouvrages en vers.

En dépit d'un succès quelque peu irrégulier et après plusieurs rencontres et négociations à caractère économique et organisationnel entre les directeurs de théâtre italiens et Mlle Raucourt (qui confirme à l'occasion toutes ses qualités d'administratrice), la Compagnie Française peut enfin s'installer au théâtre de la Canobbiana,¹⁴ où le premier spectacle français a lieu le 14 novembre 1806, quand les acteurs jouent *Athalie* et deux farces dont le titre n'est pas précisé (*Giornale italiano*, n. 318, 14 novembre 1806: 1278). Il est suivi le 15 novembre 1806 par un spectacle gratuit en l'honneur de la fête du vice-roi Eugène, ce qui confirme la tentative d'intégrer le théâtre français dans la vie culturelle et politique de la ville.¹⁵ Le *Corriere delle Dame* n'hésite pas à attribuer le succès de la soirée à la "directrice" du théâtre:

Quelle magie! Quel enchantement! On se croirait dans l'Olympe. Dans une scène magnifique et resplendissante, se trouvaient les divinités adorées [...]. Le calendrier consacra ce jour-là au Saint dont notre cher vice-roi porte le nom: mais on oubliait l'Eugène de l'église, tant les esprits s'occupaient de celui du Royaume. Chacun étudiait la meilleure façon de le célébrer mais l'ingénieuse Directrice de ce théâtre put y concourir davantage. Elle en a profité, suggérant à ses comédiens quelques scènes villageoises, improvisées, et analogues aux événements (n. XLVI, 16 novembre 1806: 853).

La saison théâtrale continue avec plusieurs représentations de pièces françaises, issues du répertoire classique du Grand-Siècle ou grands succès du XVIIIe: *Cinna* de Corneille, *La métromanie* de Piron (27 novembre 1806), *Méropé* de Voltaire (28 décembre 1806), *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais (11 janvier 1806). Il s'agit d'un répertoire qui essaie de satisfaire les goûts français et italien tout en respectant les politiques culturelles du gouvernement impérial. D'ailleurs, en ce qui concerne le choix des genres, Raucourt n'avait fait que suivre ce que l'Empereur indiquait dans l'article 7 du décret du 10 juillet 1806, qui ordonnait de représenter les meilleurs tragédies et comédies du répertoire national; de nombreuses pièces, nous l'avons vu, étaient les mêmes que celles qui étaient jouées simultanément à Paris.¹⁶

Après la réception tiède de *Sémiramis*, les pre-

miers triomphes au Canobbiana ne suffisent pas pour assurer le succès du répertoire. D'après la presse, les spectateurs étaient souvent très peu nombreux. De plus, les administrateurs milanais ne voient pas d'un bon œil les demandes constantes d'argent de la part de la directrice française, comme en témoigne une lettre adressée directement à Napoléon et écrite par l'actrice-directrice en 1807:

Sire! Les ordres de Votre Majesté sont exécutés; les deux Théâtres-Français sont établis, l'un dans le royaume d'Italie, l'autre dans le Piémont. Milan, Venise, Bologne et Brescia, Turin, Alexandrie et Gênes ont déjà joui de cette nouvelle marque de la sollicitude de Votre Majesté pour ses nouveaux sujets, et de son désir de les rapprocher et de les confondre avec la grande nation, en leur faisant (sic) connaître notre langue et nos usages et nos plaisirs. Fièrre d'avoir été choisie par Votre Majesté, Sire! pour créer ces établissements, j'ai osé en entrevoir toute l'importance, et mon zèle n'a point calculé les obstacles. [...] J'ose vous supplier, Sire! de ne pas m'abandonner. Daignez me donner les moyens de soutenir et de consolider des établissements utiles sous plus d'un rapport. Le Théâtre-Français s'appauvrit chaque jour par ses pertes. Bientôt il comptera peu de modèles et promet peu de remplacements. Les théâtres de l'Italie lui serviront de succursales; l'habitude de jouer des chefs-d'œuvre formera des sujets: j'en ai déjà quelques-uns dont les dispositions me font beaucoup espérer. Ces établissements formés avec tant de peines et de si grands sacrifices ne peuvent se soutenir si je n'obtiens des bontés de Votre Majesté:

I. Un secours prompt et indispensable pour payer ce que l'on m'a avancé, et pour faire partir nos deux troupes qui changent de ville dans ce mois.

II. Une augmentation annuelle pour chaque troupe, et qui puisse couvrir les appointements des acteurs et employés. Je joins ici un précis de mon état de situation et suis prête à mettre les pièces à l'appui sous les yeux de la personne que Votre Majesté daignera choisir pour l'examiner (Fleischmann 1912: 233-234).

Les éloges et les critiques de la presse, qui désigne presque toujours Mlle Raucourt comme la cause de l'échec ou du succès d'une soirée, et son rapport direct à l'administration impériale et à la personne de l'Empereur, montrent à quel point elle était responsable de la réussite des spectacles et au courant des politiques culturelles, qu'elle respecte aussi dans le choix du répertoire.

Lorsque la comédienne rentre à Paris et la Compagnie se prépare à partir pour Venise, le 12 mars 1807, un article du *Giornale italiano* analyse les causes du manque d'affluence aux spectacles de la part du public milanais:

Ces acteurs auraient peut-être eu un plus grand nombre d'auditeurs si leur idiome, qu'ils parlent parfois trop rapidement, nous avait été aussi familier que les Français eux-mêmes; s'ils avaient calculé le prix d'entrée selon la méthode déjà connue des comédiens nationaux, s'ils avaient représenté plusieurs fois ces drames spectaculaires pour lesquels, en vertu de nos grandioses œuvres sérieuses, nous avons pris le goût si bien que c'est devenu un besoin pour nos concitoyens. Il est vrai que ce genre n'est pas le meilleur, et ne suppose pas de grands génies ni de dramatiques modernes. Nous savons qu'il n'est pas très apprécié en France,¹⁷ mais peut-être fallait-il l'employer quelque peu pour attirer les Milanais au théâtre français, et leur donner une certaine habitude de le fréquenter avec plaisir. [...] Le choix des comédies des acteurs français aurait dû être déterminé par une meilleure connaissance du génie national; et peut-être encore ces acteurs n'étaient-ils pas tous également dotés d'un talent suffisant pour mieux apprécier celles qu'ils représentaient. Flavigny [...], Mme Grasseau [...], Juclé [...] ont beaucoup de mérite. [...] Tous les autres ont un talent moins que médiocre; et leur remplacement est plus ou moins indispensable pour assurer la réussite réelle et constante de l'établissement dramatique français en Italie (n. 71, 12 mars 1807: 286).

Le *Giornale italiano* synthétise parfaitement le discours critique de la presse: le génie et le goût des deux nations semblent très éloignés, mais les obligations liées aux indications du gouvernement impérial empêchent une véritable adaptation du répertoire au nouveau contexte. En outre, la différence linguistique et la diction des comédiens rendent les spectacles pénibles pour les auditeurs, qui se mesurent avec un répertoire qui ne leur est pas familier.¹⁸

En mai 1808, Mlle Raucourt avait déjà décidé d'intervenir personnellement en proposant une tournée de spectacles dans plusieurs villes italiennes. Elle se produit à Milan, où elle se sert de sa renommée pour attirer les spectateurs qui, selon le *Corriere Milanese* (n. 61, 21 mai 1808: 488), se montrent impatients d'assister aux représentations d'une grande actrice, tout comme dans les tournées provinciales

en France. Les spectacles comprennent *Médée* de Longepierre (*Giornale italiano*, n. 148, 27 mai 1808: 596), *Sémiramis* de Voltaire et *Rodogune* de Corneille, des tragédies comportant des grands rôles féminins où la vedette pouvait s'illustrer.¹⁹ Grâce notamment aux qualités et la renommée de la comédienne, les spectacles obtiennent le succès espéré: "la hauteur imposante de sa pantomime, l'énergie terrible de son accent, la simplicité même de sa déclamation ont produit un frisson continu chez les spectateurs", comme on peut le lire dans la presse.²⁰ Le 12 juillet 1808, l'actrice se rend à Lucques, à la cour de la sœur de Napoléon, Elisa Bonaparte, et joue dans *Méropé* de Voltaire. Elle est encore en Toscane l'année suivante, appelée par la grande-duchesse, quand elle se produit au Théâtre de la Pergola à Florence dans *Rodogune* de Corneille et *Britannicus* de Racine, encore une fois deux pièces issues du répertoire classique marquées par des rôles féminins importants, et dont les intrigues tirées de l'histoire antique auraient été plus faciles à suivre par le public.

Dans les autres villes italiennes où se déroulent les spectacles proposés par les acteurs français les résultats sont médiocres, à l'exception de quelques succès sporadiques. La critique accuse les comédiens de peu varier leur répertoire: les séances répétaient toujours les mêmes spectacles, à distance de quelques jours seulement, simplement en inversant l'ordre du programme, et parfois, les comédiens modifiaient le titre d'une œuvre sur les affiches pour capturer l'intérêt de nouveaux spectateurs. À Milan, le *Corriere delle Dame* juge "ces misérables astuces [...] indignes d'une compagnie qui a l'honneur de porter le titre de Compagnie Royale et Impériale, et qui ayant un extrême besoin de gagner l'amour du public devrait être plus consciente du respect que l'on doit au public" (n. LXVII, 23 décembre 1809: 373). Ce qui paraît être remis en discussion, c'est donc la réputation de la troupe et, par conséquent, de sa directrice.

Du succès au fiasco

La tournée de Raucourt ne s'arrête pas au centre de l'Italie. À l'été 1809, la comédienne est à Naples (De Gregorio Cirillo 2007), où régnait le frère de Napoléon, Joseph Bonaparte, qui partageait avec l'Empereur la passion pour le théâtre (Fontanarosa 1901; Rambaud 1911). À l'arrivée de Raucourt, Joseph possède sa

propre compagnie d'acteurs qui travaillent au Teatro del Fondo; ils collaborent avec l'actrice pendant son séjour napolitain (Toscano 1989). Contrairement à son expérience avec la Compagnie Française, elle se trouve donc à travailler directement avec des collègues locaux. Le 2 août, le *Monitore Napolitano* annonce que "Madame Raucourt [sic], l'une des actrices primaires du Théâtre-Français, est arrivée dans cette capitale. Nous espérons bientôt le plaisir d'admirer sur les scènes du Teatro del Fondo cette favorite de Melpomène, considérée en France comme un modèle dans le genre de déclamation digne, énergique et animée" (*Monitore Napolitano*, 2 août 1809). Le 3 août, l'actrice fait ses débuts dans son célèbre rôle de Cléopâtre et le *Monitore Napolitano* reconnaît l'enthousiasme qu'elle suscite parmi les spectateurs:

Le concours des spectateurs était innombrable, attirés par le désir de voir Madame Raucourt [...] La recette de la soirée fut à son avantage. Elle fut accueillie avec les applaudissements que la renommée de son mérite avait excités: l'opinion que chacun avait d'elle était somme; peu l'avaient déjà admirée à Paris et à Milan; mais sa présence augmenta sa réputation (5 août 1809).

L'écho du succès de *Rodogune* arrive en France, comme en témoigne un article paru dans le *Journal Français* du 4 août 1809, qui rend ainsi compte du spectacle:

Malgré l'excessive chaleur, le théâtre était plein longtemps avant que le rideau fût levé. Mlle Raucourt a joué avec beaucoup de talent [...] elle a été souvent interrompue par des applaudissements aussi unanimes que mérités.

Le 6 août, l'actrice continue de démontrer son "talent infini" (*Journal Français*, 7 août 1809) dans *Iphigénie en Aulide* de Racine en jouant Clytemnestre, et se distingue particulièrement au quatrième acte, provoquant de nombreux applaudissements.²¹ Le 10 août, elle joue dans *Sémiramis* de Voltaire en attirant un concours extraordinaire de spectateurs, réunis par le désir de l'entendre encore, à la nouvelle de son prochain départ. "Cette actrice ne pouvait nous faire ses adieux d'une manière plus brillante pour elle, ni plus propre à augmenter nos regrets; elle a joué avec un talent admirable le rôle de Sémiramis, où elle a été à plusieurs reprises couverte d'applaudissements.

Cette soirée a été pour elle un vrai triomphe" (*Journal Français*, 12 août 1809). Lors de sa dernière apparition à Naples, le 14 août, l'actrice interprète la Mérope de Voltaire "d'une manière conforme à la réputation qu'elle s'est acquise" (*Journal Français*, 18 août 1809).

"Talent"; "renommée"; "réputation": les commentateurs des périodiques semblent indiquer que la tentative de Raucourt de contrebalancer la réception peu favorable de la troupe française de Milan par une tournée entièrement personnelle était réussie. Par cette nouvelle suite de triomphes, Raucourt parvient donc à rétablir son image publique et à confirmer ses capacités artistiques. Son succès n'est cependant que personnel, et concerne justement son rôle de comédienne et non de directrice. Si les éloges parus dans les journaux à Naples célèbrent ses qualités d'interprétation, les périodiques milanais ne cessent de critiquer son travail de directrice, en insistant sur les mauvais choix du répertoire et sur la qualité médiocre des interprètes, souvent très en-dessous de leur renommée (*Corriere Milanese*, n. 176, 6 septembre 1809: 864). À son retour de Naples, l'actrice décide de se rendre à Milan pour examiner elle-même les raisons de la crise que vit sa Compagnie, pour y remédier et engager de nouveaux acteurs. Mais en 1810 les échecs persistent; l'année suivante, l'introduction d'un nouveau genre, le vaudeville, n'apporte aucune amélioration: l'insertion de ce genre comique léger, qui aurait voulu offrir au public un spectacle plus à son goût et au langage plus simple et facilement compréhensible, ne suffit pas à changer le sort des représentations. En plus des désaccords avec le gouvernement et l'absence de public, des tensions secouaient également la compagnie, avec des dissensions entre les comédiens, parmi lesquels les plus talentueux préféraient rentrer en France. En effet, les années 1812 et 1813 furent caractérisées par la présence d'actrices jugées médiocres telles Mme Damas, Mlle Cartigny et Elisa Verteuil, qui travaillaient en province et étaient prêtes à venir en Italie même en échange d'une très modeste rémunération. À la froide réponse du public, correspond enfin le manque d'intérêt de la presse périodique milanaise, qui s'occupe de moins en moins du sujet.

Les raisons de l'échec du théâtre français en Italie et notamment à Milan sont enfin analysées par Benedetto Ricci, nouvel entrepreneur des théâtres royaux,

dans le document *Moyens de restaurations pour le Théâtre Français de Milan sous l'Administration du nouvel Entrepreneur, à commencer du 26 décembre 1813*.²²

[...] ces remplacements d'acteurs à talent par des médiocres et ensuite par des sujets qui en manquent absolument, ou par des novices; ces répétitions nauséabondes des mêmes pièces, parce qu'elles conviennent mieux à la paresse ou à la vanité des acteurs favorisés par la direction; ces suspensions arbitraires de spectacles, [...], sans les justifier nullement aux yeux du public; ces changements de pièces après l'affiche; cette impudence avec laquelle, sans autre motif que la volonté d'un acteur, il annonce lui-même comme demandé, sans dire par qui, un spectacle donné peu de jours auparavant; ce défaut d'ordre dans les objets accessoires de la scène où ils ne sont placés que trop tard, et négligemment, au détriment de l'illusion théâtrale; ces hommes et ces femmes étrangers à l'action scénique que l'on voit se montrer en avant des coulisses.²³

Si les qualités artistiques et la réputation de Raucourt comédienne sont reconnues par la critique italiennes de l'époque, ses choix de gestion sont jugés peu réussis: les artistes appelés par l'ancienne directrice sont le plus souvent des acteurs qui ont eu peu de succès à Paris et qui viennent en Italie pour tenter de faire carrière, mais ne disposent pas de l'expérience nécessaire et se trouvant devant un public qui ne connaissait pas parfaitement la langue, ne produisaient pas les résultats attendus. Dans *Moyens de restaurations pour le Théâtre Français de Milan*, Ricci synthétise ainsi les jugements de la presse et de la critique dramatique milanaise évoqués plus haut,²⁴ mais insiste aussi sur un autre élément: la "vanité" et la "paresse" des acteurs qui les empêchent de choisir et de jouer correctement le répertoire sont les causes principales de leur échec, d'autant plus que ces comportements seraient "favorisés par la direction"; encore une fois, la responsabilité du fiasco milanais du théâtre français semble être attribuée à l'actrice.²⁵

Conclusions

À l'époque napoléonienne comme au cours du XIXe siècle, la disparité entre les hommes et les femmes est particulièrement évidente. Le Code Civil de 1804 transforme les préjugés moraux et sociaux en in-

terdits: d'un point de vue légal, les femmes sont dépourvues de droits civiques et elles ne peuvent rien posséder, ni travailler sans l'autorisation de leur mari. Les femmes agissant dans le monde dramatique souffrent du manque de reconnaissance de leurs contemporains et des oublis de l'histoire (Fix-Ponzetto 2022). En dépit de son succès pour le moins inégal, le parcours de Mlle Raucourt en Italie montre toute l'importance de cette actrice-directrice dans le panorama culturel et politique sous l'Empire. Les journaux et les documents d'archives témoignent d'une activité artistique et professionnelle exceptionnelle pour une femme de théâtre à l'époque napoléonienne. Très célèbre dans son pays, elle ne se déplaça pas de Paris à l'Italie pour jouer le "simple" rôle d'actrice, mais elle fut investie d'une véritable mission politique et culturelle. En incarnant la fusion entre art et politique tant désirée par Napoléon, Raucourt choisit son répertoire en fonction de la politique mais aussi de ses exigences personnelles, ce qui montre chez elle une prise de conscience totale du pouvoir médiatique de l'acteur. Sans avoir produit les résultats espérés, le voyage de Raucourt représente un exemple emblématique de l'importance des femmes dans l'industrie du spectacle européen entre le XVIIIe et le XIXe siècle.

Notes

¹ Au XIXe "les femmes entrepreneuses existent, ce sont les voies d'accès à l'industrie, au commerce ou à la direction d'une entreprise qui diffèrent de celles empruntées par les hommes": elles sont souvent les filles, épouses ou veuves d'hommes de théâtre et leur métier n'était pas fruit d'un choix personnel, mais l'héritage donné par une figure patriarcale (Fix-Ponzetto 2022: 22). C'est un élément que l'on retrouve souvent dans les biographies d'actrices, non seulement françaises, voir Masson 2022.

² La bibliographie concernant la vie théâtrale à l'époque napoléonienne et les lois qui la régissaient est particulièrement vaste, comme en témoignent des publications récentes telles que Triolaire 2012, De Santis-Perazzolo-Piva 2020, Julian-De Santis 2019 ou Siviter 2016. Le sujet est également lié à des projets de recherche tels que le programme ANR 2011- 2015 *Therepsicore. Le théâtre sous la Révolution et l'Empire en province* dirigé par Philippe Bourdin (Université Clermont-Auvergne) avec la collaboration de Pierre Frantz (C.E.L.L.F, Centre d'Étude de la Langue et des Littératures françaises, Université Paris Sorbonne), et le projet Horizon *Rev.E.: Revolution and Empire. Évolution de l'art dramatique et des politiques culturelles entre la fin de la Révolution française et l'Empire*, sous la responsabilité de Paola Perazzolo et Katherine Astubry (2020-2022), et le programme de digitalisation des registres de la Comédie-Française, <https://www.cfregisters.org/#/>.

³ Au XVIIIe et XIXe siècle, le répertoire national, où se cristallise l'héritage du classicisme, constitue un symbole du prestige et de l'hégémonie culturelle française, qui est progressivement remise en question au cours des décennies, avec la diffusion et l'assimilation en France des modèles étrangers, notamment anglais et allemand, voir Yon 2009, Franco 2006, Markovits 2014.

⁴ Les positions politiques de Mlle Raucourt ont probablement influencé le choix de Napoléon, qui voulait à ce moment rétablir une continuité avec le régime des Bourbons.

⁵ Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3.

⁶ Par les décrets du 8 juin 1806, du 25 avril 1807 et du 29 juillet 1807, Napoléon établit que la création de nouveaux théâtres ne pouvait avoir lieu sans son autorisation et réduisait le nombre des salles aux seuls théâtres officiels. En outre, un contrôle était établi sur le répertoire des théâtres des départements de l'Empire et les restrictions pour les acteurs et les compagnies itinérantes à Paris étaient également appliquées aux compagnies voyageant dans les provinces; le décret de 1812 dit de "Moscou" réorganise enfin l'administration de la Comédie-Française. Pour une synthèse critique sur les décrets et le répertoire, voir Piva 2020, Frantz 2004.

⁷ Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3

⁸ Archivio di Stato di Milano, *Spettacoli Pubblici*, p. m. cart. 26

⁹ *Ibidem*. Sur la médiatisation progressive de l'acteur et sa prise de pouvoir commercial et culturel, voir Filippi-Harvey-Marchand (2017).

¹⁰ Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3

¹¹ Ici comme ailleurs dans cet article, sauf indication différente, c'est moi qui traduis.

¹² Voir le calendrier des spectacles à la Comédie-Française dans Siviter 2016. La comparaison est faite avec la Comédie, dont le répertoire servait de modèle aux comédiens français en Italie.

¹³ Cfr. Lyonnet 1902: 58-59. Dans les pages du *Giornale italiano* du

12 octobre, on peut lire un compte rendu détaillé de la soirée et une analyse presque totalement positive des spectacles, qui est particulièrement représentatif de la critique dramatique de l'époque. Voir l'annexe du présent article.

¹⁴ Cfr. Lettre de Mme Raucourt à M. Mancioni, Alari e Somaglia, impresari dei teatri di Milano, 31 octobre 1806 et *Convenzione per la gratuita cessione del teatro alla Canobbiana alla Sig.ra Raucourt* in Archivio di Stato di Milano, *Spettacoli Pubblici*, p. m., c. 26.

¹⁵ Cfr. *Giornale italiano*, n. 319 (15 novembre 1806): 1282; *Corriere milanese*, n. 92 (17 novembre 1806).

¹⁶ Même en France, les décrets ordonnaient de visionner les répertoires. Les représentations comiques étaient numériquement supérieures aux représentations tragiques, mais ces dernières reflétaient le goût de l'Empereur pour les œuvres classiques.

¹⁷ Cette remarque peut surprendre si l'on pense au grand succès du mélodrame sur les scènes parisiennes; elle pourrait être liée à la mauvaise réception critique du genre, qui s'oppose aux préférences du public.

¹⁸ Le manque d'une véritable connaissance du français de la part d'une bonne partie du public était fréquent déjà au XVIIIe siècle. Selon une anecdote rapportée par Markovits dans un spectacle à Bologne en 1772, le public de *L'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire est persuadé d'avoir vue *Zaire* de Voltaire (2014: 100-103).

¹⁹ Encore une fois, son choix suit néanmoins les tendances du théâtre parisien: si *Sémiramis* et *Rodogune* étaient deux ouvrages très connus, *Médée* de Longepierre est montée 12 fois à la Comédie-Française à l'époque napoléonienne, plus que d'autres tragédies de grands auteurs prises singulièrement.

²⁰ *Giornale italiano*, 31 mai 1808. Le critique insiste justement sur la pantomime de la comédienne, qui doit être particulièrement éloquente lorsqu'elle s'adresse à un public étranger.

²¹ Cfr. Rambaud 1911 et *Monitore Napolitano*, 9 août 1809.

²² Su Ricci, cfr. Bentoglio 1990: 44.

²³ Ricci se propose au Gouvernement pour diriger une nouvelle Compagnie française, composée d'acteurs qui auparavant travaillaient avec Mlle Raucourt. Ceux qui restèrent fidèles à la directrice furent destinés aux salles de province. Il n'y a pas assez d'informations sur le travail de ces acteurs: après la fin de l'Empire napoléonien, le gouvernement autrichien provisoire à Milan a commandé "[...] que la Compagnie Comique Française Raucourt, soit satisfaite de ses spectacles d'un mois à l'avance, et soit congédiée. Il a en outre résolu avec le même décret, qu'elle commande à M. Ricci de suspendre l'activité de l'autre Compagnie Comique Française dépendante de lui. Archivio di Stato di Milano, *Spettacoli Pubblici*, p. m., c. 26.

²⁴ La presse italienne avait menacé la réputation de la vedette, incapable justement de se conformer aux attentes du public; les journaux avaient également fait allusion aux choix de promotion peu honorables de la troupe, en attaquant ainsi non seulement sa renommée artistique mais aussi sa réputation professionnelle et éthique. Voir *supra*.

²⁵ L'échec des représentations entraînait ensuite des difficultés économiques qui réduisaient de plus en plus la qualité des interprètes et des décors et indisposaient les autorités envers Raucourt, qui était souvent contrainte de demander des fonds supplémentaires.

Bibliographie

PERIODIQUES DEPOUILLES (1806-1814):

Corriere delle dame
Corriere Milanese
Giornale italiano
Journal Français
Monitore Napolitano
Esprit des journaux français et étrangers

FONDS D'ARCHIVES:

Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3
 Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, p. m. cart. 26

HISTOIRE ET CRITIQUE DU THEATRE

- BENTOGGIO A. (1990), "Mademoiselle Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi in Milano (1806-1814)", *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, n. 43, pp. 17-51.
- BLANC O. (1997), "Marie-Antoinette-Josèphe-Françoise Saucerotte, dite Mlle Raucourt", in Id., *Les libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Librairie Académique Perrin, Paris, pp. 51-72.
- BOSISIO P. (1988), *Tra ribellione e esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma.
- CAMBIAGHI M. (1996), *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Bulzoni Editore, Roma.
- CLARETIE J. (janvier-juin 1896), "Napoléon et la Comédie-Française en Italie", in *Revue Bleue, Revue politique et littéraire*, Tome V, pp. 391-394.
- DE SANTIS V.-PERAZZOLO P.-PIVA F., (dir., 2020), *Studi Francesi*, 191, LXIV, II, *Théâtre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*.
- FILIPPI F., HARVEY S., MARCHAND S. (dir., 2017), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Armand Colin, Paris.
- FIX F., PONZETTO V. (dir., 2022), *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, "Dramaturgies".
- FLEISCHMANN H. (1912), *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, Bibliothèque des curieux, Paris.
- FONTANAROSA V. (1901), *Studi sul decennio francese in Napoli, 1806-1815*, Detken, & Rocholl, Napoli.
- FRANCO B. (2006), *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, Waldstein, Verlag.
- FRANTZ P. (2004), "Le Théâtre sous l'Empire: entre deux révolutions", in *L'Empire des Muses*, dir. J.-Cl. Bonnet, Paris, Belin, 173-197.
- JULIAN T.-DE SANTIS V. (dir., 2019), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Classiques Garnier, Paris.
- LYONNET H. (1902), *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807)*, Bulletin de la Société d'histoire du théâtre, vol. 1.
- MARCHAND S. (2019), "Mademoiselle Raucourt: scandale et vedettariat féminin au XVIII^e siècle", *Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale* (I), dir. François Lecercle, Clotilde Thouret, <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312785>
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe: Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard.
- MASSON C. (2022), "Être directrice de théâtre aux États-Unis au XIX^e siècle: réalisation d'un rêve américain au féminin?", in *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, dir. F. Fix-V. Ponzetto, Bruxelles, Peter Lang, "Dramaturgies", 29-44.
- MERRICK J. (1996), "The Marquis de Villette and Mademoiselle de Raucourt. Representations of Male and Female Sexual Deviance in Late Eighteenth-Century France", in B. T. Ragan et J. Merrick (dir.), *Homosexuality in modern France*, New-York, Oxford, Oxford University Press, 30-48.
- PIVA F. (2020), "Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire", *Studi Francesi*, 191, LXIV, II, *Théâtre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*, 258-268.
- RAMBAUD J. (1911), *Lettres inédites ou éparses de Joseph Bonaparte à Naples (1806-1808)*, Plon-Nourrit et Cie, Paris.
- REULLY J. (1909), *La Raucourt et ses amies, étude historique des mœurs saphiques au XVIII^e siècle*, H. Daragon, Paris.
- SIVITER C. (2016), *Rewriting History Through the Performance of Tragedy 1799-1815*, PhD thesis, University of Warwick.
- TOSCANO T. (1989), "Il decennio francese", in *Il Teatro Mercadante: la storia, il restauro*, Electa, Napoli.
- TRIOLAIRE, C. (2012), *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, "Études sur le Massif central"
- YON J.-C. (2009, dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde.

Annexe

[Anonyme], *Giornale italiano*, n. 285, (12 octobre 1806): 1144

Jusqu'à présent, nous n'avions à Milan dans les principales villes du Royaume que des compagnies françaises ambulantes, toutes rebut des provinces, et pour nous il aurait été [...] difficile de juger du théâtre français par les représentations de ces compagnies grossières, [...] Aujourd'hui, grâce à notre auguste souverain, [...] nous avons un théâtre français, où les chefs d'œuvre de cette nation ne seront pas indignement dégradés par des histrions sans talent; ceux d'entre nous qui cultivent la langue et la littérature françaises, y trouveront un supplément aux divertissements de l'esprit et du goût, et un moyen agréable de se perfectionner dans la connaissance d'une langue qu'il n'est guère permis d'ignorer. La juste réputation de l'actrice chargée d'organiser et de diriger ce théâtre nous garantissait à l'avance du bon choix des acteurs et actrices de sa compagnie, de même que des œuvres qu'elle nous offrirait: la brillante représentation d'hier a confirmé nos espoirs. La tragédie d'Iphigénie, chef d'œuvre du premier tragédien français, a été représentée par la compagnie de Mme Raucourt de manière à arracher des larmes des yeux de tous les spectateurs, et ce n'est pas un petit succès [...]. Le triomphe d'Iphigénie dans la capitale du Royaume d'Italie [...], il convient de le dire pour être juste, est également dû en grande partie aux talents des acteurs qui ont interprété ce chef d'œuvre tragique. M. Chapron dans le rôle d'Agamemnon a dévoilé un véritable talent. Ardeur, sensibilité, noblesse, en somme il a employé avec art tous les moyens qui peuvent émouvoir et pénétrer: Agamemnon lui-même tel qu'il a été conçu par le génie de Racine; [...] M. Chapron a cependant obtenu des applaudissements attisés par l'impression produite sur ses auditeurs. Ces applaudissements sont toujours les plus honorables. M. Juclé n'a pas joué le rôle d'Achille d'une manière tout aussi satisfaisante, sa voix et ses attitudes ont souvent manqué de la noblesse nécessaire à ce rôle. Il n'a pas eu la tendresse d'Achille pour Iphigénie; il n'a même pas eu l'ardeur impétueuse d'Achille. On ne peut cependant lui reprocher de ne pas avoir prononcé les vers avec suffisamment d'intelligence. Ce que l'on peut dire de vrai à propos de cet acteur au moins pour cette première représentation, c'est qu'il n'était pas mauvais, mais qu'il n'était pas bon non plus, peut-être pourrait-on dire à juste titre que la nature ne l'a pas rendu apte à représenter Achille, et qu'il jouerait mieux toute autre chose. M. Morizot a été applaudi à juste titre dans le rôle d'Ulysse à l'acte 5. Mme Bacoffen qui interprétait Clytemnestre n'est pas dotée d'une voix très favorable; nous ne pouvons pas juger pour cette fois de son talent dans la tragédie: il nous faut la revoir. Mais nous devons des félicitations méritées aux deux dames Grassot dont l'aînée jouait Eriphile, et la plus jeune Iphigénie. La première a un talent déjà formé, l'intelligence de son art et une façon de jouer qui montre qu'elle a été instruite dans une bonne école. Elle ne s'est pas éloignée un seul instant de l'esprit de son rôle, et elle a été applaudie avec justice. La seconde a toutes les qualités qu'on pouvait désirer chez Iphigénie; un accent émouvant pur, de la grâce dans l'expression et les attitudes, et beaucoup de sensibilité. [...] Cette tragédie française a été représentée dans sa totalité par un ensemble remarquable et dont nous n'avions pas encore eu l'exemple dans cette capitale. Nous n'avons encore décrit la vérité et la beauté des costumes; et peut-être l'installation à Milan d'une compagnie française nous conduira à être plus sévères, pour cette catégorie essentielle de l'art, dans nos théâtres nationaux. [...] La farce intitulée les Fausses infidélités a mis fin à la soirée et a été représentée d'une manière très agréable par MM. Chapron, Bonson et MM. Bacoffen et Grassot la mineure [...]