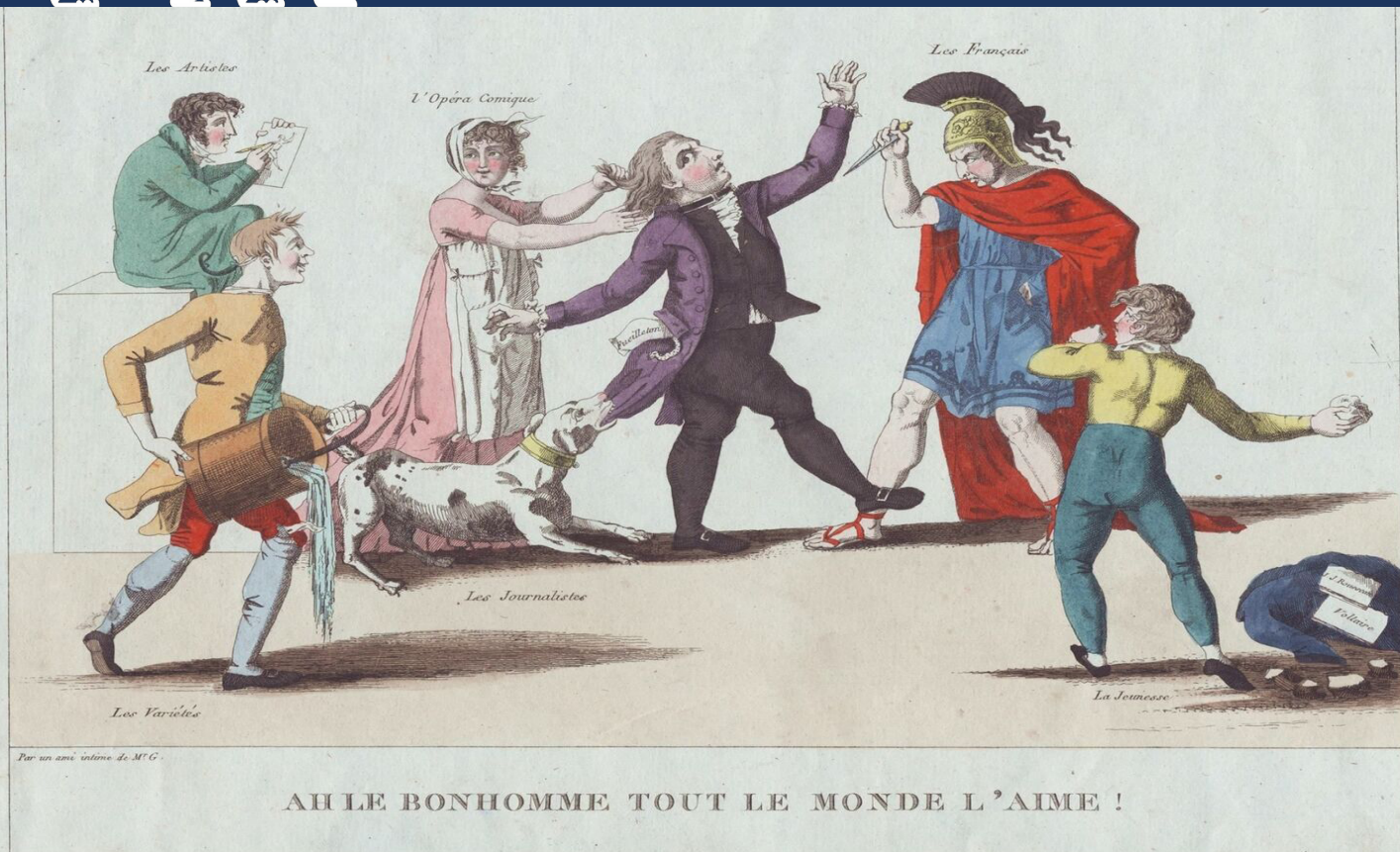


UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT & CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



33

II/2024

CIRCOLAZIONE DEI SAPERI DEGLI ATTORI IN EUROPA TRA SETTE E OTTOCENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Vincenzo De Santis, Virginie Yvernault,
Giuseppina Giuliano & Stefano Amendola



elephantandcastle.unibg.it



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE
LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO
è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Comitato direttivo

Franca Franchi
Alessandra Violi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti
Adriano D'Aloia
Jacques Dürrenmatt
Elena Mazzoleni
Francesca Pagani
Nunzia Palmieri
Giovanni Carlo Federico Villa

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge)
Simon Baker (Maison Européenne de la Photographie)
Giuliana Bruno (Harvard University)
Franca Bruera (Università di Torino)
Raul Calzoni (Università di Bergamo)
Gianni Cicali (Georgetown University Washington D.C.)
Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)
Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)
Rosalind Krauss (Columbia University)
Arnauld Maillet (Sorbonne Université)
Claudio Milanesi (Université Aix-Marseille)
Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)
Vivian Sobchack (University of California, Los Angeles)
Marina Spunta (The University of Leicester)
Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)
Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

Paolo Cesaretti, Elisabetta De Toni, Stefania Consonni, Michela Gardini,
Francesca Guidotti, Francesca Pasquali, Greta Perletti, Luca Carlo Rossi

Responsabile di redazione

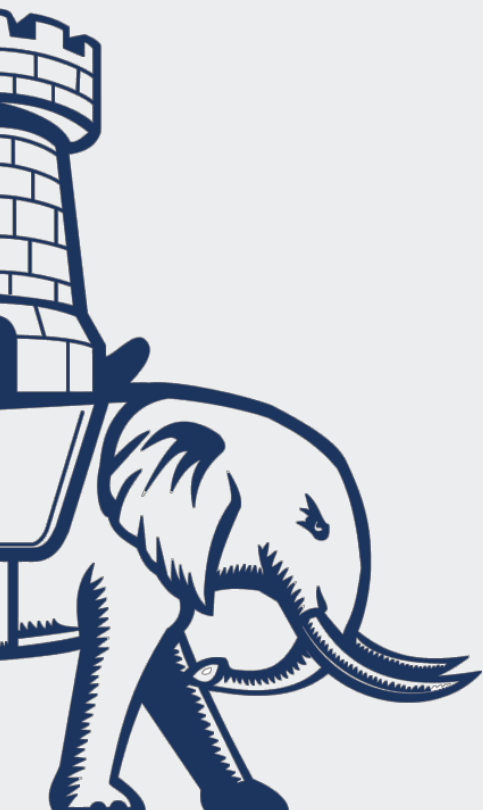
Giacomo Raccis

Redazione

Gabriele Gimmelli, Shannon Magri, Maria Elena Minuto, Alessandro Rossi



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International



CIRCOLAZIONE DEI SAPERI DEGLI ATTORI IN EUROPA TRA SETTE E OTTOCENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Vincenzo De Santis, Virginie Yvernault, Giuseppina Giuliano & Stefano Amendola

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33>

- 2 **La "Valise de l'acteur".
Circulations des théories et des pratiques théâtrales
dans l'Europe des XVIIIe et XIXe siècles**
Vincenzo De Santis, Virginie Yvernault & Stefano Amendola

SAGGI

- 9 **La légende de Garrick**
Pierre Frantz
- 17 **Savoirs, connaissances et reconnaissance de l'acteur :
lettres d'un comédien expatrié au couple Favart**
Alexei G. Evstratov
- 37 **L'attore in provetta. Johann Jakob Engel
tra teoria dell'attore e *sciences de l'homme***
David Matteini
- 47 **August Wilhelm Iffland alla Scuola di Mannheim**
Sonia Bellavia
- 56 **Le jeu actorial en Espagne au XVIIIe et au XIXe siècle:
enjeux moraux, esthétiques, sociologiques et politiques**
Lydia Vázquez Jiménez
- 65 **Le voyage en Italie de Mlle Raucourt,
actrice-ambassadrice du théâtre de Napoléon**
Lucia Lapenna
- 77 **Talma à Weimar**
Mara Fazio
- 85 **La recitazione dell'attore in Russia:
dal *Messaggero drammatico* (1808) alle *Regole generali
del teatro* di Voltaire (1809)**
Giuseppina Giuliano

- 
- 97** **Sur le tas: de Bruxelles à Paris, des mentors aux idoles, la formation continue européenne de Juliette Drouet (1828-1833)**
Florence Naugrette
- 104** **Echi diderotiani *fin-de-siècle*. La controversia tra Coquelin, Irving, Salvini sull'arte dell'attore**
Ilaria Lepore
- 113** **De l'excursion théâtrale aux tournées internationales (de Mlle George à Sarah Bernhardt)**
Florence Filippi
- 124** Autrici/Autori | Contributors



CIRCOLAZIONE DEI SAPERI DEGLI ATTORI IN EUROPA TRA SETTE E OTTOCENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Vincenzo De Santis, Virginie Yvernault, Giuseppina Giuliano & Stefano Amendola

La “Valise de l’acteur”.

Circulations des théories et des pratiques théâtrales dans l’Europe des XVIIIe et XIXe siècles

VIRGINIE YVERNAULT

Sorbonne Université Paris
virginie.yvernault@sorbonne-universite.fr

VINCENZO DE SANTIS

Università di Salerno
vdesantis@unisa.it

STEFANO AMENDOLA

Università di Salerno
stamendola@unisa.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.531>

Mots-clés

Comédiens en Europe
Transmission des savoirs dramatiques
Théâtre français en Europe
Théories dramatiques
Art du comédien

Keywords

European Actors
Transmission of Theatrical Knowledge
French Theatre across Europe
Dramatic Theory
Art of Acting

Abstract

Les études récentes sur le jeu des comédiens aux XVIIIe et XIXe siècles ont permis de reconstituer efficacement les traditions nationales et leurs évolutions à travers l'Europe, de retracer les carrières des acteurs populaires et leur engagement avec des cultures étrangères, et d'examiner le jeu d'acteur dans des contextes sociaux, historiques et médiatiques. Le siècle des Lumières a marqué un tournant essentiel dans l'évolution du jeu du comédien. La multiplication des traités sur le jeu a hissé la pratique du comédien au rang d'art véritable et, à divers degrés, comparable à la création littéraire. Cette nouvelle dignité se manifeste dans les portraits et autres représentations iconographiques, comme celui de Garrick par Pompeo Batoni, et se poursuit au XIXe siècle avec l'industrialisation des spectacles et l'émergence du vedettariat au sens moderne. Les études ici réunies explorent les formes de transmission et de circulation des savoirs sur les acteurs entre la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, la Russie et l'Espagne aux XVIIIe et XIXe siècles, en explorant des sujets tels que les traductions et adaptations de traités sur le jeu d'acteur, la formation internationale des acteurs et actrices, et l'interaction entre les savoirs dramatiques et les autres sciences.

Recent studies on 18th and 19th-century acting have effectively reconstructed national traditions and their evolutions across Europe, traced the careers of popular actors and their engagement with foreign cultures, and examined acting within social, historical, and media contexts. The Enlightenment era marked a pivotal shift in acting evolution, driven by increased attention to the visual and material aspects of theatre across Europe and exchanges with other knowledge fields. The proliferation of theoretical texts elevated the actor's craft to an art form on par with literary creation, recognizing actors as creators of unique artistic works. This newfound dignity is evident in portraits and iconographic representations, like Garrick's portrait by Pompeo Batoni, and continued into the 19th century with the industrialization of theatre and the rise of stardom. The studies presented here investigate the transmission and circulation of actors knowledge between France, Germany, England, Italy, Russia, and Spain during the 18th and 19th centuries, exploring themes such as translations and adaptations of acting treatises, international actor training, and the interplay between dramatic and other scientific knowledge.

Que peut-il bien y avoir dans la valise d'un comédien ou d'une comédienne? Il y a un peu plus d'un siècle et demi, l'historien et critique dramatique Édouard Fournier répondait à cette question en proposant aux Comédiens-Français, pour les deux cent quarante-six ans de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin, un plaisant à-propos en un acte intitulé *La Valise de Molière* (1868). Le terme "valise" existait déjà aux XVIIe et XVIIIe siècles pour désigner un "long sac de cuir, qui s'ouvre dans sa longueur; qui est propre à être porté sur la croupe d'un cheval, et dans lequel on met les hardes nécessaires ou utiles dans un voyage" (*Dictionnaire critique de la langue française*, 1787). Lorsqu'ils s'en allaient par les routes, acteurs et actrices emportaient leurs hardes et leurs costumes de théâtre, qu'ils avaient le plus souvent payés sur leurs propres deniers ou qu'ils s'étaient fait offrir par de riches protecteurs. Aux innombrables toilettes, pots à maquillage et autres effets personnels s'ajoutaient sans doute des livres de théâtre, des carnets, une plume et du papier, parfois même des confiseries, des biscuits ou de l'eau de vie, comme dans les malles de la gourmande Mlle George, que nous ouvre Florence Filippi dans sa contribution à ce numéro. Dans sa valise, qu'un voleur lui aurait dérobée au cours de ses pérégrinations, Molière, lui, avait mis en sûreté un trésor: le manuscrit du *Tartuffe*. C'est du moins ce que se plaît à imaginer Édouard Fournier.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, les acteurs et les actrices voyagent beaucoup: les registres tenus par les Comédiens-Français portent la trace de leurs fréquents trajets de la ville à la Cour ou de leurs tournées à l'étranger; les déambulations des troupes itinérantes sont elles aussi bien connues, du retour des Italiens à Paris, sous la Régence, aux déplacements des compagnies de comédiens français qui se produisent dans la plupart des cours européennes.¹ Certains territoires, comme l'aire germanique, où les théâtres demeurent peu nombreux, sont propices à de telles circulations, mais le débauchage de comédiens et de comédiennes est un phénomène aussi répandu que fréquent: désireuse de rejoindre le concert des grandes nations européennes, la Russie de Catherine II et d'Alexandre I^{er} se montre ainsi très offensive en la matière. Alors qu'au XVIIIe siècle, la célébrité d'un Garrick ou d'une Mlle Clairon franchit déjà les frontières, les carrières tendent à s'in-

ternationaliser davantage au siècle suivant, de Talma jouant à Erfurt "devant un parterre de rois" à Sarah Bernhardt, applaudie jusqu'en Amérique. Les artistes dont la notoriété est grande rechignent cependant à s'expatrier durablement: il leur suffit de se produire à l'étranger pour une ou deux saisons théâtrales. L'exil est plutôt l'affaire des acteurs et actrices de second plan, qu'il appartient aux historiens du théâtre de tirer de l'oubli.

Ces voyages d'acteurs et d'actrices favorisent la circulation des matières théâtrales parmi les publics européens qui, loin du mythe d'une Europe française des Lumières, s'approprient les pièces étrangères, traduites et adaptées en fonction des attentes nationales.² De Mannheim à Newcastle, de Florence à Stockholm, de Dublin à Saint-Pétersbourg, l'on ne joue pas *du Racine*, *du Voltaire* ou *du Beaumarchais*, l'on joue *des Racine*, *des Voltaire* et *des Beaumarchais*. Mais, dans leur valise, les comédiens et les comédiennes emportent aussi leur savoir-faire et leurs pratiques théâtrales, de sorte qu'au gré de ces circulations européennes, le jeu d'acteur évolue sensiblement. Les récents travaux de Laurence Marie, qui étudient dans une perspective comparatiste la manière dont "s'élaborent les premières théories du spectacle en France et plus largement dans l'Europe des Lumières" (Marie 2019: 9), ou de Claudio Vicentini, qui analysent l'art du comédien et ses théorisations comme un phénomène européen de l'Antiquité à nos jours (2012, 2023), ont renouvelé la perspective à l'échelle transnationale: ils soulignent notamment les influences et les résistances au jeu théâtral français qui se font jour dès le début du XVIIIe siècle. Les scènes étrangères ne connaissent pas la rigidité des emplois de la Comédie-Française, qui contraint les acteurs à jouer ou bien la tragédie ou bien la comédie (des exceptions sont fréquentes néanmoins, lorsqu'il s'agit de comédies sérieuses, la hiérarchie des genres étant encore très marquée), non plus que la gestuelle très codifiée et si peu naturelle, à laquelle les comédiens et les comédiennes se soumettent. En dépit de l'influence que continuent à exercer le répertoire français et ses représentants, les scènes étrangères font preuve de davantage de souplesse: les Italiens et les Anglais en particulier promeuvent un modèle de jeu qui se veut plus *naturel* et dont s'inspirent largement les théoriciens du drame ou "genre dramatique sérieux".

Ce renouveau de l'art actorial est sensible partout en Europe dès le XVIII^e siècle. À mesure que se démocratisent les publics, dramaturges, comédiens et entrepreneurs de spectacle cherchent à leur fournir de plus en plus d'émotions: le naturel et l'expressivité sont les maîtres mots de l'évolution du jeu d'acteur, même si, comme le rappelle Pierre Frantz dans ce numéro, l'emploi de ces notions varie suivant les époques et les traditions nationales. Il est vrai que les réformes de la scène³ ont préparé et accompagné cette révolution dans le jeu théâtral, qui s'épanouit dans l'espace européen. Le siècle des Lumières représente un tournant essentiel dans ces changements qui affectent les rapports entre la scène, la salle et la coulisse, ne serait-ce qu'en raison de l'attention particulière qui est désormais portée aux aspects visuels et matériels du théâtre, en France mais aussi plus largement en Europe, sous l'influence de la philosophie sensualiste. Bientôt, les traités rhétoriques sur l'*actio* font place aux traités sur le jeu d'acteur écrits par des théoriciens du jeu soucieux de renverser la hiérarchie traditionnelle: désormais, la nature prend le pas sur l'art, "l'objectif [étant] d'atteindre un jeu qui soit à la fois vrai et bienséant, expressif et maîtrisé, selon une conception empiriste et sensualiste de la belle nature" (Marie 2019: 185, Chaouche 2013).

Cette multiplication des traités sur le jeu dramatique n'est pas sans effet sur le statut du comédien et de la comédienne: le célèbre acteur et dramaturge anglais Garrick, qui est aussi directeur de Drury Lane, incarne un véritable "modèle social" (Pierre Frantz), en plus d'être une référence de premier plan en matière de jeu dramatique. L'on se souvient de ce passage fameux du *Paradoxe sur le comédien*, rédigé au début des années 1770, dans lequel Diderot décrit avec force enthousiasme l'habileté de Garrick, capable de passer en quelques instants et par des nuances bien perceptibles de la joie la plus folle à l'effroi et au désespoir.⁴ Le comédien ne peut évidemment pas éprouver, "dans l'intervalle de quatre à cinq secondes" (Diderot 1994-1997: 1394), toutes les nuances de ces passions diverses ou contradictoires, mais *il sait* les traduire avec art. Le jeu, chez lui, résulte d'un *savoir* et d'une *technique* parfaitement maîtrisés et susceptibles d'être enseignés et transmis, même si les effets seront plus ou moins heureux selon le talent du comédien. C'est du moins ce que se plaît à penser Diderot, qui salue en Garrick l'un des re-

présentants les plus emblématiques de son paradoxe sur le comédien, alors même que l'acteur anglais "était d'abord l'icône du jeu expressif, de l'irruption de la nature brute", comme le rappelle Pierre Frantz.

Peu à peu, la pratique du comédien se trouve hissée au rang d'art véritable et, en quelque sorte, comparable à la création littéraire. Doté d'un vaste bagage théorique et pratique, l'acteur n'est plus perçu comme le simple *exécuteur* d'un texte, mais comme le *créateur* d'un produit artistique unique et singulier. La dignité nouvelle à laquelle l'acteur ou l'actrice accède s'observe notamment dans les portraits et autres représentations iconographiques qui lui sont consacrés (ceux de Mlle Clairon, de Garrick ou de Talma par exemple). Garants d'un savoir et d'une technique, pour lesquels le public les admire, les comédiens et les comédiennes sont de plus en plus considérés socialement, même si des résistances s'observent dans certaines aires géographiques. Dans le paratexte de *Zaïre*, Voltaire déplore ainsi le regard que la société française porte sur les comédiens et les comédiennes, qu'il oppose à l'attitude des Anglais, lesquels savent au contraire célébrer leurs gloires nationales. Comme le montre également Lydia Vázquez Jiménez dans ce numéro, l'Espagne, de même que la France, discrimine longtemps acteurs et actrices pour des raisons aussi bien morales que politiques.

Cet "avilissement des comédiens modernes" serait un "malheureux héritage" de l'Antiquité (Diderot 1994-1997: 1408-1409), d'après le second interlocuteur du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, qui choisit pourtant souvent l'art dramatique antique comme point de comparaison. Le second interlocuteur du *Paradoxe* ne masque d'ailleurs pas son admiration pour le théâtre des anciens, qu'il identifie volontiers aux Athéniens ("ces anciens-là, c'étaient les Grecs, c'étaient les Athéniens", Diderot 1994-1997: 1402), et plus particulièrement pour le caractère paidutique et politique de l'expérience théâtrale, qui prend vie dans l'Athènes démocratique du IV^e siècle, berceau du théâtre antique. Mais, le premier interlocuteur acquiesçant immédiatement au propos du second sur l'origine supposée de l'"avilissement des comédiens modernes", le lecteur de Diderot ne saura pas en quoi consiste cet héritage malheureux laissé par les "comédiens anciens", bien que celui-ci puisse certainement être compté parmi les causes de la crise du théâtre contemporain. Dans cet exemple précis, le

terme “anciens” est employé de façon générique. Le contexte dans lequel s’inscrit cette affirmation lapidaire du second interlocuteur, permet néanmoins de considérer que celle-ci renvoie au manque de reconnaissance sociale des acteurs, dont la profession paraît toujours aussi peu respectable.

L’entrée “acteur” de l’*Encyclopédie*, rédigée par E.F. Mallet offre peut-être une clé d’interprétation de ce passage du *Paradoxe*, dans la mesure où elle approfondit la comparaison entre la considération sociale dont jouissent les acteurs dans l’Antiquité et celle qui leur fait défaut dans le monde moderne. Encore faut-il distinguer Rome de la Grèce: “Autant les Acteurs étaient en honneur à Athènes, où on les chargeait quelquefois d’Ambassades et de Négociations, autant étaient-ils méprisés à Rome”. Le “malheureux héritage” des “anciens comédiens” dénoncé par le second interlocuteur dans le *Paradoxe sur le comédien* pourrait venir de la Rome antique et de la patristique, dont la France suit l’exemple pernicieux, au contraire de l’Angleterre, qui semble avoir adopté les coutumes athéniennes en rendant hommage à ses comédiens et à ses comédiennes. Le tournant des XVIIIe et XIXe siècles connaît du reste des évolutions semblables, tout proportion gardée, à celles qui affectent l’Athènes du Ve siècle, la notoriété de ceux qui jouent dépassant désormais largement celle de ceux qui composent le drame, comme l’atteste Aristote dans sa *Rhétorique* (1403b). De même, le changement de statut du comédien et de la comédienne, grâce à sa médiatisation progressive, se renforce dès la fin du XVIIIe siècle et tout au long du XIXe, si bien que l’acteur ou l’actrice finit par occuper les premiers rangs, devant l’auteur et son texte (Filippi, Harvey, Marchand 2017).

Les nouvelles théories et les pratiques du jeu de l’acteur, qui se répandent en Europe, participent à la lente et progressive reconnaissance et légitimation du jeu théâtral comme art à part entière. Consacré aux circulations des théories et des pratiques dramatiques dans l’Europe des XVIIIe et XIXe siècles, ce numéro se propose d’interroger les diverses modalités de transmission et de circulation des savoirs des acteurs entre la France, la Belgique, l’Allemagne, l’Angleterre, l’Italie, la Russie et l’Espagne, en explorant des corpus hétérogènes: les traductions ou adaptations de traités portant sur le jeu d’acteur et provenant d’aires linguistiques différentes; les cor-

respondances, les mémoires et les périodiques qui ont favorisé la circulation des théories et pratiques dramatiques d’un pays à l’autre et qui fournissent des renseignements sur les habitudes des comédiens et comédiennes; la presse spécialisée qui rend compte des carrières européennes des acteurs et actrices et de leur réception; ou encore les recueils d’anecdotes sur les usages ou les aptitudes de ces derniers et dernières. Les contributions réunies dans ce numéro ne se cantonnent pas à des approches strictement biographiques, même si quelques grandes figures de vedettes se dégagent de ce paysage théâtral européen. Dans le sillage de l’histoire globale et de l’histoire des circulations internationales, elles mettent l’accent sur les individus et sur leurs réseaux (agents, intermédiaires, troupes de comédiens, publics, institutions...), en s’attachant à concilier l’étude des circulations des savoirs dramatiques (l’histoire du jeu d’acteur du point de vue des traités) et l’histoire matérielle des spectacles et des pratiques théâtrales envisagées à l’échelle européenne.

C’est dans cette perspective qu’Alexei Evstratov étudie les lettres inédites adressées à Charles-Simon Favart et à Justine Duronceray, son épouse, par Lespine de Morembert, un ami d’enfance du dramaturge, entre 1761 et 1764. Ces lettres offrent un aperçu sociologique de la carrière complexe de Morembert en Russie et explorent les diverses et parfois surprenantes compétences des acteurs et actrices expatriés, qui vont de l’écriture dramatique à l’espionnage. La traduction et la réécriture d’œuvres théoriques françaises sont, en outre, au fondement de la réflexion critique sur le jeu de l’acteur en Russie au début du XIXe siècle. En portant une attention particulière aux acteurs et actrices, Giuseppina Giuliano étudie ce phénomène de réécriture et d’assimilation dans la revue *Dramatičeskij vestnik* (1808) qui conduit, par des ajouts hétérogènes, à la création des *Règles du théâtre* de Voltaire, publiées par Aleksandr Pisarev en 1809.

À cette période, le dialogue de l’art dramatique avec d’autres formes de savoirs européens devient également manifeste, comme le montrent les points de rencontre lexicaux ou thématiques des traités théâtraux et des textes de médecine (De Santis 2014), ou de sciences humaines au sens large (Roach 1993) – un aspect que s’attache à explorer David Matteini dans son article sur Johann Jakob Engel,

qui perçoit le travail de l'acteur comme un outil de réflexion sur "l'être humain et ses polarités dialectiques essentielles".

Dans l'aire germanique, qu'étudie aussi Sonia Belavia, se détache encore la figure d'August Wilhelm Iffland: son séjour au Théâtre National de Mannheim a joué un rôle déterminant dans la création de la "Mannheimer Schule" et dans la redéfinition des protocoles esthétiques contemporains.

Le tournant des deux siècles se trouve en effet marqué par une "crise" esthétique, à l'origine de la renaissance et de la transformation de l'art dramatique, qui s'observe notamment à travers le développement des écoles. Celle-ci se caractérise aussi par un débat critique et intellectuel fortement polarisé autour du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, publié dans son intégralité en 1830 (Vicentini 2023: 335-390). Le texte du philosophe relance les débats sur l'émotionnalisme, qui n'ont d'ailleurs jamais cessé, comme en témoignent les *Réflexions* de Talma (1825, voir le commentaire de Frantz dans Talma 2002), et dont Ilaria Lepore examine l'un des aspects dans son article sur la controverse qui implique Coquelin, Irving et Salvini.

Les "excursions" et tournées européennes des comédiens et comédiennes sont étudiées par Pierre Frantz pour le XVIIIe siècle, à propos du grand tour de Garrick et de ses séjours en France et en Italie, ainsi que par Florence Filippi pour le XIXe siècle, à propos de Mlle George, Talma ou encore Sarah Bernhardt. Lucratives pour les théâtres, coûteuses pour les voyageurs solitaires, ces tournées servent le plus souvent, directement ou indirectement le mythe d'une supériorité de la langue et du théâtre français en Europe – c'est le sens du séjour de Talma à Erfurt, puis à Weimar, dont Mara Fazio nous révèle les savants enjeux politiques et esthétiques. Mais elles entrent aussi dans la construction du mythe personnel de la vedette, tout en offrant à cette dernière l'occasion de renouveler ses pratiques théâtrales, voire d'en tester certaines sur des publics moins enclins à la sévérité, encore que l'expérience italienne de Mlle Raucourt, en 1806-1813, dont Lucia Lapenna nous révèle les ressorts, démontre l'exigence des spectateurs milanais. L'article de Florence Naugrette permet quant à lui de prendre la mesure du caractère européen de la formation des comédiens et des comédiennes, formation "sur le tas", dans le cas de Juliette Drouet, qui

se produit à Bruxelles quelques années avant sa rencontre avec Victor Hugo.

Notes

¹ Pour le XVIII^e siècle, voir notamment Markovits 2014; et Evstratov 2016.

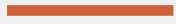
² À ce propos, voir en particulier Beaurepaire, Bourdin et Wolff 2018.

³ Voir en particulier Frantz et Sajous d'Oria 1999; et Frantz et Wynn 2011.

⁴ Voir aussi la toile de Carmontelle qui représente l'extraordinaire talent de l'acteur anglais, capable d'exprimer plusieurs émotions contradictoires en un laps de temps très bref (Marie 2019: 181).

Bibliographie

- BEAUREPAIRE P.-Y., BOURDIN Ph., WOLFF C. (2018, dir.), *Moving scenes: the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation.
- DE SANTIS V. (2014), "Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII^e siècle", *Revue italienne d'études françaises*, 4, <http://journals.openedition.org/rief/638>
- DIDEROT D., *Paradoxe sur le comédien*, Œuvres, t. IV, Esthétique, Théâtre, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994-1997.
- EVSTRATOV A., *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796): l'invention d'une société*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- FAZIO M. ([1999] 2011), *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions.
- FILIPPI F., HARVEY S., MARCHAND S. (2017) (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin.
- FRANTZ P. et SAJOURS D'ORIA M. (1999) (dir.), *Le Siècle des théâtres: salles et scènes en France (1748-1807)*, [exposition, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 21 mai-13 juillet 1999] Paris, Paris bibliothèques.
- FRANTZ P. et WYNN T. (2022) (dir.), *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne.
- MARIE L. (2019), *Inventer l'acteur: émotions et spectacles dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard.
- ROACH J. R. (1993), *The Player's Passions. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- TALMA (2002), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. P. Frantz, Paris, édition Desjonquères.
- VICENTINI C. (2012), *Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Marsilio and Acting Archives, <https://www.actin-garchives.it/essays/contenuti/95-theory-of-acting-from-antiquity-to-the-eighteenth-century.html>
- ID. (2023), *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio.



SAGGI

La légende de Garrick

PIERRE FRANTZ

Sorbonne-Université Paris
frantzp@club-internet.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.499>

Mots clef

Garrick
Voltaire
Diderot
Théorie du jeu théâtral
Vedettariat

Keywords

Garrick
Voltaire
Diderot
Theory of Acting
Stardom

Abstract

La popularité en France et en Europe du célèbre acteur Garrick est étonnante au XVIII^e siècle. Il occupe une place capitale dans toutes les théories de l'art du comédien et dans la révolution de la théorie du théâtre qui s'est produite, en France et en Allemagne, dans la seconde moitié du siècle. Pourtant, paradoxalement, très peu de spectateurs ont eu la chance de le voir jouer sur le continent. On s'interroge ici sur le sens et la fonction de cette légende : elle dessine les contours d'un nouveau statut du comédien-vedette dans les sociétés européennes ; elle met en valeur l'originalité du jeu, l'expression contre le conformisme des bienséances et le respect des règles de l'art. Une autre image de Garrick, minoritaire dans son expression, mais capitale pour la pensée esthétique, concurrence la première à partir des années 1770, celle de la maîtrise de soi dans l'art du comédien. Cet article s'appuie sur quelques documents (correspondance) et quelques textes essentiels pour ces nouvelles conceptions.

In the 18th century, actor Garrick gained remarkable popularity in France and Europe, contributing significantly to acting theories and theater revolutions in France and Germany. Paradoxically, despite his influence, few spectators on the continent saw him perform. This article explores the meaning and function of Garrick's legend, outlining the new status of the star actor in European society. It highlights the originality of his acting, his defiance against propriety, and his respect for artistic rules. From the 1770s, a contrasting image of Garrick, crucial to aesthetic thought, competed with the prevailing one of self-control in acting. This analysis is based on key documents and texts essential to these evolving conceptions.

La pensée du théâtre au XVIIIe siècle, et en particulier ce qui concerne l'art de l'acteur, se révèle à travers un exemple très célèbre, celui de la popularité de l'acteur Garrick et de l'influence qu'on lui prête sur une "révolution" de l'art de l'acteur, prônée par Diderot et les théoriciens du drame aussi bien que par Voltaire et par ceux qu'on considère comme les gardiens du "classicisme". Cette révolution, ou cette évolution, si l'on préfère, selon qu'on mette en avant la rupture qui s'est produite ou la lenteur du processus qui l'a réalisée, concerne aussi bien l'art de l'acteur que la pensée de cet art. Elle n'est dissociable ni de la naissance d'un type nouveau de théorie du théâtre, ni de la mutation qui affecte l'écriture dramatique. Rappelons rapidement ses traits caractéristiques.

Tout d'abord elle concerne l'Europe tout entière, même si ses modalités sont différentes selon les traditions théâtrales et littéraires des différents pays. On observe en effet des "échanges" européens plutôt que des influences ou des transferts à sens unique. Diderot, Lessing, Goldoni, Mercier, Lillo, Moore, Garrick, Voltaire, autant d'auteurs qui témoignent de la déstabilisation des traditions littéraires, de la complexité de ces échanges et de l'impossibilité de les cartographier de manière simpliste. Deuxièmement, ces théories ne sont plus des poétiques. La référence aux poétiques antiques, principalement à celle d'Aristote, s'enferme désormais dans l'histoire et la philologie: elle se détache des discussions sur le théâtre, auxquelles elle ne fournit plus que des arguments purement formels concernant la poésie dramatique. La théorie change d'objet et porte désormais sur les relations entre le théâtre et le spectateur conçu comme un individu sensible, un corps ou comme un membre du corps social, entre le théâtre et les spectateurs dans leur diversité concrète, entre le théâtre et le public, formé de citoyens constituant le peuple ou la nation. Elle porte d'abord sur les émotions et le vécu du spectateur. C'est-à-dire que les poétiques s'effacent devant des esthétiques du théâtre. Troisièmement, elles font place à une pensée du théâtre comme art spécifique, incluant la scène, le décor, la musique, les acteurs, l'architecture et la décoration des salles, comme poésie, comme image, comme performance, là où Aristote – en tous cas c'est ainsi qu'était comprise sa *Poétique* – reléguait plus ou moins ces aspects dans le domaine de ce qu'il dési-

gnait comme *choregia*.

Les enjeux de cette pensée du théâtre sont nouveaux eux aussi. Ils sont intellectuels, politiques et sociaux. Ces théories proposent en effet des analyses du théâtre existant et de la crise paradoxale qui l'atteint, dans un moment où le théâtre n'a jamais eu en France, et peut-être en Europe, un succès aussi général et un rôle aussi important, au moment où le modèle hégémonique curial s'efface et où on recherche un modèle nouveau, citoyen, éducatif, entrepreneurial. Elles proposent toutes des voies alternatives, réformatrices ou radicalement critiques (Rousseau), fondées sur ces analyses. Le problème du jeu des acteurs est à la fois décisif et critique, principalement en France, car sans eux, point de réforme possible. Or les poétiques ne les concernaient guère. Le jeu de l'acteur relevait en effet de jugements critiques ou du contrôle policier et ecclésiastique. Tout juste l'auteur intervenait-il à leur demande, pour leur donner quelques conseils et quelques éléments d'interprétation des œuvres. Mais Voltaire, Diderot, Mercier, Lessing ou Goethe n'entendent pas s'arrêter là. Si l'acteur entre dans la théorie, celle-ci avait le projet d'étendre sur lui une domination, qu'il est difficile de cerner, mais qui l'entraîne dans un débat intellectuel plus ou moins formalisé. Un dialogue s'établit entre les intellectuels des Lumières et un certain nombre d'acteurs, célèbres, comme Lekain, Mlle Clairon, Molé, Talma, ou plus obscurs, comme Antoine Riccoboni, Mme Riccoboni ou Mlle Jodin. Dans les années 1760, Lekain et Mlle Clairon, leurs amis et alliés – non sans tensions de toutes sortes – entraînent la Comédie-Française dans le combat des Lumières, incarnées principalement par Diderot et par Voltaire, qui devient l'auteur dramatique le plus joué jusqu'au début de la Révolution. Plus tard, c'est François-Joseph Talma et les acteurs "rouges" qui, au prix d'une scission, entraîneront la troupe dans une aventure politique et esthétique tout à la fois et fonderont le théâtre de la République. C'est ici qu'intervient, à partir de 1750, la figure de l'acteur Garrick, qu'on va leur opposer ou leur proposer comme modèle.

David Garrick (1717-1779), dont la carrière va de 1741 à 1776, et qui avait pris la direction du théâtre de Drury Lane en 1747, était déjà célèbre en Angleterre quand il fit son premier voyage en France, en 1751. Il y fut pourtant assez peu remarqué à cette occasion. Il ne

rencontra pas Diderot, par exemple. Mais lorsqu'il entreprit son grand tour, entre 1763 et 1765, et qu'il effectua deux séjours en France et un en Italie, il était devenu une vedette européenne et il fut accueilli partout avec honneur. Car, si son image de grand acteur anglais est semblable à d'autres, son image et sa réputation, sa carrière fulgurante lui donnent une aura que n'avait eue aucun autre grand acteur en Europe. Aux yeux de ses contemporains, il est celui qui a "révolutionné" le genre dramatique et l'a libéré des conventions. "Garrick devient le modèle du jeu naturel dans toute l'Europe", écrit Laurence Marie (Marie 2019: 67). On ne s'étonne donc pas de la référence à Garrick chez les théoriciens du théâtre, qui, de Diderot à Eckhof et Engel, de Marmontel à Mercier, le donnent en exemple. Il est le Roscius anglais, comme Lekain est aux yeux de Voltaire le Roscius français. Il y a pourtant là un étonnant paradoxe car personne ne l'avait vraiment vu sur scène. Précisons. Voltaire l'avait invité à lui rendre visite, indirectement d'abord, puis directement en 1763. Cela n'était pas inutile car Garrick ne pouvait accepter les diatribes du grand homme contre Shakespeare, lui qui en était, aux yeux de l'Europe, le chanteur officiel. Dès 1755, pourtant, Voltaire s'était employé à faire connaître son admiration à Garrick. Par l'intermédiaire de Claude Patu par exemple, qui raconte à Garrick une visite à Voltaire au cours de laquelle le poète s'était fait lire *Roméo et Juliette*:

Je lui parlai de mon cher Garrick. "Oh! Vraiment", m'a-t-il dit, "c'est un acteur inimitable que ce M. Garrick, à ce que disent ceux qui l'ont vu". Ma nièce en parlant à Mme Denis, qui demeure depuis longtemps avec son oncle, "si j'étais moins vieux et que je digérasse, il faudrait l'aller voir jouer [...]" (Patu 1755).

Malgré les instances pressantes de Voltaire, Garrick ne fit pourtant point le détour de Ferney. Il invoqua – et sans doute à juste titre – des raisons de santé, qui l'avaient bloqué pendant cinq semaines à Munich:

I should have paid my respects at Ferney long before this time, but a violent bilious fever, most unluckily seiz'd me upon the road and confin'd me to my bed five weeks at Munich and now my affairs are so circumstanc'd that I am oblig'd to go to Paris expeditiously as my present weak state of health will permit me (Garrick 1963: 428).

Pendant son séjour parisien, Garrick a joué quelques extraits de scènes, lu quelques tirades, performé quelques pantomimes dans un certain nombre de salons français, notamment chez d'Holbach et chez Helvétius, qui lui avait offert le logement pour quelques mois. Marmontel et Diderot ont assisté à ces performances. Peut-être Ducis. Mais aucun de ceux qui le considèrent comme le parangon du jeu nouveau n'a réellement vu Garrick en scène. Tout donc est ici *légende*. À la différence de Talma, *Il primo Divo* – comme le dit justement Mara Fazio dans le titre de son livre (Fazio 1999) – qui a été loué, encensé, mais aussi vu et admiré lors de tournées, à Marseille, Lyon, Bayonne, Erfurt, Maastricht ou Liège et qui a mené une carrière internationale. De quoi donc Garrick est-il le nom en Europe continentale?

Si sa carrière est restée largement anglaise, sa légende dépasse largement le royaume. En témoignent par exemple les nombreux portraits qu'on a de lui: 250 portraits peints ou gravés. Dans un chapitre magnifique de son livre, *La Naissance de l'acteur moderne*, Marie Ines Aliverti (Aliverti 1998) analyse la diffusion de ses portraits comme une stratégie publicitaire en vue de l'exploitation délibérée des images à son profit, au cours de la seconde période de sa carrière qui va de 1745 à 1761, c'est-à-dire celle où s'affirme sa réputation internationale. C'est aussi la période de sa consécration sociale. Il se fait construire une magnifique maison au bord de la Tamise, fait dessiner un beau jardin, réunit des collections de livres, de tableaux et de gravures. William Hogarth le peint en 1745 dans le rôle de Richard III. Francis Hayman et Benjamin Wilson, dans leurs tableaux, élaborent une iconographie théâtrale. Il est membre du *literary club*, fondé en février 1764 par Samuel Johnson et Joshua Reynolds et, sa correspondance et ses contacts sociaux le démontrent, il a un statut d'homme de lettres.

À une époque où les comédiens sont regardés en France comme des serviteurs du roi et de la cour mais restent déconsidérés – conformément à la tradition chrétienne – sur le plan moral et social, Garrick est donc, aux yeux des théoriciens du théâtre du XVIIIe siècle, autant un modèle social qu'une référence esthétique. Fabio Sticotti invoque l'exemple des Anglais, qui, à l'inverse de ce qui se passe en France, ne perdent pas leur statut social, noble ou bourgeois, en embrassant la carrière d'acteur (Sticotti 1769: VI-VII).

Mercier radicalise même cette figure en lui donnant une signification politique. Il examine la flétrissure juridique qui frappe en France les comédiens, privés d'état civil, et évoque le contre-exemple de Garrick, "d'autant plus célèbre qu'il parle devant un peuple libre et non avili, et devant lequel, conséquemment, il n'y a point de honte à s'abaisser" (Mercier 1999: 1466).

Une sorte de rééquilibrage s'est opéré en Angleterre, entre l'homme de lettres et le comédien, et l'on voit Garrick offrir une statue de Shakespeare à la ville de Stratford et devenir un prêtre du culte de Shakespeare, culte national, désormais. L'acteur et le poète s'unissent dans cette figure du théâtre national anglais. Pour les Français, Garrick représente l'espoir de voir naître une figure symétrique et, en même temps, il donne aux passionnés français de Shakespeare leur totem. Il est frappant de constater que ce sont les mêmes termes que les shakespearomanes français utilisent pour faire l'éloge de Garrick et celui de Shakespeare. Dans "l'Épître au roi" qui figure en tête de la traduction de Shakespeare par Letourneur, en 1776, on peut lire cet éloge d'un Shakespeare *homo novus*:

Jamais, en effets, homme de génie ne pénétra plus avant dans l'abîme du cœur humain et ne fit mieux parler aux passions le langage de la nature. Fécond comme elle-même, il prodigua à tous ses personnages cette étonnante variété de caractères qu'elle dispense aux individus qu'elle crée. Né dans un état obscur et dans un siècle encore barbare, il n'avait devant lui que la nature. Il devina que c'était le modèle qu'il devait peindre; et que le secret de l'art du théâtre consistait surtout à créer des hommes entièrement ressemblants à ceux qui sortent de ses mains. [...] descendant dans la cabane du pauvre, il y a vu l'humanité et n'a point dédaigné de la peindre dans les classes vulgaires; [...] il est barbare de penser qu'une moitié de l'espèce humaine soit un vil rebut, indigne des pinceaux du génie et dévoué à ses mépris (Letourneur 1990: II).

C'est au point que, comme le constate Laurence Marie, on peut parler d'une sorte de gémellité entre Garrick et Shakespeare dans le discours européen (Marie 2019: 120).

On peut encore prendre la mesure de la figure de Garrick si on observe son importance dans l'œuvre esthétique de Diderot. Avant les années 1760s, il n'en est guère question. Au moment où il écrit ses deux

grands textes sur le théâtre, les plus lus, les plus diffusés au XVIIIe siècle dans toute l'Europe, on ne rencontre guère de mention de Garrick. Ni dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, ni dans le *De la poésie dramatique*. Garrick n'est mentionné que dans la lettre à Mme Riccoboni en 1758. Le philosophe raconte une anecdote, rapportée par ouï dire, une scénette de salon dont le duc de Duras aurait été témoin. Garrick exécute la pantomime d'un père, qui berce un bébé, un enfant bien aimé matérialisé par un coussin qu'il porte dans ses bras et qu'il laisse échapper: l'enfant tombe par la fenêtre. "Garrick se mit à pantomimer le désespoir du père" (Diderot 1997: 81). Les spectateurs sont si impressionnés qu'ils se récrient ou s'en vont. L'anecdote vient à l'appui d'une idée: celle de la supériorité d'un jeu d'acteur qui ne se soucie pas des codes de jeu français ou des bienséances, mais qui prend appui sur une expression, ou une observation (on ne sait) anthropologique directe. Pour illustrer la même idée, Grimm reprend la même anecdote dans la *Correspondance littéraire* du 15 juillet 1765 et Diderot la répète un mois plus tard dans le *Salon de 1765* (Diderot 1996). En 1767, la relation est directe. Dans une lettre à Mlle Jodin, du 7 janvier 1767, il écrit:

Garrick me disait un jour qu'il lui serait impossible de jouer un rôle de Racine; que ses vers ressemblaient à de grands serpents qui enlaçaient un acteur et le rendaient immobile (Diderot 1997: 722).

Un peu plus tard, la même année, dans le *Salon de 1767*, Diderot raconte, ou imagine, un dialogue de Garrick avec le chevalier de Chastellux. La thèse s'esquisse brièvement, celle du "modèle idéal" imité par le créateur. C'est celle du *Salon de 1767* pour la peinture, et aussi celle du *Paradoxe sur le comédien*. La publication en 1769 et 1770 des deux éditions de la brochure de Sticotti (Antoine Fabio selon les *Data* de la Bibliothèque Nationale de France, Michel, selon Claudio Meldolesi 1969), intitulée *Garrick ou les Acteurs anglais*, fait l'objet d'un compte-rendu de Diderot dans les livraisons du 15 octobre et du 1^{er} novembre de *La Correspondance littéraire*, les *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*. Diderot donne à la thèse du *Salon de 1767*, un premier développement, centré cette fois entièrement sur l'art de l'acteur, avant une deuxième extension, celle du *Paradoxe sur le comédien*. C'est ce court texte de

la *Correspondance littéraire* qui, avant 1830 – date de la découverte du manuscrit du *Paradoxe sur le comédien* à Saint Pétersbourg –, a fait connaître en Europe la thèse célèbre de Diderot. La publication en 1812 et 1813 de la *Correspondance littéraire* lui donne une diffusion un peu plus large. Et c'est cette version du texte – et non le *Paradoxe* encore inconnu – que Talma réfute dans ses *Réflexions sur le Lekain*. Dans le manuscrit conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française, Talma précise en effet: "une opinion de Diderot consignée dans les Mémoires du baron Grimm" (Talma 1825: 18r).

La référence à Garrick et les anecdotes qui l'accompagnent viennent illustrer un thème général obsédant dans la pensée de Diderot, celui de la nature et de l'art. Dans l'Europe tout entière, comme l'a montré Laurence Marie, Garrick est en effet crédité d'un jeu véritablement naturel. Mais si l'on réfléchit à la signification de cette expression si galvaudée de "jeu naturel", on perd pied presque aussitôt. L'idée de naturel s'évapore. On la rencontre chez les théoriciens de la rhétorique et d'un jeu identifié à l'*actio* rhétorique, comme Rémond de Sainte Albine, aussi bien que chez leurs adversaires, comme Antoine Riccoboni. C'était déjà au nom du naturel que Racine corrigeait le jeu de la Champmeslé, à qui il reprochait de "chanter" les alexandrins tragiques. Et, comme le note Laurence Marie, les qualités de naturel reconnues à Garrick sont exactement celles qu'on reconnaissait, cinquante ans plus tôt déjà, aux acteurs de la Comédie italienne: en 1700, Gherardi, après bien d'autres, notait le naturel touchant des acteurs italiens (Marie 2019: 51-52). Il suffirait du reste de comparer les enregistrements que nous avons aujourd'hui de grands acteurs du passé, dont on vantait le naturel, pour prendre la mesure du caractère volatil de cette notion. Sans même remonter jusqu'à Sarah Bernhardt, on ne peut plus entendre aujourd'hui les enregistrements de Marie Bell, de Gérard Philippe ou de Maria Casarès sans percevoir leur éloignement radical et sans prendre conscience que notre idée ou notre perception de la nature et du naturel a changé. La nature est histoire, dirions-nous. Elle est née de l'histoire.

Alors de quoi parlent Diderot et ses contemporains quand ils se réfèrent à la nature et au jeu naturel? En 1758, dans le passage de la lettre à Mme Riccoboni,

Garrick est donné comme l'exemple d'un acteur-pan-tomime. Diderot s'y emploie, comme dans toute sa théorie dramatique, à défendre ce qu'il appelle tantôt "le jeu muet" tantôt "la pantomime". Dans *De la Poésie dramatique*, la même année, il affirme ainsi que "c'est la peinture des mouvements qui charme", "je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois et son action m'affecte plus que ses paroles" (Diderot 1996: 1338), c'est à ses yeux justement le talent de Garrick: c'est un acteur qui sait être muet et faire parler le silence.

Vous connaissez de réputation un acteur anglais appelé Garrick. On parlait un jour en sa présence de la pantomime et il soutenait que même séparée du discours, il n'y avait aucun effet qu'on n'en pût attendre (Diderot 1997: 81).

Le naturel est ainsi du côté du geste et de l'expression du visage, dont Garrick offre l'exemple. Plus encore, il s'agit d'une effraction des codes, car en France le jeu dramatique est conçu dans une entière subordination à la déclamation, sur le modèle de l'*actio* rhétorique. Il faut donc transgresser les conventions:

Ô le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains à une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle de combien il est convenable de s'incliner (Diderot 1997: 81).

Les critiques adressées aux codes du jeu dramatique, en particulier à ceux qui découlent d'un respect des "bienséances", sont nombreuses et les grands comédiens ne parvenaient au sublime qu'en s'en dégageant. Ainsi Mlle Dumesnil, qui avait traversé la scène en courant, violant ainsi les codes de bienséances: geste qui parut sublime aux uns, scandaleux aux autres. S'adressant à Mme Riccoboni, qui fut aussi une actrice, et l'invitant à rejeter le conformisme, Diderot écrit: "Vos règles vous ont fait de bois, et à mesure qu'on les multiplie, on vous automatise" (Diderot 1997: 81). La nature c'est ce qui rompt avec la règle, c'est ce qui est vivant. Diderot et tant d'autres évoquent l'irruption de la vie dans le jeu, contre les conventions.

Mais ces conseils et ces idées ont été mal compris. On a pensé que ce jeu "naturel" et expressif impliquait que le comédien jouât en *s'exprimant* lui-

même. Que cette nature était la sienne. On a opposé aux poétiques de l'imitation des Anciens, celle de l'expression directe de la nature dans l'art. On a lu Diderot comme s'il prônait un jeu d'âme ou de nature. N'écrit-il pas, dans le second *Entretien sur le Fils naturel*, son texte le plus largement diffusé :

Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs du premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu (Diderot 1996: 1146).

Garrick aurait été la grande figure d'un acteur selon cette conception. Cette thèse coïncidait évidemment avec l'affirmation grandissante de la créativité des comédiens. Tout se passerait alors comme si Diderot se fût contredit dans le *Paradoxe sur le comédien*, en adoptant une thèse exactement inverse de la première et en allant contre cette lecture.

Or c'est encore Garrick que Diderot invoque pour illustrer cette thèse apparemment inverse, qui a tant heurté les comédiens, la thèse de l'insensibilité de l'acteur, de la supériorité de la maîtrise et du calcul sur la sincérité dans le jeu dramatique. Je dis "apparemment" car avait-on pris garde au fait que dès la première période de la réflexion esthétique de Diderot, la nature invoquée est elle-même mise à distance par l'art: "La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles; l'intérêt et la passion, vos maîtres et vos guides". Telle est la phrase qui, dans la Lettre à Mme Riccoboni, précède immédiatement le récit de la pantomime de Garrick. Cette conception était bien en effet celle que Garrick opposait à l'art de Macklin (voir Marie 2010: 64). L'acteur doit imiter la nature à travers la peinture. C'est dire que Diderot n'a jamais été naïf. Le *Salon de 1767* marque un temps décisif dans la réflexion de l'auteur du *Paradoxe*:

Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastellux: "Quelque sensible que nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre. – Médiocre! et pourquoi cela, c'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare,

merveilleux et sublime. – vous n'êtes donc jamais vous? – je m'en garde bien. Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains; ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu et qui n'existe pas". Or il n'y a, mon ami, aucune espèce de poète à qui la leçon de Garrick ne convienne (Diderot 1996: 528).

Dans le *Paradoxe*, la "leçon de Garrick" sert alors de modèle régulateur de toute la pensée esthétique. Le modèle idéal s'interpose entre le moi du comédien et le personnage, mais aussi entre le moi du poète et celui du personnage, et entre le moi du spectateur et celui qui lui est donné par son individualité.

Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité: ne m'as-tu pas dit que quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier. Lorsque je t'objectais que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse: ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectateur un être d'imagination qui n'était pas toi (Diderot 1996: 1405).

En 1770 la question de l'art du comédien revient au centre de la réflexion. La brochure de Sticotti prenait appui sur l'image de Garrick et des acteurs anglais, alors même que son auteur s'était inspiré du texte de Rémond de Sainte Albine (1747-1749) qui ne devait rien à Garrick et beaucoup à Luigi Riccoboni et à ses *Pensées sur la déclamation*. Diderot se range aux côtés de celui qui avait contesté Rémond de Sainte Albine, Antoine François Riccoboni, le fils de Luigi, dans son *Art du théâtre* en 1750. Il brandit alors l'étendard de Garrick pour une thèse qui dialogue avec le "Roscius anglais", familièrement interpellé. Si, explique Diderot, des acteurs anglais comme Garrick, interprètes de Shakespeare, et des acteurs français, interprètes de Racine, peuvent tomber d'accord et louer les idées de Sticotti ou de Rémond de Sainte Albine, c'est qu'en vérité ces thèses sont assez vagues pour donner lieu à des interprétations contradictoires. Et c'est la qua-

lité principale de Garrick à ses yeux, sa plasticité dans ses pantomimes qui, désormais, témoigne de son insensibilité:

Garrick passe la tête entre les deux battants d'une porte, et dans l'intervalle de quatre ou cinq secondes son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée; de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise; de la surprise à l'étonnement; de l'étonnement à la tristesse; de la tristesse à l'abattement; de l'abattement à l'effroi; de l'effroi à l'horreur; de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter de concert avec son visage, cette espèce de gamme? Je n'en crois rien ni vous non plus. Si vous lui demandiez, dis-je la scène du petit pâtissier, il vous la jouait; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés, et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard (Diderot 1996: 1394).

Résumons: la pantomime de Garrick était d'abord l'icône du jeu expressif, de l'irruption de la nature brute, de la singularité individuelle. Elle est ensuite dans le *Paradoxe* l'image de la maîtrise technique, de la domination de l'art sur la nature. Cette idée, réduite à une formulation plus simple, en dehors du matérialisme de Diderot et sans influence du philosophe, s'est répandue dans toute l'Europe: Lessing et Engel, par exemple en Allemagne critiquent eux aussi le livre de Rémond de Sainte-Albine. Comment Garrick lui-même endossait-il cette image? Sa correspondance avec les philosophes français révèle un homme conscient de sa gloire et de son talent, mais qui se soucie peu des enjeux théoriques qu'on a évoqués ci-dessus. Il fait certes profession d'admirer Lekain et Mlle Clairon, autre figure d'une actrice qui maîtrise le jeu dramatique, mais en privé il se montre discrètement critique sur son jeu. Garrick est, en somme, le nom d'une nouvelle figure sociale du comédien, d'une conception européenne de l'art du comédien. *A minima*, pour la plupart des auteurs, de Voltaire à Mercier, c'est la figure du comédien qui fracture les conventions du *gestus* social, mais aussi, de manière plus profonde, d'un art qui n'est plus subalterne mais qui s'égale désormais à celui du poète ou du peintre.

Bibliographie

- ALIVERTI M. I. (1998), *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.
- DIDEROT D. (1996), *Œuvres complètes*, éd. VERSINI L., Paris, Laffont, t. IV.
- ID. 1997, *Œuvres complètes*, éd. VERSINI L., Paris, Laffont, t. V.
- FAZIO M. (1999), *François-Joseph Talma, primo divo: Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte [tr. fr. 2011, Paris, CNRS éditions].
- GARRICK D. (1963), *The letters of David Garrick*, éd. Little DAVID M., KAHRL George M., K. WILSON Phoebe de, Cambridge, The belknap Press of Harvard University Press, t: II, letter 340.
- GRIMM, DIDEROT, RAYNAL, MEISTER (1877-1882), *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Revue sur les textes originaux comprenant, outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arсенal à Paris*. éd.
- TOURNEUX M., Paris, Garnier Frères, vol. IX.
- LETOURNEUR P. (1990), *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, éd. Gury J., Genève, Droz.
- MARIE L. (2019), *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- MELDOLESI C. (1969), *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- MERCIER L. S. (1999), *Du Théâtre*, éd. FRANTZ P., in MERCIER L. S., *Mon Bonnet de nuit – Du Théâtre*, éd. BONNET J.C., Paris, Mercure de France.
- PATU C. P. (1755): *Lettre à David Garrick, ce 1er novembre 1755*, in Voltaire, *Correspondence and Related Documents*, éd. BESTERMAN T., Oxford, Voltaire Foundation, 1969-1977, D6562.
- STICOTTI A. F. (1769), *Garrick ou les acteurs anglais, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs; avec des notes historiques et critiques, et des anecdotes sur les différents théâtres de Londres et de Paris*, Paris, Lacombe.
- TALMA (1825), *Réflexions sur Lekain*, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms 25042.

Savoirs, connaissances et reconnaissance de l'acteur : lettres d'un comédien expatrié au couple Favart

ALEXEÏ EVSTRATOV

Université Grenoble Alpes
alexey.evstratov@univ-grenoble-alpes.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.496>

Mots-clès

Favart
Comédien
Russie
France
XVIIIe siècle
Théâtre
Relations internationales

Keywords

Actors' correspondence
Favart
Lespine de Morembert
Expatriate actors
French actors in Russia

Abstract

Cette contribution propose une publication d'une partie encore inédite de la correspondance du couple Favart. Il s'agit, plus précisément, des lettres adressées d'abord à Charles-Simon Favart et puis à son épouse, Justine Duronceray, en début des années 1760 par un ami d'enfance du dramaturge, un certain Lespine de Morembert. Ce comédien fut parmi les acteurs et actrices qui partirent à la cour de Russie au début des années 1740, pour y intégrer la compagnie permanente des "comédiens français de Sa Majesté Impériale". Ces lettres possèdent, d'abord, un intérêt biographique et sociologique : elles permettent de reconstituer un parcours de carrière d'un comédien français en Russie et de rendre compte de la complexité de cette trajectoire, tout sauf linéaire. Hormis cette première lecture, factuelle, ces lettres invitent à la réflexion sur les savoirs hétérogènes des acteurs en situation d'expatriation qui cherchent parfois, comme c'est le cas de Morembert, de multiplier leurs domaines d'intervention, allant d'écriture dramatique à l'espionnage.

This paper contains a previously unpublished portion of the couple Favart's correspondence with a childhood friend of the playwright, a certain Lespine de Morembert. This actor travelled as far as St Petersburg in the early 1740s to become a member of the French theatrical company at the service of the Russian imperial court. First and foremost, these letters are of biographical and sociological interest: they enable us to reconstruct the career path of a French actor in Russia and show the complexity of this trajectory, which was anything but linear. Apart from this initial, factual reading, the letters invite us to reflect on the heterogeneous knowledge of the expatriated actors, who sometimes, as in the case of Morembert, sought to expand their areas of activity, going from playwriting to espionage.

Les compagnies théâtrales étrangères dans les villes européennes du XVIII^e siècle constituent à présent un objet de recherche coutumier, y compris dans les travaux consacrés à l'Empire de Russie. Cet intérêt vient après une césure historiographique que forme l'histoire culturelle soviétique : celle-ci favorisait l'intérêt pour les inspirations locales, populaires et natives, y compris en étudiant l'effervescence théâtrale de la cour absolutiste, dont le rôle culturel était souvent minimisé. Or, la scène 'nationale' était, elle aussi, le produit des politiques culturelles des autocrates russes, un phénomène de la société de cour cosmopolite. Les premières représentations théâtrales régulières de langue russe peuvent être envisagées comme une sorte d'expérimentation entreprise dans les années 1750, dans le contexte de présence à Moscou et à Saint-Petersbourg des compagnies étrangères – italophone et francophone en premier chef.

Il est logique, en songeant à ces circulations théâtrales, d'imaginer les individus qui s'engageaient dans un métier de comédien, encore peu institutionnalisé, être porteurs d'un savoir-faire, des techniques et des répertoires, qui ne pouvaient voyager autrement que dans leurs bagages. Toutefois, cette supposition reste à confirmer : est-ce qu'il existait un public pour accueillir ce transfert culturel ? dans quelle mesure l'art des comédiens et comédiennes étranger.e.s était-il visible à la société qui découvrait la pratique théâtrale et les regardant jouer ? Pour répondre à ces questions, il manque encore un travail d'envergure de reconstitution des parcours et des carrières des acteurs et actrices qui s'expatriaient aussi loin.¹ Une telle reconstitution doit tenir compte non seulement de la provenance des comédien.ne.s, ainsi que de la suite éventuelle de leur parcours dans des mondes théâtraux continentaux, mais aussi leur socialisation, artistique et pratique, dans leur lieu de séjour.

En dehors des écrits spécialisés, traités sur le jeu ou critiques dramatiques, le métier de l'acteur ou de l'actrice – surtout dans le cas d'une expatriation – relève davantage d'un savoir-être que d'un savoir-faire. C'est en tout cas un constat suggéré par les lettres d'Antoine Nicolas Lespine de Morembert adressées depuis Moscou et Saint-Petersbourg à Paris. Les lettres publiées en annexe de cette contribution font partie d'une correspondance entre le couple Favart

et ce comédien français expatrié en Russie. L'expérience de l'acteur, que cet échange permet de reconstituer avec l'appui d'autres sources et travaux historiques, est à la fois singulière et représentative de la profession au milieu du XVIII^e siècle.

La partie de la correspondance publiée ci-dessous, permettant d'illustrer la carrière d'un comédien expatrié, appartient à une période durant laquelle le protagoniste n'exerce plus le métier qui l'avait conduit dans ces contrées si lointaines. Cependant, comme l'atteste la reconstitution de son parcours, que nous proposons à la suite, c'est en tant que comédien français de Sa Majesté Impériale Élisabeth de Russie (qui règne de 1741 à 1761) que Morembert s'engage dans des activités assez inattendues, dont celle d'informateur secret.

Expatriation dramatique

La raison exacte pour laquelle Lespine de Morembert, né à Paris en 1708, choisit de quitter la France est inconnue. Presqu'aucun détail de ses premières années n'est connu, si ce n'est le fait qu'il était probablement camarade d'études de Charles-Simon Favart.² Quoiqu'il en soit, lorsque Morembert traverse la frontière russe en 1742, il a officiellement le statut d'acteur engagé pour la troupe théâtrale française de la cour russe.³ Pourquoi aller dans un pays aussi éloigné des capitales théâtrales de l'Europe ? Des difficultés d'ordre financier, ou, simplement, de "misérables dettes" (Favart 1808 : 23) sont l'hypothèse la plus plausible pour répondre aux deux questions sur les raisons de son expatriation et sur le choix de sa destination. Les bruits qui couraient à propos du départ de Morembert montrent à quel point ce dernier était inattendu et qu'il relevait probablement d'une "étourderie", comme il le reconnaît lui-même en s'adressant à Favart :

Pourrais-tu avoir ajouté foi aux bruits affreux que l'indigne et lâche marquis de Monsales a fait courir sur mon compte, lorsqu'il a débité que j'étois passé de Strasbourg, à la tête de ses gens, équipages et effets, dans l'armée de la reine de Hongrie ; en vérité, ce seroit de ta part bien mal juger d'un ami et d'un concitoyen qui, dans tous ses égaremens, a plus agi par étourderie que par manque d'honneur (Morembert à Charles-Simon Favart, Saint-Petersbourg, le 30 septembre 1745, dans Favart 1808 : 22-23).

Évidemment, le fait qu'il insiste sur sa 'probité' ne suffit pas pour exclure Morembert du nombre des aventuriers circulant dans l'Europe pendant la guerre de succession d'Autriche.

Notre protagoniste appartenait donc à ces gens de théâtre, qui choisissaient de quitter la France pour chercher un emploi ailleurs en bénéficiant du prestige du théâtre français dans les capitales européennes et villes de cour francophones. Or, selon les observations de Rahul Markovits, "les comédiens mobiles à l'échelle internationale ne sont pas les plus célèbres" (Markovits 2017 : 163). Le cas de Morembert peut servir de bonne illustration à cette réalité : sa première apparition datée est dans un rôle sans paroles. L'acteur figura dans le spectacle donné en 1745 à l'occasion du mariage du grand-duc Pierre (futur Pierre III) et de la grande-duchesse Catherine (future Catherine II). Dans le divertissement *L'Union de l'Amour et du Mariage*, Morembert faisait partie de la suite d'Hymen (Mooser 1954 : 16 ; Starikova 2003 : 97). Sont conservées, par ailleurs, les traces de son apparition sur la scène impériale dans les rôles des valets : dans *L'École des maris* de Molière et dans la comédie de Fagan *Le rendez-vous, ou l'Amour supposé* (Starikova 2003 : 441, 446).⁴ Citons encore les rôles de M. Robert, voisin de Sganarelle, et du paysan Thibaut dans *Le Médecin malgré lui* de Molière, et même des rôles féminins, comme celui de Célimène, une des filles de Mme Argante dans *Irrésolu* de Destouches (Starikova 2003 : 442, 445). Notons que ces quelques informations semblent représentatives du répertoire du théâtre de cour en Russie de cette époque, dominé par la comédie moliéresque et post-moliéresque.

Le contrat de la troupe française de Sérigny, dont faisait partie Morembert, avec la cour russe était valable jusqu'en 1758, date à laquelle la cour jugea nécessaire de revoir l'effectif de la compagnie (Vsevolodskij-Gerngross 2003 : 149-150 ; cf. Mooser 1954 : 20-22). Morembert, qui, selon le favori de l'impératrice Ivan Šuvalov, "n'était pas très bon", devait être remplacé par un autre acteur au printemps 1759 (Vsevolodskij-Gerngross 2003 : 150). Contrairement à plusieurs de ses confrères, le comédien ne rentra pas dans son pays (où se trouvait sa famille formée à Saint-Pétersbourg : une femme et deux fils) et resta en Russie. Les lettres publiées ci-dessous affichent sa volonté de regagner la France et évoquent l'obsta-

cle principal à ce projet : les dettes.⁵

L'intérêt du cas de Morembert réside dans l'apparente insignifiance sociale de sa figure à son arrivée en Russie : recruté en tant qu'acteur de la troupe française en 1742, il poursuit cette carrière pendant une quinzaine d'années, sans se faire remarquer sur la scène. Pourtant, au milieu des années 1750, son parcours est bouleversé : il s'essaie à plusieurs activités, dont celle d'informateur secret, et s'il ne devient pas un aventurier proprement dit, c'est parce qu'il ne réussit véritablement dans aucune de ses nouvelles carrières. Un parcours singulier, en somme, mais qui se situe dans la précarité économique et sociale commune aux comédiens expatriés à l'époque étudiée.

Acteur à la cour

A travers l'ensemble de son parcours en Russie, Morembert se présente une sorte d'ouvrier des circulations culturelles (et diplomatiques). Quelles étaient ses occupations concrètement ? Rahul Markovits écrit au sujet des circulations théâtrales au XVIIIe siècle, "[à] l'échelle internationale, ce sont les cours, principalement, qui animent ce marché de travail, qui apparaît dès lors comme 'encastré' dans la sphère politique" (Markovits 2014 : 45). La position exacte de Morembert à la cour russe reste peu claire, mais son "encastrement" dans la société de cour est manifeste.

Par exemple, on trouve, dans les archives, le relevé de sommes dues par Catherine II pour l'achat de livres de 1755 à 1760 (l'époque à laquelle Catherine est grande duchesse), datant du 3 décembre 1764, signé "Demorembert" (Dulac, Karp 2007 : 94). Ce reçu semble être la dernière trace documentaire de notre personnage, typique de son séjour russe de plus de vingt ans : elle suggère une position intermédiaire entre le monde des biens culturels français et francophones et la cour impériale.

Les connaissances de Morembert font soupçonner qu'il était l'intermédiaire pour l'achat des livres de la princesse.⁶ En effet, parmi les accointances du comédien et ses correspondants, il y avait non seulement Gerhard Friedrich Müller, le secrétaire de l'Académie des Sciences de Pétersbourg,⁷ ou encore le savant Joseph-Nicolas Delisle, mais aussi Marc-Michel Rey, fameux libraire-éditeur basé à Amsterdam

(sur ses contacts russes, voir Kopanev 2008). Celui-ci était en relation avec Morembert, au sujet du projet porté par le comédien d'imprimer *Lettres russiennes* de Strube de Piermont, transmis à Rey par Müller.⁸ Dans une lettre du mois d'août 1758, Morembert recommande cet ouvrage à l'éditeur, en disant qu'il doit paraître "par ordre de la Cour" et en le présentant explicitement comme une polémique avec *l'Esprit des lois* de Montesquieu. Le descriptif des paramètres de l'édition souhaitée est suivi d'une remarque :

Je vous conseille [...] Monsieur de ne point négliger l'ouvrage de Mr. Stroub [Strube de Piermont], cela peut en procurer quelques autres par la suite et vous consilier [sic] l'esprit tant de Mrs. de l'académie [des sciences de Saint-Pétersbourg] que de S[on] E[xcellence] M. Iwan Iwanich de Schowaloff [Ivan Ivanovič Šuvalov][,] Chambellan de S[a] M[ajesté] I[mpériale] et porteur des arts et des sciences de cet Empire (Morembert 1758).

Le projet n'a pas abouti : selon l'avis d'un historien de l'Académie des sciences, communément accepté aujourd'hui, les *Lettres russiennes* qui parurent finalement en 1760 sans lieu d'édition, furent publiées à Saint-Pétersbourg, dans la typographie académique (Pekarskij 1870 : 686). Quoi qu'il en soit, la lettre nomme le personnage clé des politiques culturelles de la cour de Russie dans les années 1750, Ivan Šuvalov, favori de l'impératrice, qui était au centre d'une société cosmopolite où les courtisans se mélangeaient avec des artistes, savants et aventuriers (voir Rjéoutski 2007 ; Niv'er 2013). Lorsque Morembert se tourne vers la carrière d'auteur-traducteur, le nom de Šuvalov accompagne ses essais et, en particulier, son seul ouvrage qui nous soit parvenu. Aussi, ce grand patron des Français est-il mentionné dans les lettres de Morembert à Favart, à plusieurs reprises.

Quant à ses projets littéraires, Morembert les évoque déjà dans la lettre à Rey citée ci-dessus : "Si j'ay par la suite un peu plus de tems a moy[,] je pourroy vous en donner deux [ouvrages] de moy auquel je veux mettre la dernière main cet hiver pour le printems prochain" (Morembert 1758). Ces projets ne semblent pas avoir eu de suite (identifiable). Mais les tentatives de Morembert de trouver des ponts entre sa patrie et son pays d'adoption dans le domaine de la création littéraire ne faisaient que commencer.

Au tournant de l'an 1763, il envoie à Favart une tra-

duction de *Sinav et Truvor*, tragédie de l'auteur russe Aleksandr Sumarokov, "mise en vers françois" par ses soins. Il s'agit de la toute première traduction versifiée en français d'une pièce de théâtre russe, réalisée probablement en 1751, suite à la parution de la traduction française en prose (voir Evstratov 2009 ; Réjoutski, Offord 2013). Parmi les rares informations sur les représentations théâtrales à la cour d'Elisabeth, on relève l'indication que *Sinav et Truvor* fut joué en français en septembre 1754 (Vsevolodskij-Gerngross 2003).⁹

En envoyant sa version de la tragédie russe à Favart, Morembert demande que la pièce, précédée d'un avertissement du traducteur et d'une dédicace à Ivan Šuvalov, soit publiée chez Prault et même jouée à Paris. Dans l'avertissement, il souligne que la traduction qu'il voulait abandonner était encouragée "par des personnes d'un rang à qui l'on ne peut rien refuser" (Sumarokov 1751a : 2 r°). L'épître dédicatoire à Šuvalov qui suit cet avertissement apparaît comme un témoignage de la gratitude pour "les secours qu'elle [Son Excellence] m'a prodigués dans une carrière où je ne manquois qu'à talents [sic] et je me serois indubitablement perdu sans ses généreuses lumières" (Sumarokov 1751a : 3v°). Morembert, par ailleurs, se sert de l'avertissement pour faire l'éloge du progrès du théâtre russe :

...le théâtre Russien est encore dans son enfance pour ne pas dire au berceau[,] mais aussy[,] pour rendre justice à la vérité[,] s'il va du pas dont il commence [,] il est à croire qu'il atteindra tous les autres en peu de tems. L'on trouve parmi la jeunesse Russienne le goût, l'émulation et le génie dramatique (Sumarokov 1751a : 2r°).

Une fois de plus, l'entreprise de Morembert qui associe ses ambitions personnelles avec la glorification de son patron et la défense du régime impérial russe ne séduit pas ses interlocuteurs : la traduction n'a pas été imprimée.

Et pourtant les quelques traces que nous conservons des tentatives de Morembert de se positionner comme intermédiaire dans les affaires littéraires témoignent d'une certaine détermination. Dans la lettre adressée à Favart datée du 28 septembre 1762 qui annonce, entre autres choses, l'envoi de *Sinav i Truvor*, Morembert écrit :

Pourquoy ne m'as-tu jamais donné aucunes nouvelles ni écrit un mot d'une certaine Tragédie, (Lycurgue) que je t'ay envoyée ? Était-elle absolument à réprover, aidé de tes conseille[s] [*sic*], instruit par tes Lumières peut-être l'aurais-je pu mettre à la fin en Etat d'estre jouée : je ne t'en parle que pour en parler je l'ay mise [*inséré* : longtems] au Cabinet [...] de même que le Sonnet du Misanthrope, mais après avoir lue, vue, corrigée [...] et changée je l'ay confiée de nouveau à Mr Dechêsne qui depuis son départ d'icy ne m'en a donné aucune nouvelle depuis un an : cela m'en fait mal augurer. J'en ay quelques autres[,] 3[,] que je m'occuperay à voir et finir cet hiver et que je t'envoyeray [*sic*] au Printemps... (Annexe, lettre 2).

En parcourant les lettres de Morembert adressées au couple Favart, nous pouvons constituer une liste d'essais littéraires, souvent en vers : tragédie (manifestement originale), tragédie traduite, ode, une œuvre poétique divisée en chant (mais pas un poème épique, comme le souligne l'auteur), etc. Les lettres en elles-mêmes témoignent d'une aisance du style qui mélange la prose avec des *impromptus* poétiques, selon une convention épistolaire galante.

Comme une preuve d'assurance littéraire, Morembert s'aventure à mettre en question le genre choisi par son ami :

Je me suis toujours étonné que te n'ayes pas traité [*sic*] quelque sujet noble et sérieux et que tu te sois absolument donné au Comique, même un peu trivial [...] tes ouvrages sont pleins d'esprit, pourquoy ne pas employer ce même esprit à des pièces d'un genre plus relevé : C'est comme si un peintre ayant les talens de Raphaël, du Poussin ou de le Brun [*sic*], s'amusait à faire des Bambochades (Annexe, lettre 2).

Tout en reconnaissant le succès des écrits dramatiques de Favart, Morembert semble évaluer son œuvre contre le paradigme esthétique de la cour française fondé au XVII^e siècle et actualisé dans les écrits de Voltaire au siècle suivant. Malgré la domination numérique des genres comiques dans les répertoires français à travers l'Europe, la tragédie bénéficie d'une aura noble, plus à même d'élever un auteur dramatique. L'autorité qui se manifeste dans ce passage épistolaire entre cependant en contradiction avec l'avalanche de sollicitations que Morembert adresse au couple Favart, en laissant progressivement de côté ses ambitions littéraires.

Connaissances et informants

Les neuf lettres éditées en annexe proviennent du fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale de France, et plus particulièrement du manuscrit 291, "Correspondants de Favart et de Mme Favart". En effet, toutes les lettres sont adressées au célèbre couple : cinq à Charles-Simon Favart (1710-1792) et quatre à Marie Justine-Benoîte Favart, née Duronceray (1727-1772). Deux lettres datant du milieu des années 1740 complètent cette correspondance : une adressée par Morembert à Favart de Saint-Petersbourg le 30 septembre 1745 (Favart 1808 (III) : 22-25) et une réponse à celle-ci par Favart (*ibid.* : 26-28).¹¹ Grâce à cette dernière, l'on peut constater que l'insistance sur l'ancienne amitié, un leitmotiv des écrits épistolaires de Morembert, est réciproque. En début des années 1760, Favart est agent parisien du comte Durazzo, directeur des spectacles à la cour de Vienne, mais ce n'est pas à ce titre qu'il intéresse son camarade d'études. Morembert sollicite Favart comme un point d'entrée dans le monde, voire dans les mondes parisiens : théâtral, littéraire et diplomatique. Et ceci, au moment des bouleversements au sommet du pouvoir de l'Empire de Russie et dans son propre parcours.

Morembert écrit à plusieurs reprises à Favart, afin de faire valoir ses compétences dans un domaine apparemment très éloigné des arts de la scène. Dans un message envoyé de Moscou et datant du 28 septembre 1762, Morembert demande, sur un ton amical, de l'aider à trouver à Paris un appui pour être employé par le Secrétariat d'État aux Affaires étrangères. Pour justifier sa volonté d'accéder à ce poste, il explique brièvement qu'il avait déjà été l'informateur de Versailles quelques années auparavant (voir Annexe, lettre 2). Dans cette activité aussi, Morembert s'inscrivait dans un réseau social, celui qui servait de fond à la diplomatie officielle et permettait de réaliser des projets politiques de grande envergure en passant par des canaux officieux (pour un cas notable, voir Nivière 2000). Dans la lettre à Favart datant du 9 décembre 1762, Morembert fait à nouveau le récit de ses exploits en tant qu'agent secret, mais avec des modifications. Il omet, notamment, quelques détails concernant ses anciens services, et accorde plus d'assurance à son ton :

...tant que je seray dans ce pays[,] tant qu'il y a des ministres

et encore plus en leur absence[.] j'y ai été, j'y suis, et seroy toujours utile et nécessaire, toujours employé pour les négociations[.] c'est-à-dire ouvrages manuels, et souvent d'autres affaires trop longues à détailler icy (voir Annexe, lettre 3).

Il se trouve que les paroles de Morembert n'étaient pas de la pure fanfaronnade. En janvier 1757, le marquis de l'Hôpital, nommé ambassadeur de France en Russie, est parti de Paris muni d'instructions concernant sa mission.¹¹ A son arrivée à Pétersbourg, dans ses premières dépêches, de l'Hôpital expliquait au ministre qu'il avait besoin d'une somme de "40 ou 50 000 Roubles au moins" (c'est-à-dire 200 000 ou 250 000 livres) pour organiser son réseau d'information dans le pays. Dans la liste des dépenses qu'il a jointe à sa lettre, figurait, sous un chiffre servant de code pour en garder le secret : "Donné au Sr. Morembert comédien de Sa M[ajesté Impériale[.] connu et recommandé par M[aréch]al de Belle Isle et qui m'est très utile pour affaires secrètes. 200 Roubles [soit] 1 000 [livres]" (Archives des affaires étrangères, AAE, Russie, Correspondance politique, 54, f. 17). La recommandation du maréchal de Belle-Isle évoquée par de l'Hôpital était un argument important pour justifier les dépenses de l'ambassadeur. Belle-Isle se montre intéressé par l'état de la cour et par les affaires en Russie dans sa lettre adressée au comte de Sade qui date du 6 février 1757 et dans laquelle il remercie son correspondant pour une lettre introduisant un informateur à la cour russe.¹² Il semble justifié de voir en Lespine de Morembert le correspondant à Pétersbourg dont le nom n'est pas évoqué dans la lettre de Belle-Isle : les lettres publiées en Annexe confirment que les liens existaient entre tous les protagonistes de ces échanges (voir Lettres 2 et 3).

Nous connaissons ainsi tous les participants-clé de ce service de renseignement en miniature. Morembert envoyait ses mémoires à Sade, qui les transmettait à Belle-Isle qui, à son tour, aurait recommandé les services de l'acteur à l'Hôpital, et ce dernier les a payés. Jean-Baptiste de Sade, le père du fameux écrivain, n'était pas le subordonné du maréchal de Belle-Isle, mais il comptait obliger le maréchal duc pour pouvoir demander protection à son tour, ce qu'il ne manquerait pas de faire par la suite, lorsque Sade tâche d'assurer la carrière militaire de son fils Donatien (voir Lever 2003 : 739, 785-786, 841, 845, 846,

852). L'arrangement est donc clair : l'information est échangée contre de l'argent (dans le cas de Morembert) et contre une promotion (dans le cas de Sade). Ce mélange des intérêts rend ce schéma efficace, mais fragile, car il subit des changements de trois types – politique, administratif, et personnel.

Les lettres de Morembert à Favart fournissent suffisamment d'éléments pour définir les dates de son activité d'agent. Les indications "[a]vant l'arrivée de M le Marquis de l'Hopital" et "pendant plus de 18. Mois" renvoient à une époque précise des relations franco-russes. Le marquis de l'Hôpital étant arrivé à Saint-Pétersbourg début juillet 1757 (Oliva 1964 : 72 ; cf. La Messelière 1803 : 119), l'échange de courrier entre Morembert et le comte de Sade a donc dû commencer à l'automne-hiver 1755. Or c'est à partir de cette date que les Français, en manque d'informations après la rupture diplomatique de 1748, se sont retrouvés dans la nécessité d'être renseignés sur le rapport des forces de la cour russe. En octobre 1755, le chevalier Mackenzie Douglas, agent du ministère des affaires étrangères et du Secret du Roi, arriva à Saint-Pétersbourg avec sa première mission.¹³ C'est probablement lui qui recruta Morembert : quand, en été 1757, après son deuxième voyage en Russie, Douglas proposa à Versailles de payer les services de quelques agents, le comédien figura dans sa liste comme quelqu'un de très bien informé au sujet des affaires russes (AAE, Mémoires et documents, MD, Russie, t.5, f. 172-73 ; cité dans Stroev 1998 : 338). De cette manière, Morembert fut payé jusqu'à la fin de l'année 1758. La restitution de l'apport de Morembert à la diplomatie secrète présente une certaine difficulté, car ses lettres missives n'ont pas encore toutes été retrouvées.¹⁴

Dans ces lettres à Favart, Morembert est confiant d'être 'toujours utile et nécessaire' à son poste d'agent secret puisque la diplomatie secrète continuait à exister parallèlement à la diplomatie officielle. En revanche, il remarque lui-même que la cessation de sa gratification est due à la fin de la carrière ministérielle du cardinal de Bernis. Le maréchal de Belle-Isle, qui pouvait le recommander au nouveau ministre, était mort à cette date. Quant au comte de Sade, Morembert en écrit à Favart : "J'ignore où est le Comte de Sade [.] ma femme a eu le diable au corps pour ne pas faire un pas pour m'en instruire..." (voir Annexe, lettre 3).

Le parcours de notre protagoniste en tant qu'auteur et traducteur ressemble à son parcours d'agent secret. Dans une situation donnée, il essayait d'utiliser de la manière la plus efficace les réseaux qui lui sont accessibles en France aussi bien qu'en Russie. Il a été aussi bien employé par les Français que par les Russes et s'appuyait sur ses connaissances dans les deux pays. En dépit de cette débrouillardise apparente de Morembert, de l'énergie déployée sans cesse pour s'en sortir, l'acteur, auteur et espion a eu finalement un sort assez obscur.

Dans les dernières lettres de notre sélection, Morembert s'adresse de plus en plus à Mme Favart, une célébrité dramatique, une comédienne et une autrice. En lui écrivant, Morembert s'adresse à quelqu'un qu'il n'a jamais rencontré.¹⁵ Mme Favart est donc l'épouse d'un ami d'enfance pour Morembert. Au cours des échanges épistolaires avec le couple, c'est vis-à-vis de Mme Favart que Morembert se montre le plus entreprenant en multipliant les sollicitations qu'il adresse à celle-ci : entre proposition de coécrire une pièce comique et l'invitation de venir à la cour russe, constamment en quête des talents dramatiques et des comédiennes en particulier (Evstratov 2016 : 46-49). Ici, de nouveau, Morembert cherche à s'ériger en auteur, sans jamais faire appel à son passé d'acteur, - pour finir par se proposer comme intermédiaire dans le recrutement hypothétique de Mme Favart pour le théâtre de Saint-Petersbourg, avec lequel notre protagoniste semble avoir de moins en moins de liens.

Epilogue : de la scène à la salle de cours

La dernière occupation connue de Morembert en Russie était due à son patron Ivan Šuvalov. Parmi les établissements d'éducation nobiliaire que celui-ci avait conçus, il y avait le Corps des pages fondé le 25 octobre (5 novembre) 1759. Un autre client du favori, le baron Tschudy fut nommé gouverneur des pages qui, à son tour, proposait d'engager deux précepteurs : Ivan Lithen et Morembert. Les deux bénéficient du logement, de la table et du bois en plus de 300 roubles annuels (Miloradovič 1876 : 24-25). En veillant à la discipline des pages Morembert devait enseigner la langue française, ainsi que l'histoire, la géographie et l'héraldique. En janvier 1762, après la démission de Lithen du poste de gouverneur (il remplaça Tschudy après le départ de celui-ci de

Russie), Morembert fut amené à occuper cette fonction pendant quelques mois (Miloradovič 1876 : 30). Cette expérience est à l'origine du "couplet" satirique que Morembert adresse à Favart dans la lettre du 9 octobre 1762 (Annexe, lettre 2). Il reste à éclaircir si le "pied-plat" de cet impromptu est Morembert lui-même ou son successeur à ce poste, Franz Rotstein (ou encore Tschudy ?).¹⁶ Quoiqu'il en soit, le comédien retraité conserve sa verve poétique sur ce poste, comme atteste cette "Requête" en vers qu'il adresse au grand-écuyer de la cour Lev Naryškin le 28 février 1763 :

Monsieur. / Il est tems que Votre Excellence, / Pense, / A la consequence, / Des trois Carabas ; / Qui sont chez nous, et qu'on n'enleve pas. / Ils moisissent, / Ils pourrissent, / Ils deperissent, / Et si, quand viendra le retour, / de la Cour, / a Petersbourg ; / Pour, / Les Pages on les destine : / Le diable m'exterminé / (Je vous le dis tout net) / Avant de faire le trajet / Ils seront tous au breniquet. // Pardonnez la liscence [sic], / De ma remontrance, / Monseigneur ; en cette occurrence. / Mais je suis mon devoir, / Vous le faisant savoir. / Au reste, / Par votre pouvoir ; / Preste / C'est à vous d'y pourvoir. // Je le repette en conscience, / Si d'eux vous faites quelque cas : / Il est tems que Votre Excellence, / Pense ; / A la consequence, / Des trois Carabas : / Qui sont chez nous et qu'on n'enleve pas (Morembert 1763).

Il apparaît que les carrières versatiles des comédiens étaient particulièrement favorables à toutes sortes de déviations, prenant la forme d'emplois non-théâtraux. Leur proximité avec certains représentants de la société de cour les rendait utiles dans des tâches délicates, parfois secrètes. Enfin, c'est précisément dans cet état instable et dans la proximité avec la noblesse de cour que réside la particularité sociale de ce corps à part qui était la compagnie française.

Le personnage de Morembert offre aussi un éclairage utile sur la circulation des idées et des pratiques artistiques entre les centres et les périphéries du continent européen, peut-être même au-delà. La mobilité géographique et sociale des comédiens, encore rare et impressionnante au milieu du XVIIIe siècle résulte, en un statut singulier d'artisan de sociabilité, où le travail de transmission - des codes artistiques, des informations, des biens matériels - dépasse largement le cadre théâtral.

Annexes¹⁷

Lettres d'Antoine Nicolas de Lespine de Morembert au couple Favart (1761-1764)

1. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Charles-Simon Favart, [Saint-Pétersbourg], 9 janvier 1761.

[1r^o] Monsieur Favart,

Tu mériterais bien que je passasse toute cette année 1761 sans t'écrire ni te donner de mes nouvelles [...] puisque je ne reçois aucune des tiennes¹⁸ ; mais comme dit le proverbe [...] bon sang ne peut mentir, et il faut certainement que le mien soit d'une excellente qualité et bien attaché à ses anciens amis [...] puisque malgré le temps, l'absence et ce foutu climat[-]cy[...] sans compter les mauvais exemples[...] le mien n'a pas changé. Si j'étois capable de mal penser d'autrui [...] je te croirois un grand menteur[...] mais j'aime mieux seulement te croire Gascon ; tu me promets depuis des années entières tes ouvrages complets, le portrait de ton épouse et fréquemment de tes nouvelles, et malgré tant d'occasions récidivées pendant le laps de temps depuis tes promesses je n'en vois aucun effet[...] dis[-]moy un peu, que dirois[-]tu que penserois[-]tu de moy si j'agissois de même. Il en est de nous deux comme de Gilblas et Fabrice, tu as fait fortune[...] tu m'oublies, et moy[...] pauvre Fabrice, j'ay servi longtemps une cour[...] fait ma cour aux grands et je m'achemine doucement vers mes vieux jours à l'hôpital.¹⁹ Pardonne aux reproches[...] mon cher Favart[...] on n'en fait [1v^o] point à ceux que l'on méprise ou qui nous sont indifférents. de là tire la conséquence, et forme la conclusion de mes sentiments pour toy et pour tout ce qui [inséré : te]²⁰ regarde et t'intéresse. toute la punission [sic] que je te souhaite dans cette nouvelle année pour ton indifférence opiniâtre c'est de te voir encore mieux que tu n'es [...] dût-ce être même à mes dépens, supposé que cela se pût. adieu[...] porte[-]toy donc bien et prospère autant que je le souhaite[...] tu n'auras rien à désirer. Nous avons ici Tremblin²¹ arrivé il y a environ 4. à 5. mois[...] il m'a compté en gros ses affaires etc.[...] mais je ne me fie pas trop à la sincérité apparente de son rapport. il n'appartient qu'à l'aigle de voler au[-]dessus de la moyenne région et d'affronter les rayons du soleil, et

je ne le crois pas semblable au roi des airs ; tu [te] le diray[-]je [?] je le trouve ni plus ni moins qu'il y a 20. à 30. ans etc. et aussy peu solide ; grandes idées peu réfléchies ; de hauts projets encore plus mal digérés que conçus[...] il est bon pour ce pays [...] il y faut du persifflage dans le discours pour prendre, des idées extravagantes pour être goûté. les fous et les [inséré : bas] bouffons y font fortune[...] il s'y rétablira[...] j'en suis sûr[...] pourvu que la dépense à tort et à travers sans fonds et sur de simples espérances ne le barbouille pas d'avantage. Il a trouvé en arrivant ce que des gens qui auroient même travaillé pour les intérêts du roi et de la France n'auroient pas trouvé de dix ans. M. le baron de [2r^o] Breteuil[...] qui va remplacer M. l'ambassadeur en qualité seulement de ministre plénipotentiaire[...] luy a donné sa table et un logement ; il y a des hommes à qui les fautes sont profitables et qui même les conduisent à la fortune. Si j'eusse voulu faire de mêmes[...] l'occasion du prince Repnin qui [rayé : va d] est party d'icy pour ambassadeur en Espagne[...] m'en offroit ou pour mieux dire m'en présentait les moyens[.]²² j'étois d'accord avec luy pour l'accompagner en qualité de secrétaire en Espagne même[...] mais des affaires d'intérêt que je n'ai pû arranger icy où j'aurois cependant laissé le double de ce que [rayé : je] j'y dois m'[rayé : a ; inséré : ont] retenu, et [...] ma foy [...] toutes réflexions faites [...] j'ai fait le nigaud.

L'honneur est un vieux saint que l'on ne chôme plus.²³

Adieu ; car cela me met dans des colères qui... je ne veux pas même seulement y penser et coupant court je suis [...] malgré le nouvel et bel air de ce siècle[.]

mon cher Favart[.]

ton sincère et véritable ami et serviteur De Lespine.

Ce 9. j[anvier] 1761 V[ieux] S[ty]le[.]

Mes Compliments à Mère[.] sœur[.] femme et enfants.

Manuscrit : Bibliothèque nationale de France (BnF). Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 27.

Edition: (Favart 1808 (III) : 29-31).

2. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Charles-Simon Favart, Moscou, 28 septembre / 9 octobre 1762

[1v°] Mon ancien et vray ami[.]

Je suis très flatté que tu m'ayes rendu justice par la confiance que tu me témoignes en m'adressant [sic] le frère de ton illustre épouse ; mais je ne suis pas si satisfait de ta pensée lorsque tu te compares au pauvre philosophe et moi à son amy à qui il abandonne le sort de sa fille ; c'est moy[.] mon cher Favart[.] qui suis sûrement le pauvre et le philosophe. Ainsy [sic][.] ce seroit à moy à te faire une pareille prière pour tout ce qui m'appartient[.] quoy qu'il en soit[.] je feray tout mon possible pour répondre à ton intention, et à tout ce que tu souhaittes [sic] de ton vie[inséré, encre différente : i] ami. Je suis cependant très persuadé d'avance que le s[ieur] Duronceray n'aura aucun besoin de mes conseils pour se conduire comme il faut, ni de mes secours pour se tirer icy d'affaire[.] du moins le peu que j'en ay déjà vû [sic], semble me convaincre pour l'avenir : en ce cas[.] dis-je[.] je feray à tous égards tout ce qui sera nécessaire et dépendra de moy.

Je ne puis trop te remercier des témoignages d'amitié que tu donnes à mon fils ;²⁴ je commence à croire que sans [1v°] être prévenu pour luy je puis espérer qu'il vaudra un jour q[uel]q[ue] chose, tout le monde s'accordant à me parler de même que toy sur son compte ; puisse-t-il mieux profiter que son père et de son tems et de la bonne volonté de ses amis et par là se faire un sort plus heureux [inséré, encre différente : !] Ce n'est pas que j'aye rien à me reprocher et sur ma conduite et sur mes devoirs, mais il semble qu'un démon jaloux de mon bien-être soit sans cesse à l'affût pour y mettre obstacle : j'ay toujours fait du bien, on ne m'a fait que du mal ; je n'ay jalosé personne [.] je n'ay eû que des envieux ; j'ay rempli les devoirs des différents états où je me suis trouvé avec une scrupuleuse exactitude, je n'en ay eu nule [sic] récompense ; j'ay travaillé comme un diable, je suis pauvre comme Job : amis ingrats et perfides, supérieurs sans reconnaissance ; débiteurs de mauvaise foy, et créanciers impitoyables, tous ont contribué comme de concert à mon infortune ; mais, laissons ce stile [sic] misantrope [sic], employons en un moins sombre.

Tu dis donc que ma femme a fait ta conquête ? Je l'en félicite[.] j'aime encore mieux cela que si tu me disois avoir fait la sienne[.] quoique[.] comme dit le vieux Gherardy [.]

Quand on le scait [sic], c'est peu de chose[.]

Quand on l'ignore ce n'est rien.²⁵

Tu me feras le plaisir de luy faire remettre l'incluse ou de la luy remettre toy[-]même et [inséré, encre différente : la prier] de t'en lire quelques particularités qui peuvent t'intéresser.

Je ne scay [sic] qui vous a informé de la funeste fin de Tremblin [2r°] ayant évité avec soin d'en rien écrire à personne qui pût la faire sou[p]çonner.²⁶ Que veux[-]tu[.] mon cher Favart, voilà le fruit de ce système abominable qui n'est [.] à la honte du genre humain et surtout d'un chrétien [.] que trop cru et trop adopté à présent, tu pense[s] bien que je veux parler du matérialisme[.] suite d'un oubly total des principes de la religion et l'effet d'une ignorante, et fatale incredulité, que cause presque toujours un aveugle et continuel libertinage. Je l'ay toujours connu assez fou pour ne rien croire et se moquer de tout[.] mais non pas cru assez extravagant pour faire ce qu'il a fait [.] d'autant qu'il paraissait ou affectoit d'être sans soucy. Quel sujet pour m'étendre, et prouver sans réplique la honte, l'abus et l'horreur de ce malheureux préjugé. Mais, comme tu le dis fort bien, d'après Corneille,

Sur un pareil tableau

Il faut passer l'éponge et tirer le rideau.²⁷

J'ajouteray, sans vouloir mettre ma pensée en parallèle avec ceux [corrigé, encre différente : celle] de ce grand homme

Souffrir avec constance est le vray [rayé en crayon ; inséré, encre différente : seul] héroïsme

Et les lâches ont seuls recours au suiscisme [sic].

Tu sauras dans quelques mois à quel sujet j'ay fait et employé ces deux vers.

Il s'agit d'autre chose[.] mon vieil amy (scais[-]tu que nous datons de 41. à 42. ans [?])[.] je suis persuadé, et il est certain sans doute que dans la passe où tu es, tu as [.] ainsy que ton épouse un grand nombre d'amis ou du moins de connaissances d'un haut rang, et des premiers de la cour : voicy le fait en racourcy [sic][.] [2v°] Avant la réunion des deux Cours[.] c'est-à-dire l'arrivée de M le Marquis de l'Hôpital[.] je fus en correspondance réglée pendant plus de 18. mois avec M le Comte de [rayé, illisible] Sade[.] ancienne connaissance[.] au sujet de nos affaires : il communiqua mes lettres et mémoires au ministère, j'obtins ou

pour mieux dire on m'accorda sans [rayé : avoir, inséré, encre différente : que je l'eusse] presque demandé une gratification [sic] annuelle de 100. pistoles, aux représentations dud[it] Comte de Sade et recommandations de feu Mr. le Maréchal de Belle-Isle de qui j'étois connu depuis longtems. J'ay joui de cette gratification pendant 18. mois que M. de l'Hôpital me l'a payée. Mr. de Bernis[,] lors ministre[,] ayant été remercié et les pensions suspendues[,] ma gratification a été supprimée. M. de Breteuil parti[,] j'ay recommencé de nouveau à donner tout ce que j'ay pu de tems à M. Béranger resté chargé des affaires. Il en a même écrit un mot à M. le Comte de Choiseul sans cependant me nommer. Comme le départ prochain de Mr. de Breteuil laissera M. Béranger dans le même poste et que vraisemblablement il m'emploiera de nouveau, je désirerois que tu tâchas[inséré, encre différente : se][s] par quelques-unes de tes connaissances de faire parler pour moy à M.[.] le Comte de Choiseul[,] ministre des affaires étrangères[,] po[ur] faire revivre ladite gratification annuelle tant que [inséré : je] seroy en Russie, pour les services que j'ay rendus et que je puis rendre encore quand même M. Béranger partiroit aussy ; comme je l'ay fait par le passé : j'en ay déjà touché un mot à M. Bertin [,] cy-devant écuyer de M. de l'Hôpital et maintenant de M. le Comte de Choiseul. Mr. de Breteuil même est disposé, m'a-t-il dit, à me servir en cela, mais ses trop grandes occupations peuvent faire qu'il m'oublie. Un mot donc de recommandation anticipée sur son arrivée en France ne peut faire qu'un bon effet. Cette grâce serait un adoucissement à ma situation qui est assez dure, et un avantage [3v°] pour ma femme et mes enfants qui [,] avec 500. livres] seulement cy[-] ajoutées [,] en seraient beaucoup mieux, et me mettrait aussy à même de servir de nouveau notre Cour pendant le vuide [sic] diplomatique, et le rapprochement futur, comme je l'ay cy[-] devant fait. Ces [corrigé, encre différente : C'est] lors de la jouissance de cette gratification que je pris le party d'envoyer ma femme et mes enfants en France, pour qu'en la touchant là-bas[,] si elle m'eût été continuée[,] je n'eusse icy à songer qu'à moy. Je t'en diray d'avantage[,] la première fois suffit seulement que tu saches de quoy il s'agit, et que je ne demande rien que de juste et que je n'aie bien mérité.

Employons à autre chose le reste du papier.

Pourquoy ne m'as-tu jamais donné aucunes nou-

velles ni écrit un mot d'une certaine Tragédie, (Lycurque) que je t'ay envoyée ? Était-elle absolument à réprover, aidé de tes conseille[s] [sic], instruit par tes Lumières peut-être l'aurais-je pu mettre à la fin en Etat d'estre jouée : je ne t'en parle que pour en parler je l'ay mise [inséré : longtems] au Cabinet de même que le Sonnet du Misanthrope, mais après avoir lue, vue, corrigée et changée [,] je l'ay confiée de nouveau à Mr Dechêne qui depuis son départ d'icy ne m'en a donné aucune nouvelle depuis un an : cela m'en fait mal augurer. J'en ay quelques autres[,] 3.[.] que je m'occuperay à voir et finir cet hiver et que je t'enverray [sic] au Printemps ; mais malgré tes travaux [,] je te prie [,] un peu plus de tes nouvelles : il est tems que tu te reposes, n'as-tu pas assez de bien ? c'est bon pour moy[,] pauvre misérable ! mais toy, toy, où donc est la modération dans la cupidité des richesses ? la philosophie enfin ?

J'ai vu dans un des journaux de l'Encyclopédie, je veux dire encyclopédiques, l'extrait d'une pièce de toy qui m'a fait plaisir [3v°] c'est si je ne me trompe les amours d'Amurat IV.²⁸ En lisant il y a quelques [sic] tems l'illustre Bassa²⁹ d'où sûrement tu as tiré ton sujet j'eu[rajouté, encre différente : s] la même pensée que tu as exécutée. Je me suis toujours étonné que te n'ayes pas traité [sic] quelque sujet noble et sérieux et que tu te sois absolument donné au Comique, même un peu trivial[,] tes ouvrages sont pleins d'esprit, pourquoy ne pas employer ce même esprit à des pièces d'un genre plus relevé : C'est comme si un peintre ayant les talens de Raphaël, du Poussin ou de le Brun [sic], s'amusait à faire des Bambochades.

Tu me diras peut-être que j'en parle bien à mon aise et que n'ayant jamais rien fait digne de paraître, je ne connais pas la difficulté. point du tout [,] je le scay comme un autre [,] et si j'avois resté en France[,] je crois que j'eusse aisément été ton Emule et ton collègue. Il [rayé, encre différente : m']est des moment[s] où un couplet[,] un vaudeville, une scène même ne me coûte[rajouté, encre différente : nt] que le tems de l'écrire. le goût mon amy, diras-tu, le goût ; Le goût ! Il s'acquiert par l'usage, l'[rajouté, encre différente : h]abitude, l'exemple : Et l'Intrigue ! l'Intrigue ? 4. à 6. heures de tems suffisent pour la trouver : Et la Conduite[,] le dénouement ? comme ils tiennent de l'autre[,] il s'ensuit qu'il naist [sic] ou doit naitre d'elle.

Nous commençâmes ensemble si je m'en souviens bien, à vaudeviller³⁰ tu t'y es addonné [sic] en-

tièrement et y a glorieusement réussy : J'ay peut-être été quelque fois des années entières sans faire un couplet faute d'occasion, si je t'eusse imité dans ta route peut-être t'eus-je égalé dans la concurrence ; comme je viens de le dire[,] tout n'est après le principe, quand on a un peu de génie et de justesse dans ce genre ; qu'usage qu'[rajouté, encre différente : h] abitude[.] Exemple. Tiens[,] voicy un couplet que j'ay lu et caché avec soin dès que [4r°] le diable me l'eut soufflé et que je l'eus écrit currente calamo[.] c'est-à-dire à l'Impromptu ; ma femme t'en donnera la clef [.]

Que d'un sujet de qui chacun fait cas
Pour quelque poste d'importance
On ferme l'œil sur la naissance [.]
Cela ne me surprend pas.

Mais qu'un pied plat que l'orgueil a[*corrigé, encre différente : ai*]guillonne

Bateur[*sic*] de pavés, et joueur [.]
Soit nommé par un Empereur
De ses Pages le Gouverneur [.]
C'est là ce qui m'étonne[.]

Tu as [.] dit-on [.] applaudi à l'ode que j'ay fait[*rajouté, encre différente : e*] sur la mort de S[a] M[ajesté] I[m-périale] Elisabeth, je t'en suis obligé ; il y a cependant quelques endroits un peu foibles ; mais aussy[,] sans prétention[,] il y en a de vraiment beaux.³¹

Ton frère m'a fait des compliments de la part de Dupuis[,] il vit donc encore ? fais-luy bien les miens je te prie. Il m'a ajouté qu'il fait assez bien maintenant, j'en suis charmé[,] mais il s'y est pris un peu tard et[,] si je m'en souviens bien[,] Il a été longtems Pontife ; que sont devenus les Lefevre [?] j'ai eû beau m'informer d'eux[,] je n'ay jamais pû en avoir de nouvelles. Toutes les filles doivent être depuis longtems mères, et Angélique[,] l'aînée[,] femme d'Armand[,] doit être plus que cela.

Adieu[,] continue à te bien porter, conserve-moy toujours [4v°] ton amitié, et sois persuadé que quand j'ai une fois fixé la mienne [.] elle est de la nature du Chêne [:] plus elle vieillit [.] et plus ses racines sont profondes. Telle a toujours été ma façon de penser et tels seront toujours pour toy[,] mon cher Favart[,] les sentiments de ton vieux et sincère camarade et amy.

De Lespine de Morembert[.]
a Moscou[.]

Ce 28 septembre / 9 octobre 1762

Madame[.]

Le père de l'amy du petit Favart, embrasse de tout

son cœur la femme du père de l'amy du petit de Morembert[.]

Voltaire a tort [.] quand il dit dans Zaïre [:]

On ne peut désirer ce qu'on ne connaît [*sic*] pas:³²

Puisque mon cœur n'aspire
A s'éloigner de ces tristes Climats
Que pour vous aller dire
Que l'on peut désirer ce qu'on ne connaît pas[.]

Demo[rembert.].

Manuscrit : BnF, Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 28.
Edition : (Favart 1808 (III) : 32-40).

3. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Charles-Simon Favart, [Moscou.] 9 / 20 décembre 1762.

[1 r°] Mon amy favart[.]

Par ma dernière je te parlay du besoin ou j'étois de trouver quelque amy qui eut quelque connoiss[an] ce assez élevée pour me recommander à M Le C[om] te de Choiseul pour faire revivre une gratisfication annuelle qui me fut accordée par le Roy sous le Ministère précédent ; cet-à-dire par Mr. Le Cardinal de Bernis ; voicy pourquoy.

Avant la réunion de nos cours et par conséquent l'arrivée et ambassade de M. Le Marquis de l'Hôpital, je fus en correspondance pendant 18. mois avec M. Le Comte de Sade au sujet de la réunion lors entamée à Paris par Mr. Bekteyoff [Behteev]³³ et icy par Mr. Douglas³⁴ depuis. Je remplis l'objet de tout ce dont je fus chargé, et j'obtins même sans solliciter 1000. [livres] de Gratisfication [1 v°] annuelle [*rayé : que ; inséré, même encre : dont*] j'ay reçu un[e] année et demie. La réduction et suspension des Pensions à vie et Gratisfications étant venues[,] j'ay subi le sort commun. Il n'est point douteux que le retour de la Paix ne ramenne [*sic*] le rétablissement des unes et des autres. On me dira peut-être que ce que j'ai reçu est pour ce que j'ay cy-devant fait ; en vérité[,] mon cher amy[,] ce seroit bien peu, mais s'il est ainsy[,] laissons cela et parlons du rétablissement de leur Gratisfication : tant que je seray dans ce pays[,] tant qu'il y a des ministres et encore plus en leur absence[,] j'y ai été, j'y suis, et seroy toujours utile et nécessaire,

toujours employé pour les négociations c'est-à-dire ouvrages manuels, et souvent d'autres affaires trop longues à détailler icy[.] il est donc comme de Justice de faire continuer et revivre lad[ite] Gratification. Cette douceur qui m'avait été accordée fut la cause en partie que j'envoyay ma femme en France[.] parce que je comptois à leur [2^r°] abandonner [sic] ces cent pistoles [sic] avec le peu que j'y aurois joint pour eux et n'étant plus obligé de faire aucune distraction de ce que je recevois icy ou du moins de rien[.] pour ainsy dire[.] peu à peu j'eusse arrangé mes affaires. Pour comble de désagrément[.] dans le même tems je fus derechef remercié de la Comédie[.] sans cause ni raison, ni même être averty, et ay resté 9. mois sans rien faire, enfin j'entray aux pages ou je suis la plus f[outue] place qu'il y ait peut-être dans l'Etat de Précepteur en Russie, que je ne puis cepend[ant] quitter parce que [qu'il] m'est du directement de l'Impératrice et d'autres attachés à la Cour, dont je n'aurois jamais rien si je m'en éloignais. Si je ne devois rien j'abband[on]erois [sic] tout, et me rendrais en France, mais je ne peux m'absenter de Russie, sans me dés-honorer [sic][.] à moins d'arranger au moins mes affaires auparavant[.] ce que j'espère faire dans le courant de l'année prochaine. Tu vois d'un coup d'œil de quoy il [2^v°] s'agit[.] tâche de me servir sans te gêner, ni cependant faire plus que tu ne dois ni ne peux. J'ignore où est le Comte de Sade[.] ma femme a eu le Diable au Corps pour ne pas faire un pas pour m'en instruire : Mr Le Marechal de Belisle [.] qui de concert mon protecteur avec luy [.] est mort ; ma femme a eû la bonté je ne scay comment de me brouiller avec M. Lepr. [sic] President, en ne faisant rien de ce que je luy avois mandé[.] Enfin[.] mon cher Favart[.] je me recommande à toy pour cette affaire. dans le cas que tu ne voulusse[s] pas t'en mesler [sic], je te prie du moins de me recommander au Ministre qui viendra relever icy M[.] Le Baron le [de] Breteuil, quoy que je n'aye besoin que de moy même et de ma conduite et réputation, que même ces Messieurs en se succedant [sic] les uns aux autres me recommandent de la bonne sorte, il n'est pas mal cependant de l'estre de France même et avant leur départ. Si tu m'écris quelque chose de sérieux[.] envoye[-]moy les Lettres par des Couriers [sic] particuliers[.] soit des ministres ou du Bureau des affaires [3^r°] étrangères[.] et ne te sert point de la Poste courante[.] celle-cy te parviendra par le courier de Mr. le Baron de Breteuil qui va

partir.

Adieu[.] porte toy bien[.] je ne te diray point autre nouvelle qu'il fait un si grand froid, que malgré nos Poètes nous gêlons, c'est maintenant le 20[èm]e hivers [sic] que je suis icy. Je n'en ay point encore vû un pareil.

Mille Embrassades à ta chère Epouse, ainsy qu'à ton fils. Je ne scay [.] mais parce qu'on me mande de Paris [.] il semble que le mien est bien grimaud et bien sensible[.] Dieu veuille luy donner un meilleur sort qu'à son père.

Je suis avec les sentiments les plus sincères d'amitié et de reconnaissance[.] Mon cher Favart[.] et ancien amy[.]

De Lespine de Morembert[.]

Ce Lundy 9/20 Xre [décembre] 1762.

fais un peu mes compliments à Dupuy [.] si tu le vois[.] il ne doit pas être jeune car il étoit déjà vie[i]llot de notre tems.

Source : BnF. Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 29.

4. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Marie-Justine-Benoîte Favart, Moscou, 11/22 février 1763.³⁵

[1^r°] Madame[.]

Je croirais commettre une grande faute[.] pour ne pas dire une énorme impolitesse[.] si profitant du courier porteur de la présente[.] par lequel j'écris à votre Epoux[.] je ne m'acquittois pas [.] du moins directement [.] envers vous de toutes les amitiés que vous témoignés [sic] à mes Enfants[.] souffrés qu'icy en quatre mots je vous en parle seulement une seule fois[.] de crainte de choquer votre modeste générosité, et n'en parlons plus, où l'amitié règne les façons doivent être bannies : parlons d'autres choses.

Monsieur Votre frère est toujours à S[ain]t[-]Pétersbourg et je ne luy ay pas conseillé de venir icy [à Moscou, où la cour est partie pour le couronnement de Catherine II - A.E.][.] parce que l'on [1^v°] assure que no[us] retournerons au mois de may ou juin prochain[.] Nous sommes tous icy enchantés de sa conduite, c'est vraiment un bon caractère, il ne luy manque qu'un peu plus d'émulation, et je suis impatient de retourner à S[aint-]Pétersbourg pour luy en donner l'exemple par moy[-]même[.] car vous sau-

rez[,] Madame[,] que quoy que l'ainé de votre Epoux pour quelques années[,] je suis toujours le même qu'il m'a connu, po[ur] l'activité du travail s'entend, car pour la rigueur[,] au Diable [!] il y a longtems qu'elle m'a fait faux bond.

Parmi les Pieces que Mr. Votre frère m'a remises de votre part [,] il y en a une dont le plan est de vous et peut-être le tout. oserais-je vous faire part d'une idée qui m'est venue[?] c'est de vous prier de m'en envoyer un [plan], divisé par actes et scènes[,] s'il est susceptible des premiers[,] et moy[,] je la versifieray. Si cette pièce n'est pas belle[,] par ma faute s'entend[,] elle n'en sera pas moins rare [:] Plan fait à Paris[,] Piece Versifiée en Russie !³⁶

Adieu[,] Madame, je suis encore un peu fou, comme Vous le voyez[,] mais n'en vallai-je peut-être pas moins[,] puis que [sic] je suis[,] avec une Estime particulière[,] Votre très humble et très obéissant serviteur,

Ce 11/22 fe[vrier] 1763. à Moscou. De Lespine

Source : BnF, Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 30.

5. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Charles-Simon Favart, Moscou, 11/22 février 1763.

[1r°] Mon ancien amy[,]

Je voudrais pouvoir t'écrire et te faire tenir [au courant] de mes nouvelles pour apprendre des tiennes aussy souvent que je voudrois te voir[,] ce serait au moins une fois par jour[,] car je n'en suis pas un sans songer à toy.

J'écris à ton Epouse en particulier[,] comme elle te montrera surement ma Lettre[,] je ne t'en diray rien.

J'ay fait remettre par le même Courier qui te donnera la présente un paquet [sic] à Mr. L'abbé Couché qui renferme un ouvrage que je vous prie d'examiner ensemble. Ne Vous avisés pas ni l'un ni l'autre de prendre cela[,] quoyque divisé par Chants[,] po[ur] un Poème Epique et que j'aye jamais eu cette intention en le faisant[,] Dieu m'en préserve. Je l'ay fait en vers et divisé par Chants parce que la matière, le sujet, l'exigient[,] pour ainsi dire. Mr. l'abbé te lira l'article de sa lettre qui regarde cette Bagatelle. pas tant Bagatelle[.]

Nous sommes tous, j'entens ceux qui le

connaissent[,] [1v°] satisfaits de la conduite et du caractère de ton beau-frère[,] mais pas tant de sa diligence et de ses talents[,] ce n'est pas icy qu'il faut venir pour en acquérir[,] je m'étonne que tu n'aye[ra-jouté, encre différente : s] pas dirigé sa Route du côté de l'Italie. Il a déjà quelques écoliers pour le dessin, et à notre retour à S[aint-]Pétersbourg j'ay une idée que je tacheray de faire mettre à exécution et qui le fixerait sous mes yeux, je t'en donneray avis alors.

Envoye-moy toujours de pareilles nouveautés[,] je ne m'en lasseray jamais. Ton amurat est joli, est ta Roxellane[,] toute d'imagination[,] est très aimable folle[,] Cette Pièce doit avoir fait grand plaisir et grand Effet.

Le Porteur te dira luy-même ce qu'il est[,] ce qu'il va faire à Paris, et comment il a été expédié comme Courier. Je te prie de l'aider de tes Conseils en tout ce qu'il aura besoin[,] il est un peu polisson[,] [2r°] mais a du talent, connaît [sic] ses interests [sic] y est porté, et n'a eû que du Bon sens depuis son arrivée en ce pays. Les Pacquets [sic] se font, il va partir[,] adieu[,] je ne puis t'en dire d'avantage[,] sinon que je suis à la vie à la mort[,] mon Cher Favart[,] sans aucune réserve[,] tout à toy[.]

Ce 11/22 f[év]r[ier] 1763[,] à Moscou. De Lespine de Morembert.

Source : BnF. Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 31.

6. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Charles-Simon Favart, 27 février 1763.

Mon cher Favart[,]

il y a quelque temps que tu te plaignois de ne point recevoir fréquemment de mes nouvelles, ce qui me taxait de négligence et je le pris en bonne part attribuant ce reproche à l'amitié ; aujourd'huy je crains tout le contraire ; je m'explique, c'est qu'à la rapidité et le [corrigé, encre différente : au] nombre de lettres que tu dois avoir reçu[corrigé, encre différente : es] de moy depuis quelque tems tu ne me taxe[s] maintenant d'importunité[,] mais rassures[sic]-toy[,] les occasions d'écrire par voye d'amis ou de Courriers ne sont pas toujours si fréquente[rajouté, encre différente : s][.] Quoy que tu n'ayes besoin que de toy-même pour te produire[,] si tu es curieux de faire

connaissance avec S[on] E[xcellence] I[van] I[vanovit-
ch] de Chowaloff [Ivan Ivanovič Šuvalov] qui pendant
10. ans environ a fixé les yeux de toute l'Europe ou
plutost [*sic*] son attention[.]³⁷ je t'en facilite promp-
tement les moyens en te faisant rendre celle-cy par
un jeune homme [*inséré, même encre :*] russe[.] en
partye [*sic*] mon Elève dans la Langue française et qui
est à luy à titre de Musicien[.] Ce jeune homme est
d'un excellent caracte[rajouté, encre différente : re]
[:] doux [.] voulant apprendre[.] et S[on] E[xcellence]
n'ayt[*sic*] pas tout-à-fait répondu à [*inséré, encre
différente : la*] bonne intention qu'il avait de profiter
avec moy ne l'y ayt laissé que très peu de tems[.] et
cela par l'inconstance naturelle aux Russes d'un cer-
tain [*inséré, encre différente : rang*], qui croient tout
savoir mieux que tous les autres quand ils en sont en-
core aux premiers Eléments.

Notre très illustre Excellence trouvera à déchanter
en voyageant[.] supposé cependant qu'il réfléchisse
et ne garde pas la rouille présomptueuse de la nation.

Enfin[.] mon amy[.] si tu est [*corrigé, encre diffé-
rente : es*] curieux[.] comme j'ay dit[.] de voir le favory
intime de la très digne et aimable déffunte [*sic*] Im-
pératrice Elisabeth, satisfais[-]toy[.] fais t'y[*corrigé,
encre différente : toy*] annoncer par ce jeune homme
de ma part[.] tu y sera[s] bien reçû[.] quoy que je
n'aye pas beaucoup à me louer du bien qu'il m'a fait,
comme je suis toujours attaché à ceux pour qui j'ay
conçu quelque amitié[.] soit qu'ils me servent ou
non[.] je me tairay sur son Compte à cet Egard. D'ail-
leurs[.] je ne suis pas flatteur, peu courtisans [" s " "
rayé, encre différente][.] je ne dénigre personne [-]
tous moyens infaillibles po[ur] rester Gueux[.] aus-
si[.] grâce [2r°] à dieu[.] je le suis copieusement, j'ay
beau me promettre de ne plus obliger [*inséré, encre
différente : de*] crainte d'Ingratitude, de [*inséré, encre
différente : ne plus*] pretter [*sic*] [*inséré, encre diffé-
rente : de*] crainte de mauvaise foy, je suis malgré tout
cela victime de mes belles résolutions [*sic*] que je
ne puis tenir par la crainte de faire tort à la probité par
d'injustes soupçons.

Adieu[.] il ne faut pas enfin abuser de ta pa-
tience[.] cependant[.] ne pouvant tout mettre icy ce
que je voudrois[.] je te parleray plus amplement par
l'occasion du premier Courier que M de Breteuil Ex-
pédiera. Portes[*sic*][-]toy bien, embrasse ton épouse
pour moy et crois que je ne cesseray jamais d'estre
ce que j'ay toujours été[.] c'est-à-dire ton sincère et

vieux[*sic*] amy.

De Lespine de Morembert[.]

Ce 27 f[év]r[ier] 1763.

Tu Dois avoir reçu une Lettre de moy par le s[ieu]r
Pochet,³⁸ et peut-être une autre par le sieur de Cler-
val.³⁹

Source : BnF, Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 32.

Edition : (Favart 1808 (III) : 41-43).

7. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Ma-
rie-Justine-Benoîte Favart. [Moscou ?], 7/18 May
1763.

[1r°] Madame[.]

C'est un des effets du vray mérite d'être non envié
mais connu. C'est à quoy n'a pû résister M. L'abbé du
Prat[.] secrétaire d'ambassade de M[.] Le Baron de
Breteuil icy et qui l'accompagne en Suède[.] à la Lec-
ture que je luy faite de votre Lettre[.] poussé plustost
par un motif de vanité que d'indiscrétion, car on en
aura toujours d'avoir le plaisir d'être en correspon-
dance avec les grâces[.] l'Esprit et les talents[.] je n'ay
pas besoin de vous le recommander[.] sa personne
par elle-même[.] en qui se trouvent les qualitez du
cœur jointes à celles du vray et solide esprit[.] le font
assez indépendamment de son Caractère et de sa
naissance car il est bien bon gentilhomme [.] notre
petit abbé [.] [1v°] ses manières et son monde vous en
convaincront de reste.

Je ne vous parle point de Mr. votre frère, si Mr.
Du Prat l'a vû à son passage à S[ain]t[-] Pétersbourg
ou[.] po[ur] mieux dire[.] si ce premier a été luy rendre
ses devoirs[.] ainsy qu'à M. Le Baron[.] il vous en peut
donner des nouvelles[.] je me réfère à vous en donner
quelques jours après mon retour dans cette ville qui
sera vers le premier juin [*un mot illisible*] d'icy 12: de
chez vous.

Mille embrassements[.] je vous prie[.] à notre
amy[.] c'est-à-dire votre cher Epoux[.]

J'ay l'honneur d'estre très parfaitement[.]

Madame[.]

Votre très humble et très obéissant serviteur[.]

De Lespine de Morembert.

Ce Mercredy[.] 7/18 May 1763.

Source : BnF. Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 33.

8. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Marie-Justine-Benoîte Favart, Saint-Pétersbourg, 7 (18) janvier 1764.

[1^r°] A S[ain]t[-]Pétersbourg [,] ce 7/18 j[anvi]er 1764.

Ma belle dame[.],

Vous ne devés vous en prendre qu'à vous même de la sotise [*sic*] que j'ay faite de vouloir à mon âge m'ériger en auteur de gout : l'Envoy que Favart et vous m'avez fait de vos œuvres a réveillé en moy l'ancienne manie du vaudeville ; mais vingt et quelques années qu'il y a que je ne m'en suis exersissé [*sic*] ont un[?] peu appauvri mon imagination à cet égard, sans parler en outre de la variété[.] de la mode[.] qui souvent n'est pas le soir ce qu'elle était le matin.

Quoy qu'il en soit, voicy ce dont il s'agit dans l'ouvrage cy-joint⁴⁰ que M[.] l'abbé Couché vous remettes de ma part : faites-moy d'abord la grâce de le lire jusqu'au bout ; ayez pour moy cette patience. Si elle [*corrigé, encre différente* : s'il] en vaut la peine [,] relisez le une seconde fois pour vous le rendre familier. Ensuite[.] en me continuant la même grâce, communiqués-la à Favart comme une pièce a vous[.] envoyée incognito par une main inconnue : s'il la condamne absolument, au feu [,] sans appel, au feu : si[.] par un bonheur inespéré[.] il la trouve [1^v°] la la [*sic*], passable ; digne d'être joué[e], qu'il la fasse exécuter, si elle tombe[.] motus : si elle réussit grâce à ses corrections[.] parlés, Madame, parlés ; dites-luy alors le nœud de ce badinage.

J'ay l'honneur d'Estre avec une estime et un attachement distingué[.]

Madame[.]

Votre très humble et très obéissant serviteur[.]

De Lespine de Morembert.

Source : BnF. Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 33.

9. Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Marie-Justine-Benoîte Favart, Saint-Pétersbourg, 13 (24) août 1764.

[1^r°] A S[ain]t[-]Pétersbourg[.] ce 13/24 Aoust 1764[.] Madame et amie[.] puisque vo[us] m'avez daigné honorer [*sic*] de ce titre au dos de votre portrait dans vos œuvres.⁴¹

C'Est presque de concert ou du moins de l'aveu de votre petit frère que je prends la liberté de vous ouvrir mon cœur dans la proposition que je vous fais icy. Il nous est survenu quelques sujets arrivés icy po[ur] l'opéra-comique et autres pièces du nouveau genre[.]⁴² quelques sujets passables que le S[ieur] de Clerval a recrutés à Paris ;⁴³ comme on aime toujours à parler de ce que l'on aime et de ce qu'on estime[.] la conversation a tourné de ma part sur vous et mon ancien amy votre Epoux ; je me suis apperçu [*sic*] et j'ay pénétré que vous commenciés [*sic*] d'estre mécontente du peu d'égard que, non pas le public, mais vos [1^v°] camarades avaient pour vos talents ;⁴⁴ et j'ay reflechi[.] vû ce peu de justice que l'on vous rend, et le désagrément que vous pouvez par la en essayer[.] qu'une [*e" rayé, encre différente*] party qui vous serait offert pour icy[.] avec des arrangements avantageux pourrait ne vous pas déplaire[.] j'ay donc pensé à vous et même pendant que cette lettre courre [*corrigé, encre différente* : court] je veux à cet effet pressentir Son Excellence Mr Le Prince Galitcin [Golicyn] [*inséré en marges, même encre* : Marechal de la Cour]⁴⁵ à ce sujet[.] sans luy parler de ce que je vo[us] écris icy, et s'il me témoigne la moindre envie de vous avoir[.] je luy diray que la chose est possible et acceptable de votre part je me fais fort d'estre le seul qui puisse vo[us] y déterminer. J'arrangerais donc idéalement cette affaire sur ce pied [:] 2000. Ry [roubles] d'appointments (ce sont 10000. l[ivres] de France) [,] un logement décent, chauffé. et 200 Ducats po[ur] votre voyage.⁴⁶ Vous[.] Madame[.] sans attendre que je vous écrive en rien à ce sujet[.] il faut [*corrigé, encre différente* : faudrait][.] si vous aviez quelque penchant à venir servir notre illustre Impératrice[.] que vous m'écrivissés a peu près ce que vous trouverez cy-dessous[.]

C'est en vain[.] M[onsieu]r[.] que vous me sollicités, de proposer à la [2^r°] Cour de Russie de quitter icy l'établissement dont je jouïs avec agrément, po[ur] offrir mes talents a votre Illustre Imp[eratri]ce[.] je scay que juge des talents comme elle l'est par son gout et par ses clartés[.] je pourrais y avoir quelques agréments[.] mais à moins d'une espèce de fortune solide[.] je ne me détermineray jamais à

faire cette démarche, et vous y ête[s] plus intéressé qu'aucun autre à ne pas me la faire faire[,] car si par malheurs je ne m'y trouvais pas bien[,] je vous en haïrais à la mort et mon Epoux[,] votre amy de près de quarante ans et d'Enfance[,] ne vous le pardonnerait jamais. Voicy cependant mes propositions[,] Je connois la monnoye [*sic*] du pays et ce qu'il y coule pour y vivre et s'entretenir selon mon état sans intrigue. Je veux donc 3000. Ry d'appointements bien payes[.] #*[inséré en marges, même encre : Je scay ce qu'on avait desseïn d'offrir à Mlle Clayron]⁴⁷ Je crois être dans mon espèce ce qu'elle est dans la sienne.⁴⁸ 250. Ducats ou valeur pour mon voyage. Un logement de pierre décent[,] tout meublé ; du bois suffisamment [*sic*] po[ur] les grands froids qu'il y fait ; habillée pour le théâtre chantant par le Magazin [*sic*][.] selon mon gout[,] c'est-a-dire celui des pièces, une voiture [*inséré, même encre : fermée, illisible*] à moy seule po[ur] répétition et spectacle, et fêtes et dimanches pour l'église ; enfin[,] à mes ordres[,] dont cependant je ne mesurerais pas. Voila[,] Monsieur[,] à peu près ce que je prétens[.] [2v°] Je jou[e]rais à votre Cour ce que je joue et devrais jouer icy et po[ur] le théâtre franç[ais] ce qui seroit necessaire[,] je suis bonne Camarade et point bégueule etc.*

Vous pourriés[,] Madame[,] pendant le cours de la négociation [,] rabattre à 2500. Ry et même à 2000. Je vous jure qu'au bout d'un engagement de 3. [*inséré, même encre : ou 5.*] ans[,] guidée par des amis éclairés[,] vous vous trouveriez [*rayé, même encre : 200*] 20000. I[ivres] d'arg[en]t comptant[,] à moins que vous ne jettiés [*sic*] tout par les fenêtres. Notre amy Favart resterait à Paris pour arranger ses affaires [*inséré, même encre : et son travail*], car icy il n'y auroit rien à faire po[ur] luy[,] il n'y a point de public[:] S[a] M[ajesté] I[mpérial]e et sa Cour fait tout ou plus tost elle seule.⁴⁹

Voilà donc[,] Madame[,] l'idée qui m'est venue sur quoy[,] après avoir réfléchie [*sic*][.] je vous prie de me mander vos dispositions. Mille tendres amitiés à votre cher Epoux[,] mon bon et ancien [ami,] et croyez-moy inaltérablement et sans réserve[.]

Madame[.]

Votre très humble et très obéissant serviteur[.]

De Morembert[.]

Mille amitiés à Mr Votre Cher fils[.]

Si Mr. Le Marechal vo[us] faisait parler par le

Ministre à Paris ou vous écrivait[,] il faudroit toujours tenir bon[.]

Source : BnF. Collection Rondel. Manuscrit 291. Pièce 35.

Edition : (Evstratov 2010 : 180-183)

Notes

¹ Pour les informations sur les compagnies francophones au 18^{ème} siècle, voir Vsevolodskij-Gerngross 2003 ; Mooser 1954 ; Evstratov 2016. Je remercie Linda Gil et deux lecteurs anonymes pour leurs retours sur différentes versions de cet article.

² Voir sa notice biographique dans Mézin, Rjéoutski 2011 : 501. Ce dictionnaire biographique sera utile pour tout renseignement initial sur les Français.es résidant.e.s en Russie évoqué.e.s par la suite.

³ Un groupe d'acteurs, dont faisait partie Morembert, est passé par Riga le 3 novembre 1742, en provenance de Berlin et à destination de Pétersbourg (Starikova 2003: 439).

⁴ La pièce n'est pas nommée dans cet ouvrage, mais le manuscrit avec le résumé de l'action publié par la chercheuse nous a permis d'identifier l'œuvre (cf. Starikova 2003 : 447, 844).

⁵ Il était notamment débiteur d'un confiseur français de Saint-Petersbourg (Mézin, Rjéoutski 2011 : 502).

⁶ En écrivant, en 1756, à un correspondant au sujet d'un ouvrage en français, Catherine dit que cette nouveauté littéraire lui vient "d'un comédien français" (Perepiska 1909 : 158).

⁷ Les livres en langue étrangère étaient en vente dans la librairie académique (voir Kopanev 1986).

⁸ Rey à Müller, le 16 novembre 1758, Saint-Petersbourg, Archives de l'Académie des Sciences, fonds 21, opis' 3, ms. 227, f. 9^r. Je salue ici la mémoire de Nikolaj Kopanev (1957-2013) qui avait mis à ma disposition les copies de ces manuscrits. C'est longtemps après son décès que j'ai repéré une lettre de Morembert parmi celles adressées à Rey (et conservées dans la collection royale à La Haye) qui permet d'identifier l'ouvrage mentionné dans la lettre de Rey à Müller et que je cite ci-dessous.

⁹ Un autre manuscrit de cette version de la tragédie a été conservé dans la collection impériale à Saint-Petersbourg ; richement relié, ce manuscrit était manifestement destiné à la spectatrice couronnée de ce spectacle. On y trouve les noms des comédiens et des comédiennes qui prirent part à cette représentation : hormis le chef de la troupe Sérigny, le couple d'Hauteville, M. Constantin et Mlle Duchautmont, y figure "M. de Lussy", mieux connu sous le nom du baron de Tschudy, secrétaire d'Ivan Šuvalov, dont le parcours se croise avec celui de Morembert (Sumarokov 1751b : 4 v°). Cette information semble contribuer aux arguments des chercheurs qui listent la scène parmi les nombreuses occupations de Tschudy (cf. Rzeuckij 2010).

¹⁰ Les manuscrits de ces dernières lettres n'ayant pas été retrouvés, je renvoie à l'édition de 1808 préparée par Antoine-Pierre-Charles Favart (1780-1867), petit-fils de l'auteur dramatique.

¹¹ Il devait tâcher d'affaiblir l'influence de l'Angleterre dans la politique et le commerce russes, se renseigner sur les intérêts des Russes en Pologne, en Turquie et en Suède, mais aussi examiner la question de la succession du trône russe, et enfin, approcher la jeune cour princière, *malyj dvor*, surtout la grande duchesse Catherine (Oliva 1964 : 71-72).

¹² "Je suis très sensible à cette marque de votre attention. Vous avez raison de croire que je suis toujours fort aise de m'instruire, l'expérience m'apprenant que plus on apprend et plus on voit que l'on ne sait rien, ou peu de chose. Je commence donc par vous remercier de

la lettre du correspondant que vous avez à Pétersbourg, que vous avez bien voulu m'envoyer, et je vous serais fort obligé de continuer à me faire part des lettres que vous recevez..." (Lever 2003 : 733).

¹³ Voir 'L'Instruction pour le sieur chevalier Douglas allant en Russie. 1 juin 1755', dans Rambaud 1890 : 6. Versailles tâche de gagner la cour russe, pour pouvoir par la suite convaincre Elisabeth de garder la neutralité dans la guerre pour les colonies américaines entre la France et l'Angleterre (Oliva 1964 : 12-23). Le chevalier Douglas est reparti en France le 22 octobre 1755 (ibid. : 22).

¹⁴ Un document des Archives des affaires étrangères est traditionnellement attribué à Morembert : "Extraits du journal du sieur Morembert. 1741-1756", AAE, série Mémoires et documents, Russie, vol. I.

¹⁵ Ceci devient le sujet d'un passage galant dans la lettre adressée à Favart le 28 septembre 1762, voir Annexe, lettre 2. Marie Duronceray s'est mariée avec Favart, alors directeur de l'Opéra-Comique, le 12 décembre 1745, c'est-à-dire après le départ de Morembert (Pougin 1912 : 10).

¹⁶ Dans sa lettre adressée à Deslile et datée du 21 mars 1760, Morembert signe "maintenant sous-gouverneur de Mrs. les Pages" (Lettre de Antoine Nicolas de Lespine de Morembert à Joseph-Nicolas Delisle, Saint-Petersbourg, 21 mars 1760, Bibliothèque de l'Observatoire de Paris, B1/8-99, Bibliothèque numérique - Observatoire de Paris, consulté le 14 février 2024, <https://bibnum.obspm.fr/ark:/11287/1HxKH>).

¹⁷ Cette correspondance figure dans les annexes de ma thèse de doctorat, accompagnée de la traduction russe des lettres (Evstratov 2009b : 242-286). Pour la présente édition, j'ai pris soin de vérifier le texte d'après le manuscrit et d'y apporter des corrections nécessaires. J'ai tâché de transcrire le manuscrit aussi fidèlement que possible, notamment en respectant l'orthographe et la ponctuation, pas encore tout à fait normalisées au milieu du XVIII^e siècle : on remarquera l'usage de "y" à la place de "i" dans "moy" ou "ay" ; les consonnes doublées dans, par exemple, "adressant", etc. Mais dans ces usages, la cohérence absolue ne s'observe pas. Ainsi, mes choix de transcription relèvent-ils de compromis : j'ai décidé, par exemple, de reconstituer les accents, afin de fluidifier quelque peu la lecture du texte. Le découpage des phrases est sans doute la question la plus délicate, car l'usage du point et du point-virgule semble assez aléatoire, sans parler des virgules.

¹⁸ Il ne nous est pas possible de reconstituer le rythme d'échange entre les deux correspondants : aucune lettre datant de la période entre automne 1745 et hiver 1760-61 n'est connue.

¹⁹ Références au roman d'Alain René Lesage *Gil Blas* (1715-35), où le compatriote du protagoniste et son ami, Fabrice, fait fortune grâce à son addiction à l'écriture.

²⁰ Il n'est pas toujours aisé d'identifier l'origine d'interventions dans le manuscrit, certaines des corrections provenant probablement de l'auteur des lettres et certaines de son petit-fils au moment de la préparation de l'édition de 1808. La différence d'encre aide parfois à distinguer entre les deux, d'où mes précisions sur ce sujet.

²¹ Charles-André Tramblin (Tremblin), peintre vernisseur, arrive à Saint-Petersbourg en août 1760 après un bref séjour à Vienne où il avait été engagé par Favart. Sur son parcours, voir Ivaldi 2021 : 154-161, 172.

²² Le prince Pëtr Ivanovič Repnin (ca. 1718-1778) est nommé mi-

nistre plénipotentiaire à la cour de Madrid en juillet 1760. Il partit de Saint-Pétersbourg le 21 octobre 1760 (RBS 1913 : 129).

²³ Citation tirée de Mathurin Regnier, "Satire XIII : Macette ou l'Hypocrisie déconcertée" (1613).

²⁴ Morembert avait deux fils de Marie-Etiennette Chateaufort qu'il épouse en février 1748 : Pierre-Basile (né en 1750) et François-Jean-Nicolas (né en 1751) (Mézin, Rjéoutski 2011, 501).

²⁵ Citation de Jean de La Fontaine, *La coupe enchantée* (1669).

²⁶ Charles-François Tremblin se suicida le 20 février 1762 à Saint-Pétersbourg (Mézin, Rjéoutski 2011 : 795)

²⁷ Pierre Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes* (1644/1647) (acte II).

²⁸ Il s'agit de la comédie *Soliman Second* (1762) dont un compte-rendu fut publié dans le *Journal encyclopédique* (15 janvier 1762, pp. 79-100).

²⁹ Georges de Scudéry, *Ibrahim, ou l'illustre Bassa* (1641-42). Souligné dans l'original.

³⁰ Un manuscrit intitulé *Une partie à Saint-Cloud* (1734) attribué à Favart et Morembert circulait au XIXe siècle. Il s'agit de couplets d'une qualité inégale (Font 1894 : 120).

³¹ La note manuscrite de l'éditeur : "Cette ode ne s'est point retrouvée". Elisabeth, impératrice de Russie décida le 25 décembre 1761 (5 janvier 1762).

³² Référence à Voltaire, *Zaïre* (1732)(l. 1).

³³ Fédor Dmitrievič Behteev (1716-61) arriva à Paris en juillet 1756 en qualité de chargé d'affaires auprès de la cour de Versailles (RBS 1908 : 3).

³⁴ Lors de son second voyage à Saint-Pétersbourg, chevalier Douglas (Sir Alexander Peter Mackenzie Douglas, Baron of Kildin, 1713-65) arriva dans la capitale russe en avril 1756 (Rambaud 1890 : 18).

³⁵ Commentaire sur le manuscrit, visiblement de l'éditeur : "Peu d'intérêt" (f. 1^{re}).

³⁶ Pour commentaire de ce projet, pas réalisé, voir Evstratov 2016 : 146-147.

³⁷ En 1763, Šuvalov quitta la Russie, pour un grand tour européen qui se transforma en un séjour de presque 14 ans. Pour les raisons de cet exil, provoqué par le décès de l'impératrice Elisabeth et arrivée au pouvoir de Catherine II, voir Nivière 1998.

³⁸ Probablement l'un des marchands de ce nom actifs en Russie, Nicolas Pochet ou Pierre Pochet. Ou encore Alexandre Pochet, négociant et comédien (voir Mézin, Rjéoutski 2011 : 668-669).

³⁹ Jean-Baptiste Guignard, dit Clairval (Clerval), comédien de la troupe impériale de Saint-Pétersbourg à partir de 1759, qui a été missionné pour recruter des nouveaux sujets au début du règne de Catherine II. Son départ était probablement en préparation en février 1763 ; il était à Vienne en juin de la même année (voir Evstratov 2010). Sur Clairval, voir Evstratov 2016 : 330-331.

⁴⁰ Il n'est pas clair de quel ouvrage – manifestement, dramatique et

original – il s'agit.

⁴¹ Un portrait emblématique de Mme Favart (gravure de Jean-Jacques Flipart d'après le dessin de Charles-Nicolas Cochin, 1762) a été publié sur le frontispice du volume cinq du *Theatre de M. [et Mme] Favart, ou recueil Des Comédies, Parodies & Opera-Comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour...* *Théâtre Italien* (Paris, Chez Duchesne, 1763). Ce même ouvrage est cité dans d'autres lettres.

⁴² Le "nouveau genre" renvoie manifestement aux "pièces à ariettes" ou aux "comédie mêlée d'ariettes", c'est-à-dire aux pièces comiques avec les ariettes composées pour elles. Le phénomène émerge en France après le départ de Morembert : la mise en scène à la Comédie italienne de *La Servante maîtresse* (la version francophone de l'opéra *La Serva padrona* de Giovanni Battista Draghi, dit Pergolesi), avec Mme Favart dans le rôle principal fait date en 1754 (voir Pougin 1912 : 27-34 ; Font 1894).

⁴³ Sur cette nouvelle compagnie, voir Evstratov 2016 : 45-47.

⁴⁴ Cf. la lettre du maréchal de Richelieu à Mme Favart (datée du 30 août 1767 dans la publication) : "...vos camarades [...] pourraient mettre de la jalousie ou de la partialité dans ce qui vous regarde..." (Favart 1808 (III) : 99).

⁴⁵ Le prince Nikolaj Mihajlovič Golicyn (1727-1786) a été nommé le maréchal de la cour le 28 juillet 1763 et demeura à ce poste au moins jusqu'en 1768 (RBS 1997 : 181).

⁴⁶ Avant 1762, la somme annuelle allouée à la compagnie des comédiens français par la cour russe s'élevait à 15 000 roubles. Selon l'état du personnel préparé par le directeur des théâtres impériaux Ivan Elagin en 1766, cette somme pourrait atteindre 21 000 roubles. Les appointements de 2 000 roubles étaient destinés aux premiers acteurs de la troupe. Les chanteurs et les chanteuses de l'opéra italien étaient mieux rémunérés : leurs contrats pouvaient s'élever jusqu'aux 3 500 roubles (Pogožev, Molčanov, Petrov 1892 : 63, 86-90).

⁴⁷ Clairon, Mlle Claire, Joseph Leiris dite, Hippolyte Leris de la Tude dite (1723-1803), joue encore sur la scène parisienne au début des années 1760, elle a pris sa retraite en 1766 (voir Lyonnet 1969 : 342-352).

⁴⁸ Pour commentaire, voir Evstratov 2016 : 48-49.

⁴⁹ Pour le commentaire de ce passage, voir Evstratov 2016 : 1-2.

Bibliographie

- DULAC G. et KARP S. (dir.) (2007), *Les Archives de l'Est et la France des Lumières, Guide des archives et inédits*, vol. I. Guide des archives, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire.
- EVSTRATOV A. (2009a), "Russian Drama in French: Sumarokov's *Sinav and Truvor* and Its Translations", in *Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter*, éd. A. Cross, vol. 37, pp. 24-34.
- ID. (2009b), *Ekaterina II i ruskaâ pridvornaâ dramaturgiâ v 1760 – načale 1770-h godov* [Catherine II et la dramaturgie de cour en Russie dans les années 1760-1770], thèse de doctorat, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moskva.
- ID. (2010), "K istorii francuzskogo teatra pri dvore Ekateriny II. Novaâ truppa [Pour l'histoire du théâtre français à la cour de Catherine

- II. Une nouvelle troupe]", in Okuneva O. (éd.), *Francozy v naučnoj i intelektual'noi žizni Rossii XVIII-XX vv.* [Les Français dans la vie scientifique et intellectuelle de la Russie (XVIIIe -XXe siècles)], OLMA Media Group, Moskva, pp. 175-183.
- ID. (2016), *Les spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796): l'invention d'une société*, Voltaire Foundation, Oxford.
- FAVART Ch-S. (1808), *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, de C.S. Favart, publiés Par A.P.C. Favart, son Petit-Fils ; et précédés d'une notice historique, rédigée sur pièces authentiques et originales, Par H.F. Dumolard.* 3 vol., vol. 3, Léopold Collin, Paris. Reprint : Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- FONT A. (1894), *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Librairie Fischbacher, Paris.
- IVALDI A.-F. (2021), "Fra editi-inediti del carteggio Durazzo-Favart: scenografi parigini a Vienna per gli spettacoli del 1760", in YORDANOVA I., FERNANDES C. (éd.), "Padron mio colendissimo..." *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, Hollitzer, Wien, pp. 135-184.
- KOPANEV N.A. (1986), "Rasprostranenie francuzskoj knigi v Moskve v seredine XVIII v. [La Diffusion du livre français à Moscou au milieu du XVIIIe siècle]", dans *Francozskaja kniga v Rossii v XVIII v. Očerki istorii [Le Livre français en Russie au XVIIIe siècle. Études historiques]*, Nauka, Leningrad.
- ID. (2008), "Perepiska M.-M. Reà s G.F. Millerom [La Correspondance de M.-M. Rey avec G.F. Müller]", in *Soobšeniâ Rossijsko-Niderlandskogo naučnogo obščestva [Communications de la Société savante russo-néerlandaise]*, vyp. 2, Evropejskij dom, Saint-Pétersbourg, pp.513-522.
- LA MESSELIÈRE, L.-A. Frotier de, Comte (1803), *Voyage à Pétersbourg, ou Nouveaux mémoires sur la Russie [...]. Précédés du Tableau historique de cet Empire jusqu'en 1802*, par V.-D. Musset-Pathay, Vve Panckoucke, Gérard, Paris.
- LEVER M. (éd.) (1993), *Bibliothèque Sade, 7 vol., Papiers de famille*, t.1, Fayard, [Paris].
- LYONNET H. (1969 [1902]), *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, vol. 1, Slatkine reprints, Genève.
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Fayard, [Paris].
- ID. (2017), "Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIIIe siècle entre mobilité et célébrité", in FILIPPI F., HARVEY S., MARCHAND S. (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Emergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Armand Colin, Malakoff, pp. 161-168.
- MEZIN A., RJEOUTSKI V. (éd.) (2011), *Les Français en Russie au XVIIIe siècle : dictionnaire des Français, Suisses, Wallons et autres francophones en Russie, de Pierre le Grand à Paul I^{er}*, 2 vol., vol. 2, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, Ferney- Voltaire.
- MILORADOVIĆ G.A., comte (éd.) (1876), *Materialy dlâ istorii pažeskogo Ego Imperatorskogo Veličestva korpusa. 1711-1875 [Documents pour l'histoire du Corps des pages de Sa Majesté Impériale. 1711-1875]*, Tipografiâ M.P. Frica, Kiev.
- MOOSER R.-A. (1954), *L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle*, René Kister, Union Européenne d'éditions, Genève-Monaco.
- MOREMBERT A.N. Lespine de (1758), Lettre à Marc-Michel Rey, le 11 août 1758, Archief Koninklijke Verzamelingen, G016 'Collectie Handschriften, 2e serie, voornamelijk 18e en 19e eeuw', A0616 'Enkele tientallen brieven van diverse personen aan [Marc Michel Rey] (1720-1780)'. En ligne : <https://www.koninklijkeverzamelingen.nl/archief/scans/G016/18.23>
- ID. (1763), "Requête A Son Excellence Leoff Alexandrewitch de Narsichkin Ecuyer de la Cour Imperiale de Russie", Russkaâ nacional'naâ biblioteka (Sankt-Peterburg), Otdel rukopisej, fonds 871 (Ā.Ā. Štelin), ms. 867.
- NIVIERE A. (1998), "Ivan Ivanovič Šuvalov i ego francuzskie korrespondenty [Ivan Ivanovič Šuvalov et ses correspondants français]", in *Filosofskij vek*, vol. 8 : Ivan Ivanovič Šuvalov : prosvješćennaja ličnost' v Rossijskoj istorii [Ivan Ivanovič Šuvalov : individu éclairé dans l'histoire d'Etat de Russie], éd. M.I. Mikeschin et T.V. Artemjeva, Sankt-Peterburg, pp. 177-187.
- NIVIERE A. (2000), "L'affaire Tschudi. Un épisode méconnu dans les relations diplomatiques entre la France et la Russie au milieu du XVIIIe siècle (texte et documents inédits)", in *Slovo. Revue du CERES. La Russie des Rivières et des Chemins*, 24-25, pp. 297-396.
- NIVER A. (2013), "Ivan Šuvalov: pobornik francuzskoj kul'tury i iniciator zaključeniâ ruskoo-francuzskogo soûza [Ivan Šuvalov, promoteur de la culture française et de l'alliance russo-française]", in *Rossia v XVIII stoletii*, vyp. 4, Drevlehraniliše, Moskva, pp. 66-89.
- OLIVA L.J. (1964), *Misalliance. A Study of French Policy in Russia during the Seven Years' War*, New York University Press, New York.
- PEKARSKIJ P. (1870), *Istoriâ Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge [L'Histoire de l'Académie impériale des sciences à Pétersbourg]*, t. I, Tipografiâ Imperatorskoj Akademii nauk, Sankt-Peterburg.
- Perepiska (1909) velikoj knâgini Ekateriny Alekseevny i anglijskogo posla sera Ćarl'za G. Uil'âmsa 1756 i 1757 gg. [Correspondance de la grande-duchesse Catherine et de l'ambassadeur anglais Sir Charles Williams dans les années 1756 et 1757]*, Imperatorskoe Obščestvo drevnostej rossijskijh, Moskva.
- POGOŽEV V.P., MOLČANOV A.E., PETROV K.A. (dir.) (1892), *Arhiv Direkcii imperatorskijh teatrov [Les Archives de la Direction des théâtres impériaux]*, t. 1 (1746-1801 gg.), 3 vol., vol. 2, Direkcija Imperatorskijh teatrov, Sankt-Peterburg.
- POUGIN A. (1912), *Madame Favart. Etude théâtrale. 1727-1772*, Librairie Fischbacher, Paris.
- RAMBAUD A. (éd.) (1890), *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, [vol. IX], Russie, t. 2 (1749-1789), Félix Alcan, Paris.
- RBS (1908), Polovcev, A. (éd.), *Russkij biografičeskij slovar' [Le Dictionnaire biographique russe]*, vol. [3], tipografiâ Glavnogo Upravleniâ udelov, Sankt-Peterburg.
- RBS (1913), *Russkij biografičeskij slovar' [Le Dictionnaire biographique russe]*, vol. [16], Tipografiâ Imperatorskoj Akademii nauk, Sankt-Peterburg.
- RBS (1997), *Russkij biografičeskij slovar' [Le Dictionnaire biographique russe]*, vol. "Gogol'-Güne", Aspekt-Press, Moskva.
- RJÉOUTSKI V. (2007), "La langue française en Russie au siècle des Lumières: éléments pour une histoire sociale", in HASKINS-GONTHIER U. et SANDRIER A. (dir.), *Multilinguisme et multiculturalité dans l'Europe des Lumières. Actes du Séminaire international des jeunes dix-huitièmistes 2004*, Champion, Paris, pp. 101-126.
- RJÉOUTSKI V. & OFFORD D. (2013), "Translation and Propaganda in the Mid-Eighteenth Century: French Versions of Sumarokov's Tragedy *Sinav and Truvor*", <https://frinru.ilt.bris.ac.uk/introduction/translation-and-propaganda-mid-eighteenth-century-french-versions-sumarokov%E2%80%99s-tragedy>
- RŽEUCKIJ V. (2010), "V teni Šuvalova. Francuzskij kul'turnyj posrednik v Rossii baron de Ćudi [A l'ombre de Šuvalov. L'intermédiaire culturel français en Russie, le baron de Tschudy]", *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°105, pp. 91-124.
- JACOB P.L. (éd.) (1844), *Bibliothèque dramatique de M. de Soleonne*, t. 2, Administration de l'Alliance des arts, Paris.
- STARIKOVA L.M. (2003) (éd.), *Teatral'naia žizn' Rossii v epoxu Elizavety Petrovny. Dokumental'naia xronika, 1740-1750 [La Vie théâtrale en Russie à l'époque d'Elisabeth Petrovna. Chronique documentaire, 1740-1750]*, part 2, vol. 1, Nauka, Moskva.
- STROEV A. (1998), "Te, kto popravljâet fortunu". *Avantûristy Pros-*

- vešeniâ [*Les Aventuriers des Lumières*], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscou.
- ID. (2000), "Vojna per'ev : francuzskie špiony v Rossii vo vtoroj polovine XVIII v. [La guerre des plumes : les espions français en Russie à la seconde moitié du XVIIIe siècle]", in *Logos*, 3 (24), pp. 18-43.
- ID. (2004), "Les espions français en Russie durant la guerre entre la Russie et la Turquie (1768-1774)", in POUSSOU J.-P., MEZIN A. et PERRET-GENTIL Y. (éd.), *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 581-598.
- STRUBE DE PIERMONT F.-H. (1978 [1760]), *Lettres russiennes*, éd. C. Rosso, La Coliardica, Pisa.
- SUMAROKOV A. (1751a), *Sinave et Trouvere, Tragédie Russe en Cinq Actes...*, trad. par M. L'Espine de Morembert, Bibliothèque nationale de France (Paris), Arts du spectacle, Collection Rondel, M.RE 249.
- SUMAROKOV A. (1751b), *Sinave et Trouvere, Tragédie Russe Par Mr. Alexandre Petrovith de Soumarokoff...*, trad. par le S. Antoine Nicolas L'espine de Morembert, Russkaâ nacional'naâ biblioteka (Sankt-Peterburg), Otdel rukopisej, fonds 999, opis' 2 (Ermitažnoe sobranie Fr.), ms. 61.
- VSEVOLODSKIJ-GERNGROSS V.N. (2003 [1914]), *Teatr v Rossii pri imperatrice Elisavete Petrovne [Le Théâtre en Russie sous l'impératrice Élisabeth Petrovna]*, Giperion, Sankt-Peterburg.

L'attore in provetta. Johann Jakob Engel tra teoria dell'attore e *sciences de l'homme*

DAVID MATTEINI

Università di Siena
david.matteini@unisi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.490>

Parole chiave

Engel
Diderot
Gesto
Mimica
Simpatia

Keywords

Engel
Diderot
Gesture
Mimic
Sympathy

Abstract

Se la traduzione francese delle *Ideen zur Mimik* (1785) del tedesco Johann Jakob Engel approfondisce una concezione dell'attore che, già a partire dalla seconda metà del secolo in Francia, si vede rinnovata grazie a importanti scritti teorici di letterati quali Luigi e François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Diderot, la centralità culturale del trattato risiede però anche nella messa in rilievo di una tendenza epistemologica che nel contesto del tardo Illuminismo franco-tedesco si stava imponendo anche nell'ambito delle cosiddette "scienze dell'uomo". Il particolare interesse rivolto da Engel verso l'antropologia e i meccanismi neurologici dell'attore coinvolti nel rapporto emotivo con lo spettatore tradisce infatti una volontà indagatoria tesa soprattutto a una più completa comprensione delle riscoperte dinamiche cognitive dell'essere umano. In questo articolo cercherò di mettere in evidenza l'apporto dato da differenti tradizioni pseudoscientifiche del periodo (sensismo, fisiognomica, vitalismo...) alla riflessione attoriale di Engel, e lo statuto assunto da quest'ultima all'interno del fiorente *milieu* scientifico-antropologico della Francia di fine Settecento e inizio Ottocento.

If the French translation of the German Johann Jakob Engel's *Ideen zur Mimik* (1785) deepens a conception of the actor that, already from the second half of the century in France, was renewed thanks to important theoretical writings by literati such as Louis and François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Diderot, the treatise's cultural centrality, however, also lies in its highlighting of an epistemological tendency that in the context of the late Franco-German Enlightenment was imposing itself also in the sphere of the so-called 'sciences of man'. Engel's particular interest in anthropology and in the actor's neurological mechanisms involved in the emotional relationship with the spectator betrays in fact an investigative will aimed at a more complete understanding of the rediscovered cognitive dynamics of the human being. In this article, I will try to highlight the contribution made by different pseudo-scientific traditions of the period (sensism, physiognomy, vitalism...) to Engel's acting reflection, and the status assumed by the latter within the flourishing scientific-anthropological milieu of late 18th and early 19th century France.

Nell'ormai classico *The Structure of Scientific Revolutions* del 1962, il filosofo Thomas Samuel Kuhn elabora un modello storiografico che avrà molta fortuna nei successivi studi sulla storia della scienza e dell'epistemologia moderna. Riesaminando gli assunti di Karl Popper riguardanti il progresso scientifico inteso come semplice susseguirsi di confutazioni di ipotesi precedenti, nel suo saggio Kuhn stabilisce una teoria storica più flessibile e dinamica, capace di rendere conto non solo dei criteri oggettivi che nel corso del tempo hanno caratterizzato gli sviluppi della ricerca scientifica in sé, ma anche e soprattutto dei mutamenti complessivi di istanze teoriche e strumenti di indagine propri a comunità intellettuali non appartenenti alla sola cerchia degli scienziati ma che con essa intrattengono un tanto fitto quanto imprescindibile dialogo. Il linguaggio, i metodi di convalida, i problemi ritenuti più essenziali come quelli morali e sociali, l'insieme degli scopi di una comunità, sono tutti elementi che, in un'ottica di studio diacronico della scienza, acquisiscono per Kuhn una rilevanza pari a quella che tradizionalmente gli storici avevano assegnato al mero susseguirsi dei processi di affinamento di dati scientifici pregressi. Secondo Kuhn, il 'cambiamento di paradigma' – questa la denominazione del nuovo modello evolutivo – diventa così il metro preminente per stabilire secondo quali principi di rottura il 'consenso' generale nei confronti di determinate posizioni abbia potuto nel corso della storia innescare 'rivoluzioni' che, più che scientifiche in senso stretto, ci suggerisce l'autore tra le righe, sarebbero state anzitutto di pensiero e di mentalità. Siamo di fronte a una riflessione storiografica che, benché discussa a più riprese nei decenni successivi, ha avuto il merito di porre in relazione la scienza positiva con un più ampio spettro di matrice culturale, una rete di interferenze capace di mettere in comunicazione tra loro la moltitudine di oggetti e interessi costitutivi di uno specifico gruppo sociale, una rete definita da Kuhn, appunto, 'paradigma'.

Mi sembra che il modello proposto dal filosofo americano trovi una assai feconda applicazione nel momento in cui si voglia descrivere con più precisione critica quella rivoluzione epistemologica che investì l'Europa nella seconda metà del XVIII secolo, una rivoluzione che, si ricorderà, prendendo le mosse da una profonda revisione del paradigma fisico-mecanicistico di Galileo, contribuì a sconvolgere la ri-

guida visione della metafisica cartesiana riguardante l'essenza binaria dell'essere umano in favore di una sua riabilitazione in un'inedita chiave organicistica, fondata cioè sulla intima reciprocità tra anima e corpo, tra essenza spirituale ed essenza materiale. Se, infatti, tra il Seicento e i primi decenni del Settecento, ha di recente sottolineato Gianni Iotti, "l'idea del corpo-ingranaggio [...] presupponeva una causa e un fine esterni al corpo stesso", adesso, "nella prospettiva che comincia a imporsi verso metà Settecento, l'essere vivente diventa il suo proprio fine, e quest'ultimo tende a identificarsi *in primis* con la vita del corpo: corpo come *telos*" (2023: 126-127). E non è dunque un caso se le cosiddette *sciences de l'homme* (Moravia 1970; Blanckaert, Blondiaux, Loty, Renneville, Richard 1999; Ferrone 2019) che presero piede nel tardo Illuminismo europeo trovarono il loro sostrato teorico e metodologico esattamente in quelle nuove scienze naturali e della vita che, già a partire dagli anni Cinquanta del Settecento in Francia, iniziarono a concepire la catena degli esistenti come un flusso evolutivistico accidentale e irriducibile a predeterminati schemi di natura provvidenzialistica (Roger 1963). La sempre più articolata attenzione rivolta allo studio dell'essere umano nei suoi legami con i più svariati aspetti dell'esistenza terrena (non solo fisico-biologici, dunque, ma anche economici e sociali) che accomunò nuove discipline come la fisiologia, la clinica, l'economia politica, l'antropologia, coinvolse così ogni campo dell'estetica settecentesca, andando a rideterminarne non solo gli oggetti di studio in sé, ma anche i presupposti teorici e financo retorico-stilistici.

Così come nel caso delle lettere e della riflessione filosofica, questi originali tentativi di 'misurare' l'uomo attraverso l'indagine sull'interrelazione tra le sue componenti 'fisiche' e quelle 'psichiche' (all'epoca definite come 'moralì') hanno influenzato fortemente anche la teoresi intorno all'arte attoriale che, perlomeno sin dalla fine del XVII secolo, aveva assistito a un'impressionante fioritura. Se già i seminali trattati di Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1707), Luigi e Antoine-François Riccoboni (1728), Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747), solo per citare i più noti, avevano iniziato a riflettere su importanti questioni relative all'attore – pur limitandosi a interrogare in chiave perlopiù moralistica il rapporto tra la sola declamazione e la drammaturgia – è solo a partire dagli anni Settanta

del XVIII secolo che si assiste a un reale stravolgimento nell'ambito della teoria attoriale. In quel periodo si va infatti progressivamente affermando una comunità di studiosi che, liberatasi da molte implicazioni di matrice retorico-classica, inizia a osservare l'attore sulla base delle più recenti acquisizioni scientifico-filosofiche riguardanti quell'*organisation physique* dei sentimenti e delle passioni dell'essere umano costitutiva del paradigma delle *sciences de l'homme* e che solo qualche anno più tardi il gruppo degli *Idéologues* francesi avrebbe riflettuto nella maniera più compiuta. Insieme a inedite discipline come l'antropologia, l'antropometria, la fisiologia, la patognomica, e parallelamente alle teorie estetiche sorte intorno a nuove forme letterarie quali il romanzo sentimentale, anche in campo teatrologico, si comincia così a interpretare la figura umana in termini 'calcolabili', studiandone cioè gli elementi sensibili nella loro funzione transittiva e oggettiva. In questa prospettiva, la riflessione antropologica sulla correlazione tra psicologia e corpo dell'attore, sulla sua gestualità e la sua funzione all'interno dell'economia generale della rappresentazione, diventa così il tema centrale di alcuni importanti scritti di autori considerati fino a qualche anno fa come minori, ma che oggi hanno finalmente iniziato a occupare un posto di primo piano non solo nella storia del teatro occidentale ma anche nella storia globale del cosiddetto *tournant des Lumières*.

Tra i 'grandi minori' della storia del teatro del tardo Illuminismo europeo, il tedesco Johann Jakob Engel occupa una posizione di assoluto rilievo. Il poderoso trattato in due volumi delle *Ideen zu einer Mimik* pubblicato tra il 1785 e il 1786 e tradotto in francese appena qualche anno dopo con il titolo *Mimique ou Idées sur le geste et l'action théâtrale* rappresenta di fatto una vera e propria pietra miliare nella storia della teoria attoriale. Momento di reale svolta nello sviluppo di quel concetto di 'espressività particolare' con il quale Charles Le Brun, nella celebre *Conférence* del 1668, era andato a designare la capacità dell'attore di rappresentare mimeticamente i moti invisibili delle passioni dell'animo, nel suo studio Engel elaborò, sulla scorta della *Hamburgische Dramaturgie* e del *Laokoon* di Lessing, uno dei primi significativi tentativi di redigere un codice del linguaggio gestuale destinato agli attori e alle attrici teatrali, proponendosi in questo modo di analizzare il corpo scenico con lo stesso metodo positivo con cui in quegli anni

venivano studiati i fenomeni naturali. A questo proposito, è interessante osservare un passaggio tratto dalle prime pagine della *Mimik*, passaggio che bene evidenzia lo strettissimo rapporto tra l'innovativa *démarche* empirico-naturalistica di fine secolo e lo studio del soggetto scenico che sta alla base del trattato del teorico tedesco:

Non si vorrà sostenere che l'uomo morale, agli occhi dell'osservatore, valga meno del polipo per Trembley o degli afidi per Bonnet? Noi conosciamo la natura dell'anima solo attraverso gli effetti da essa prodotti, ed è fuor di dubbio che si chiarirebbero molte cose in proposito, se solo volessimo dedicarci con maggiore diligenza all'osservazione dei suoi effetti peculiari, ovvero le multiformi espressioni delle sue idee, nonché i molteplici movimenti corporei. Dal momento che non ci è dato vedere l'anima a occhio nudo, con maggiore zelo e attenzione dovremmo scrutarla così come si fa con un'immagine riflessa in uno specchio, o meglio celata da un velo che è sufficientemente mobile e leggero da lasciarci indovinare – attraverso le sue pieghe impalpabili – la sostanza di ciò che occulta alla nostra vista (Engel 2013: 358).

Si capisce chiaramente come il proponimento di Engel soggiacente a tutta l'opera sia quello di mettere, in un certo senso, 'l'attore in provetta' al fine di indagare da un punto di vista empirico il funzionamento della semiotica gestuale in relazione all'espressione dei sentimenti del personaggio (l'anima) da comunicare in scena. Ed è proprio questa peculiare impostazione teorica l'aspetto che più ci interessa indagare. Di fatto, se da un punto di vista squisitamente teatrologico quello di Engel è un trattato che negli ultimi anni è stato oggetto di un'attenta disamina già capace di metterne in risalto gli aspetti tecnici più salienti (Coulombeau 2008; Frantz 2011; Sabatano 2013), ciò su cui vorrei invece porre l'accento in questa sede è piuttosto la posizione che l'opera del tedesco assume all'interno delle aurorali scienze dell'uomo e nella rivoluzione epistemologica di fine Settecento, nella speranza di far luce su un dibattito che esuli dal solo campo degli studi sul teatro e che metta in una prospettiva più larga e, diciamo, culturalista lo studio sull'attore così in voga in quei decenni. Per farlo mi concentrerò principalmente su tre aspetti di cui ho già sfiorato alcuni punti ma che ritengo utile approfondire: il primo, di portata più generale, riguarda, appunto, il paradigma culturale in cui si inserisce Engel

in quanto 'pensatore del Tardo illuminismo europeo', soprattutto in relazione alla tradizione filosofica coeva; il secondo farà leva sulla metodologia di indagine attraverso cui il tedesco delinea la sua, la definirei, 'grammatica dell'eloquenza del corpo'; infine il terzo aspetto, logica derivazione dei primi due, cercherà di trovare dei punti di contatto tra la teoresi di Engel e le successive riflessioni sull'applicazione in chiave letteraria di quello studio intorno all'essere umano che caratterizzò così fortemente il dibattito filosofico e scientifico tra fine Settecento e inizio Ottocento.

Nell'ambito della storia della filosofia, Engel, oltre che per il suo lavoro sul gesto scenico, è conosciuto soprattutto per il ruolo da lui svolto nell'ambito di quella *popularisation* della filosofia che già nel 1754 Diderot aveva concettualizzato nelle sue *Pensées sur l'interprétation de la nature*, un testo in cui, si ricorderà, è elaborata in forma volutamente asistemica un'originale teoria sperimentale dello studio dei fenomeni naturali che troverà larga fortuna presso un gran numero di pensatori europei. Nella volontà di segnare una netta cesura rispetto alla precedente stagione razionalistica e al fissismo creazionistico, il modello di 'filosofia popolare' promosso da Diderot – poi passato in ambito tedesco con il nome di *Popularphilosophie* – prevedeva, per sommi capi, una vera e propria rivoluzione delle modalità indagatorie del pensiero umano. Attaccando certi vizi di *affectation* e di *obscurité* che, secondo il francese, ancora permeavano molte delle opere dei suoi contemporanei, l'autore del *Paradoxe sur le comédien* incoraggiava così una sorta di democratizzazione del discorso speculativo per mezzo di una ridefinizione degli stili e degli interessi sulla natura e l'individuo:

C'è una specie di oscurità che si potrebbe definire l'affectation dei grandi maestri. È un velo che essi si compiacciono di stendere fra il popolo e la natura. [...] Affrettiamoci a rendere popolare la filosofia. Se noi vogliamo che i filosofi progrediscono avviciniamo il popolo muovendo dal punto al quale sono pervenuti i filosofi. Si dirà che vi sono opere che non si potranno mai mettere alla portata degli spiriti comuni? Chi afferma questo, dimostra solo di ignorare ciò che possono realizzare il buon metodo e la lunga abitudine (Diderot 2016: 145).

Quanto auspicato da Diderot non riguardava però una semplice 'volgarizzazione' della filosofia – motivo

che avrebbe d'altronde continuato a intrattenere una distanza tra il pensiero elitario e un impoverimento dello stesso al fine di venire incontro alle esigenze di un pubblico di non specialisti. La filosofia popolare si doveva imporre al contrario come autentico procedimento dialogico tra le parti, come vivo e dinamico atto interlocutorio che permettesse un reciproco accrescimento dei costumi e dei saperi.

Non è quindi un caso che Johann Jakob Engel si affermi nel panorama culturale europeo della seconda metà del Settecento esattamente con un'impresa editoriale che, ancora oggi, meriterebbe di essere studiata con maggiore attenzione: *Der Philosoph für die Welt* (in francese *Le Philosophe pour le monde*) pubblicata in tre volumi tra il 1775 e il 1803, opera eloquente sin dal titolo. Esempio perfetto della nuova 'sociabilità filosofica' della *Popularphilosophie* d'ispirazione francese, la raccolta, che riuni contributi dei più eminenti filosofi tedeschi del periodo, venne salutata in tutta Europa con favore e interesse, in particolare tra coloro i quali, già nelle loro opere, si prefiggevano di riformare la filosofia per mezzo di argomenti in linea con una nuova visione del ruolo dell'individuo nel mondo. I due più importanti scritti che Engel vi pubblicò – *Über die Rückkehr des Aberglaubens* e *Über den Wert der Aufklärung* – stabiliscono in che misura la filosofia popolare, oltre che a presentare il pensiero riformista illuministico a un pubblico più vasto, mirasse a differenziarsi dalla filosofia della stagione precedente per la sua spiccata vocazione a occuparsi di molti aspetti concreti dell'esistenza, come la ricerca umana della felicità, i mezzi con cui tentare di attuarla, e, in particolar modo, la dimensione morale e affettiva dell'essere umano e delle sue ricadute sulla salute del corpo.

Siamo davanti a preoccupazioni che, come è noto, investirono anche le nuove discipline mediche e fisiche di fine Settecento, e che molto influirono sui temi portanti del dibattito intorno alle facoltà espressive dell'attore. A riguardo, è importante soffermarsi brevemente su quanto scritto da Diderot nel suo articolo "Affectation" dell'*Encyclopédie*, articolo nel quale, partendo da una riflessione di tipo psicologico, il *philosophe* giunge a conclusioni che presagiscono di molto il suo *Paradoxe* e molti scritti di teoria attoriale 'sensibile' dell'epoca:

La nostra costituzione è tale che, in occasione d'uno stato

d'animo nel quale si prova amore o odio, attrazione o repulsione, nel corpo si producono dei movimenti muscolari dai quali, con ogni probabilità, dipende l'intensità, o la cessazione, di quei sentimenti. La gioia non va mai senza una grande dilatazione del cuore, il polso batte più forte, il cuore palpita, fino al punto di farsi sentire; la traspirazione è così forte che può essere seguita dallo svenimento e perfino dalla morte. La collera sospende o aumenta tutti i movimenti, soprattutto la circolazione del sangue; il che rende il corpo caldo, rosso, palpitante, etc. [...] Il meccanismo è raramente tale che la libertà dell'anima si possa dire sospesa da simili impressioni. Ma è certo che questo a volte succede: è nel meccanismo del corpo che occorre cercare la causa della differenza di sensibilità in uomini differenti sollecitati dallo stesso oggetto. In ciò assomigliamo a strumenti musicali le cui corde sono tese in modi diversi; gli oggetti esterni svolgono la funzione di archetti su queste corde, e noi produciamo tutti dei suoni più o meno acuti. [...] La nostra costituzione, la nostra educazione, i nostri principi, i nostri sistemi, i nostri pregiudizi, tutto modifica i nostri affetti, e i moti del corpo che ne sono la conseguenza (Diderot 2001: 73-74).¹

Si tratta di posizioni che trovano un vasto terreno argomentativo in gran parte dell'opera diderotiana, tra cui vale la pena ricordare in particolare la *Lettre sur les sourds et les muets* del 1751, opera che, attraverso le sue riflessioni sul rapporto tra espressioni del corpo e linguaggio emotivo dell'attore in scena, rappresentò un testo capitale per il discorso mimico dell'epoca. In effetti Engel nella sua *Mimik* dà prova di una grande conoscenza degli argomenti portati avanti dal discorso scientifico-fisiologico tardo settecentesco. Accanto agli ovvi riferimenti ai suoi maestri Diderot e Lessing, infatti, nel corso delle oltre seicento pagine che compongono il trattato sono citati numerosi *savants* che contribuirono al fiorire del paradigma delle *sciences de l'homme* tardo illuministiche. Giusto qualche nome: Johannes Nikolaus Tetens, padre della psicologia sperimentale; Albrecht von Haller, fondatore della fisiologia; Johann August Unzer, discepolo della divulgazione popolare medica; e ancora James Parsons, medico inglese che approfondì il legame tra muscolatura ed emozioni; François Hemsterhuis, autore della *Lettre sur l'homme et ses rapports*, poi commentata da Diderot; e infine Georg Christoph Lichtenberg, ideatore di quella disciplina patognomica nata in opposizione alla fisiognomica mistica di Lavater (Agazzi 1996). Il fatto che in un

trattato sull'arte della recitazione siano più frequenti i riferimenti a pensatori del genere, piuttosto che quelli a ingombranti figure della retorica antica come Cicerone, Quintiliano e Orazio, o a teorici del teatro del passato, è perciò un segnale lampante del decisivo ruolo giocato dalla mediazione scientifica del periodo nell'elaborazione dell'inventario dei gesti emotivi che Engel tentò di proporre nella sua teoria attoriale.

Oltre ai suoi precoci interessi nei confronti della filosofia antropologica-sensualista, sono dunque le acquisizioni di metodo delle nuove scienze dell'uomo a fondare la teoria attoriale della *Mimik*, acquisizioni che nel trattato vengono tradotte in un'agile forma epistolare e interlocutoria in linea con la vocazione 'popolare' dell'autore, e soprattutto attraverso una terminologia di natura spiccatamente sperimentale. Al centro della discussione intorno all'attore di Engel sono infatti collocate due categorie di assoluto rilievo nel dibattito epistemologico dell'epoca, vale a dire l'osservazione empirica e il concetto di 'analisi'. Se già la citazione precedentemente riportata riguardo il parallelismo tra scienza della natura e scienza attoriale mette bene in risalto il largo impiego da parte del tedesco di una terminologia inerente al campo semantico dell'osservazione, della vista e dello studio (frequenti sono verbi come 'osservare', 'guardare', 'conoscere'), la *Mimik* è altresì caratterizzata da un bagaglio lessicale atto a sostenere il procedimento logico-dimostrativo delle teorie in esso portate avanti: 'sottolineare' (*hinweisen - signaler*), 'significare, implicare' (*bedeuten - signifier*), 'indicare' (*deuten - marquer*), 'designare' (*bezeichnen - désigner*), 'denotare' (*anzeigen - dénoter*), 'segnalare' (*meinen - notifier*), 'specificare' (*angeben - énoncer*), sono tutti verbi che caratterizzano un'argomentazione che, quasi in modo rizomatico, si dirama in una vertiginosa serie di tassonomie di gesti emotivi e di situazioni drammatiche. L'ampio corredo di immagini che accompagna la lettura del trattato denota il metodo empirico di cui si avvale il filosofo tedesco per avallare le sue teorie.

Nel riferimento all'assunto scientifico che intendeva l'essenza delle passioni dell'uomo come dinamica e mutevole, non riconducibile, cioè, a un'inflessibile tassonomia dal valore universale e metafisico, Engel afferma così che l'attore deve sapere acquisire una conoscenza dei movimenti emotivi dell'essere umano a partire da un'attenta osservazione della vita reale e

dei suoi fenomeni per poi ritornare ad assumere su di sé un principio mimico applicabile a ogni situazione richiesta dalla partitura drammatica. Solo così, attraverso il gesto attoriale suscitante la commozione emotiva di chi guarda, potrà essere comunicato allo spettatore il senso ultimo della rappresentazione. Ed è in questo intreccio tra situazione emotiva rappresentata e sensazione mentale suscitata che è da rintracciare uno degli elementi di maggiore innovazione della *Mimik*. Nel trattato diventa infatti centrale quel concetto di empatia che già da qualche decennio era emerso con sempre maggiore insistenza all'interno della cultura europea per il tramite della vague sentimentale e, soprattutto, della filosofia di David Hume. Se, come si ricorderà, a fine Seicento già Locke aveva insistito sul rapporto tra sentimento e percezione sensibile, è nell'imprescindibile *A Treatise of Human Nature* del 1739-1740 che il filosofo scozzese ha di fatto approfondito in termini specificatamente 'corporali' una categoria psicologica che avrebbe trovato larga fortuna ben al di là del secolo XVIII: la simpatia, movimento emozionale che, per mezzo della sollecitazione sensoriale provocata dall'osservazione di uno specifico stato d'animo, scatena nello spirito dell'individuo un sentimento morale dal carattere, ci dice il filosofo, spiccatamente sociale (Hanley 2015; Zagamé 2022):

Le menti di tutti gli uomini sono simili nei loro sentimenti e nelle loro operazioni, e non è possibile che qualcuno sia mosso da un'affezione a cui tutti gli altri sono insensibili. Come nelle corde ugualmente tese il movimento di una si comunica alle altre; così tutte le affezioni passano subito da una persona all'altra, e producono movimenti corrispondenti in ogni creatura umana. Quando vedo gli effetti della passione nella voce e nei gesti di una persona, la mia mente passa immediatamente da questi effetti alle loro cause (Hume 2001: 1134-1135).

Per mezzo della consueta metafora dello strumento a corde, così frequente, come abbiamo visto poco fa con Diderot, nei discorsi medico-filosofici settecenteschi, il celebre passo enuclea alla perfezione quel concetto di empatia che, così come nella gran parte della critica letteraria dell'epoca – si pensi solo ai noti passaggi sul *novel* del diderotiano *Éloge de Richardson* del 1762 – anche nella teoria attoriale di Engel si fa assoluto pivot dell'intero ragionamento. Nella *Mi-*

mik Engel sembra in effetti suggerire che per definirsi realmente efficace una performance teatrale deve essere in grado di spingere lo spettatore a emulare l'attore e, proprio attraverso il processo di immedesimazione empatica, a sperimentare in prima persona le emozioni rappresentate sul palco. Così, nella lettera XX, prendendo le distanze dalla distinzione classicistica tra sensazioni fisiche e passioni dell'anima, Engel si rivolge al suo interlocutore fittizio in questi termini:

Spesse volte esse [le emozioni] scaturiscono dai moti interiori dell'anima e quindi la loro espressione ci riporta immediatamente ad essi come alla loro sorgente. [...] Già sulla base di quanto le ho detto a proposito dell'ammirazione di oggetti fisici grandi ed elevati, lei deve aver formulato l'osservazione che ogni qualvolta siamo sprofondati nella considerazione di un oggetto e non distinguiamo tra noi stessi e la rappresentazione dello stesso, cerchiamo di assumere le qualità di quell'oggetto, tendiamo a volergli assomigliare completamente. Ci allarghiamo contemplando oggetti grandi, ci solleviamo se si tratta di oggetti elevati, ci addolciamo alla vista della dolcezza (Engel 2013: 439, 442).

La prospettiva sensualistica e fisiologica su cui si fonda la *Mimik* si spiega così su questa doppia interdipendenza tra emozione e corporeità, tra sentimento provato e gesto dell'attore che restituisce allo spettatore la medesima impressione sensibile ed emotiva. Si tratta di un principio che, almeno fino a Stanislavskij, troverà larga fortuna nella tradizione attoriale successiva, in particolare in epoca primo ottocentesca, periodo in cui, sulla scia dell'"autenticità" melodrammatica (Smyth 2011), la disposizione empatica dell'attore sarebbe stata vista come indice massimo delle sue qualità recitative.

Non è un caso, dunque, se a partire dalla seconda metà della *Mimik* è l'arte musicale a diventare il sistema referenziale che sottende l'intera teoria engeliana. D'altra parte, già nel 1780 Engel aveva dato alle stampe un trattato, *Über die musikalische Malerei*, anch'esso poi tradotto in francese a inizio Ottocento, nel quale, prendendo ispirazione dagli scritti sulla musica di Rousseau, si metteva in risalto proprio la maggior abilità della musica di evocare nell'ascoltatore sensazioni emotive che al contrario le altre arti non riuscivano a suscitare. *Tonkünstler*, compositore, abile nel dipingere *Empfindungen*, passioni, per il solo

tramite delle vibrazioni delle note musicali, secondo Engel il musicista, molto più che il pittore, aveva infatti l'innata facoltà di proiettare nello spirito dell'ascoltatore immagini e passioni che passavano anzitutto attraverso i sensi. Simile riflessione sulla musica, che lega tra loro le categorie di affetto e corpo, acquisisce il suo più concreto valore in apertura alla seconda parte della *Mimik*, nella considerazione di una teoria del gesto da pensare non più come pittura, ma, appunto, come musica:

E ora, amico mio, basta occuparsi di una materia, che non potrei in ogni caso trattare in maniera esaustiva in questa sede, e che se non ci fosse stato lei con le sue domande e le sue obiezioni, io avrei toccato appena! Basta, in generale, occuparsi della recitazione in quanto presenta delle analogie con la pittura ed è esclusivamente rappresentazione di una scena nello spazio. Occupiamoci ora di quest'arte, in quanto essa esplica la sua azione nel tempo, o a farla breve, dacché essa è musicale! (Engel 2013: 506)

Il passaggio tra una raffigurazione dell'arte attoriale intesa come pittura e una intesa come musica racchiude in sé la sostanza paradigmatica di una concezione dell'arte che, nel secondo Settecento, iniziò a stabilirsi secondo una 'teoria generale dell'energia' (Delon 1988) che irradia i suoi effetti sensibili nel tempo piuttosto che nel 'qui e ora'. Anche nella *Mimik*, le proprietà dinamiche della forza energetica si uniscono così al sensibile umano esattamente per mezzo della dimensione musicale:

Nell'antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l'energico, ossia operante nello spazio; e il sensibile. Dal primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell'anima (ivi: 507).

Rispetto all'interpretazione per lo più dominante a metà secolo, in cui, ha notato Luciano Mariti nella suo saggio introduttivo alla traduzione italiana della *Mimik*, si "intendeva la recitazione come 'viva pittura' o come 'pittura effimera'; che pensava il tempo dell'azione scenica come successione di pose [...] e conseguentemente la percezione come unicamente visiva", in Engel "la recitazione è musica, ossia forza in azione

nel tempo (*enérgeia* nell'accezione greca)" (Mariti 1993: LII), rimettendo in questo modo al centro del discorso teatologico lo stretto legame, così importante in epoca dei Lumi, tra corpo ed emozione (Marie 2018). Come è stato detto, insomma, si potrebbe affermare che nella *Mimik* vige un particolare regime di *rythmique des idées* (Coulombeau 2006) percepibile unicamente, proprio come nella musica, per mezzo dei sensi. L'idea di attore-musicista che emerge nelle lettere finali fa così riferimento a un'idea di attore che implica la duplice lettura della plasticità del corpo e l'insieme della durata della sensazione provocata dalla sua osservazione: "Egli [l'attore] agisce non solo nello spazio, ma anche nel tempo, [...] egli è non solo pittore ma anche musicista" (Engel 2013: 478). Solo la continuità 'musicale' del gesto, allora, complementare alla frammentarietà del linguaggio verbale, diventa in Engel l'elemento scenico che solo può rendere al meglio la vita interiore della mente e dell'anima del personaggio, il dispiegamento di un carattere emotivo che è anzitutto empatico e morale. Arte della simultaneità dei corpi, degli oggetti nello spazio e insieme arte della successione temporale, il teatro diventa nella *Mimik* pulsazione vitale che va al di là della parola scritta, sistema filosofico e antropologico che serve da vero e proprio laboratorio in cui l'essere umano è indagato, nel suo ritrovato rapporto con l'altro, secondo la nuova unità di misura dell'energia affettiva.

È evidente, insomma, come il teorico tedesco si sia maggiormente preoccupato non tanto di enucleare i principi normativi di una tecnica scenica, quanto piuttosto di delineare un preciso metodo di acquisizione gnoseologica. È per questo motivo, dunque, che più che fungere da modello per possibili sequenze spettacolari, l'apparato iconografico engeliano sembra piuttosto esemplificare, nel suo piano generale, le modalità dell'osservazione scientifica e del criterio analitico di fine Settecento. D'altronde, è proprio il concetto di analisi portato avanti a più riprese da Engel nel corso del suo trattato che si fa vettore di interessanti considerazioni che ci aiutano a inserire la riflessione intorno all'arte attoriale di quegli anni in un contesto più ampio e, appunto, paradigmatico. Lo scarto che si opera nella *Mimik* tra un'impostazione puramente metafisica dell'espressione dei sentimenti e una fondata al contrario sulla pragmatica osservazione dell'*actio*, dell'*agire*, dell'essere umano si ricol-

lega infatti a un più ampio dibattito che proprio tra gli anni Settanta del Settecento e l'inizio del secolo successivo, in particolare in ambito francese, iniziò a imperversare toccando tutti gli ambiti del sapere. Si ricorderà, a tal proposito, come il gruppo degli *Idéologues* formatosi nel 1772 nel salotto di Madame Helvétius per poi consolidarsi solo dopo la Rivoluzione, nel 1795, all'Institut de France, indicasse il proprio *modus operandi* scientifico-filosofico esattamente nel metodo di analisi sperimentale, l'*analyse*, da loro intesa come indagine oggettiva dei particolari processi psico-motori degli individui. Anche qui, basterà leggere un qualsiasi testo dei molti scienziati e filosofi che fecero parte del gruppo per ritrovare diverse analogie con le argomentazioni di Engel. Si pensi in particolare ai *Rapports du physique et du moral de l'homme* del medico Cabanis, così come agli scritti di critica letteraria di Pierre-Louis Ginguené, o ancora al *Projet d'éléments d'Idéologie* di Destutt de Tracy, tutti testi che fanno ampio riferimento alla funzione analitica dell'osservazione scientifica come base indispensabile per avviare qualsiasi atto critico. Prendiamo, giusto a titolo di rapido esempio, un passaggio tratto dal *Dictionnaire des sciences médicales* del 1812 del medico Jean-Baptiste Nacquart, in cui, alla voce, appunto, *Analyse*, viene definita al meglio la questione:

Nemica degli assiomi, dei principi generali e delle definizioni, l'analisi divide ciò che è composto per coglierne gli elementi essenziali; poi, una volta in possesso di questi materiali primari, si eleva da questi dati semplici agli aggregati più composti e ne determina la generazione (Nacquart 1812: 19).²

Il passo enuclea una postura che accomunò gran parte dei letterati del *tournant des Lumières* e che, come dimostra il trattato stesso di Engel, influenzò profondamente la discussione estetica del periodo, andando a ridefinire i temi e gli stili delle espressioni artistiche della prima modernità.

A riguardo, non è di poca importanza soffermarsi su una sorprendente testimonianza offertaci da Stendhal, il quale, al pari di Engel, adottò dichiaratamente i nuovi strumenti analitici e antropologici delle *sciences de l'homme* per delineare i caratteri, le azioni e i pensieri dei personaggi che avrebbero popolato i suoi romanzi. Se, come si ricorderà, già nel celebre *De l'Amour* del 1822 l'autore applica le teorie

degli Ideologi per delineare i tratti del nascere e decadere del sentimento amoroso nei confronti dell'oggetto desiderato, sono soprattutto i *cahiers* intimi che compongono la raccolta postuma della *Filosofia nova* a testimoniare la formazione ideologica di Beyle, il cui obiettivo, sin dalle prime esperienze letterarie e saggistiche, è stato sempre rivendicato come quello di "cercare di conferirmi il potere dell'analisi" (1931: I, 36).³ Anche per Stendhal, infatti, l'*analyse* acquisisce una funzione eminentemente conoscitiva: si tratterebbe di classificare, di stabilire vere e proprie tassonomie dei differenti tipi di passioni, di caratteri e di intrighi osservati in modo da reinvestire questo enorme repertorio nella narrazione letteraria. Questo il piano generale presentato dall'autore in uno dei passaggi più significativi di queste sue *Pensées*:

I sezione. Faccio *la lista* di tutte le passioni.

II sezione. Di tutti *gli stati* della passione, quindi del loro culmine.

III sezione. Di tutti *i mezzi* della passione.

Queste caratteristiche contengono i *vizi* e le *virtù*. Ci faccio una lista.

[...] passare in rassegna tutte le qualità dell'individuo (triste, felice, gentile, irascibile, ecc.), assegnandole al cuore o alla testa [...] farne un quaderno di circa 200 pagine. Dividerlo in sezioni di 10 pagine, in testa a ognuna di queste, copiare il nome di una passione [...] e indicare in queste dieci pagine i tratti di questa passione che si ha avuto modo di osservare o di leggere nella storia, e in una classe a parte quelli che si è letto nella narrativa (Stendhal 1931: II, 134).

In modo non del tutto dissimile dalla tassonomia dei gesti emotivi di Engel, insomma, anche il modello di investigazione intellettuale di Stendhal prevede così un puntuale procedimento analitico volto alla ricognizione dell'universo emotivo dell'individuo e agli effetti fisici dei suoi affetti.

La premura di codificare gli stati affettivi dell'essere umano a partire dall'osservazione diretta dei comportamenti, e lo studio dell'espressività fisiologica e delle relazioni che l'individuo intrattiene con il contesto in cui si muove, contribuiscono così a definire il passaggio che si opera tra fine Settecento e inizio Ottocento verso una nuova forma discorsiva e letteraria pienamente realista, articolata nella sua mutevole essenza. L'elaborazione di un codice gestuale ed espressivo ad uso e consumo dell'azione scenica

formulata da Engel nella sua *Mimik* ci rende così partecipi della volontà, da parte dei letterati dell'epoca, di coniugare il nuovo paradigma scientifico proposto dall'analisi antropologica delle *sciences de l'homme* con la sempre crescente necessità di rendere a livello estetico l'incessante pluralismo del mondo moderno, facendo incontrare in questo modo le esigenze 'popolari' che avevano caratterizzato la filosofia del tardo Illuminismo con nuove tendenze letterarie e drammatiche. Nel nostro caso, l'attore e la riflessione su di esso diventano così la chiave di volta per ripensare non solo il teatro e la riproduzione scenica, ma anche l'essere umano e le sue cogenti polarità dialettiche: sensibilità e freddezza, spontaneità e intelligenza, fuoco e giudizio.

Note

¹ Traduzione mia.

² Traduzione mia.

³ Traduzione mia.

Bibliografia

- AGAZZI E. (1996), "Medicina e indagini sul corpo tra la 'Fisiognomica' di Lavater e la 'Mimica' di Engel", in MONTI C. (a cura di), *Körpersprache und Sprachkörper/La parola del corpo – il corpo della parola. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur/ Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*, Studienverlag, Innsbruck-Wien-Bozen, pp. 29-44.
- BLANCKAERT C., BLONDIAUX L., LOTY L., RENNEVILLE M., RICHARD N. (1999), *Histoire des sciences de l'homme. Trajectoire, enjeux et questions vive*, L'Harmattan, Paris.
- COULOMBEAU C. (2006), "Langue et langage du geste: la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)", in *Methodos. Savoirs et textes*, 6, pp. 65-73.
- ID. (2008), "Introduction aux extraits choisis de Johann Jakob Engel", in *Cahiers philosophiques*, 1:113, pp. 65-73.
- DELON M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DIDEROT D. (2016), "Interpretazione della natura", trad. it. di C. Cantelli, in ID., *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, SE, Milano, pp. 113-165.
- ID. (2001), *Choix d'articles de L'Encyclopédie*, établi et présenté par M. Leca-Tsiomis, Éditions du C. T. H. S., Paris.
- ENGEL J. J. (2013), "Lettere sulla mimica", trad. it., introduzione e note di L. Sabatano, in *Acting Archives Review*, III:6, pp. 287-643.
- FERRONE V. (2019), *Il mondo dell'illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino.
- FRANTZ P. (2011), "La riflessione europea sul gesto e la sensibilità dell'attore: la sintesi di Engel", in IOTTI G., PORCELLI M. G. (a cura di), *Il corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo*, Pacini, Pisa, pp. 263-280.
- HANLEY R. P. (2015), "The Eighteenth-Century Context of Sympathy from Spinoza to Kant", in SCHLIESSER E. (a cura di), *Sympathy: A History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 171-198.
- HUME D. (2001), *Trattato sulla natura umana*, trad. it., introduzione e note di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano.
- IOTTI G. (2023), *Le ragioni della finzione. Retorica letteraria e pensiero dei Lumi*, ETS, Pisa.
- KUHN T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- MARIE L. (2018), *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris.
- MARITI L. (1993), "Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore", in ENGEL J. J., *Lettere intorno alla mimica*, trad. it. di L. Mariti, Editori & Associati, Roma, pp. VII-LXXX.
- MORAVIA S. (1970), *La scienza dell'uomo nel settecento*, Laterza, Roma-Bari.
- NACQUART J.-B. (1812), "Analyse", in *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. II, Panckoucke, Paris, p. 66.
- ROGER J. (1963), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Armand Colin, Paris.
- SABATANO L. (2013), "Johann Jakob Engel e le Ideen zu einer Mimik", in *Acting Archives Review*, III:6, pp. 293-349.
- SMYTH P. (2011), "Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroché and Melodrama", in *Oxford Art Journal*, 1:34, pp. 31-53.
- STENDHAL (1931), *Philosophia Nova*, éd. par H. Martineau, Le Divan, Paris.
- ZAGAMÉ A. (2022), "Penser la sympathie au siècle des Lumières : la contribution des Belles-Lettres à la réflexion éthique dans la Théorie des sentiments moraux d'Adam Smith (1759)", in *Dix-huitième siècle*, 1:54, pp. 567-584.

August Wilhelm Iffland alla Scuola di Mannheim

SONIA BELLAVIA

Sapienza Università di Roma
sonia.bellavia@uniroma1.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.482>

Parole chiave

Germania
Recitazione
Attore
Scuola
Settecento

Keywords

Germany
Acting
Actor
School
Eighteenth Century

Abstract

Allievo di Conrad Ekhof, nonché modello di interprete 'idealista' per il Goethe impegnato nell'elaborazione della *Weimarer Klassik*, dal 1779 e fino al 1796 (quando prende la direzione del Nationaltheater di Berlino), August Wilhelm Iffland (1759-1814) agisce al Teatro Nazionale di Mannheim. Posto dal 1778 sotto la direzione di von Dalberg (1750-1806), il teatro - improntato ai criteri più moderni della pratica direttoriale, attento all'evoluzione della recitazione e alla formazione dell'attore - divenne per Iffland una vera 'scuola', dei cui insegnamenti avrebbe fatto tesoro negli anni della piena maturazione artistica. Incrociando la lettura dei protocolli del teatro, l'autobiografia dell'attore e il *corpus* delle sue riflessioni teoriche, l'articolo si propone d'indagare il valore e la funzione formativa della *Mannheimer Schule*.

A pupil of Conrad Ekhof, as well as a model 'idealist' performer for the Goethe engaged in the elaboration of the *Weimarer Klassik*, from 1779 and until 1796 (when he took over the directorship of the Nationaltheater in Berlin), August Wilhelm Iffland (1759-1814) acted at the National Theater in Mannheim. Placed from 1778 under the direction of von Dalberg (1750-1806), the theater - marked by the most modern criteria of directorial practice, attentive to the evolution of acting and the training of the actor - became for Iffland a true 'school,' whose teachings he would treasure in the years of his full artistic maturity. Cross-referencing the reading of theater protocols, the actor's autobiography and the body of his theoretical reflections, the article sets out to investigate the value and formative function of the so-called *Mannheimer Schule*.

Premessa: la Germania verso un teatro nuovo e un nuovo attore

La riforma che da metà Settecento interessa la recitazione europea va compresa alla luce di un ripensamento più generale del valore e della funzione del teatro, il cui punto d'avvio è segnato storiograficamente dalla messa in discussione del modello classicista francese. Ovvero di un teatro 'regolare', d'impianto aristotelico, al cui interno l'attore, più che farsi latore del significato del testo, ha da un lato il compito di esaltarne le qualità linguistiche, in senso puramente estetico; dall'altro, in ossequio alla dimensione aristocratica del teatro, d'incarnare il 'cortigiano-modello', sottomettendo una recitazione già codificata (obbediente alle regole dell'Oratoria; cfr. Vicentini 2012: 114-160) ai precetti della società di Corte: buon gusto ed educazione, che si traducono in compostezza e bellezza formale del gesto.

Il paese che meglio saprà coniugare l'esigenza di una riforma pratica della scena con le idee nuove che nutrivano al tempo il dibattito teorico – fornendo così un terreno saldo al discorso teatrale d'età contemporanea – sarà la Germania di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), il quale nella *Vorrede* (Prefazione) al primo numero dei suoi *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (Contributi alla storia e alla ricezione del teatro; 1750) dichiarò che “da nessun'altra cosa, quanto dalla sua poesia drammatica, è possibile determinare la natura di un popolo” (Lessing 1750: 8).

Culturalmente assoggettata alla Francia, la Germania ancora politicamente divisa e frazionata comincia a individuare dunque nel teatro (di cui – lamentò Lessing – ci si era sempre occupati pochissimo, attribuendo ad esso un valore secondario; Lessing 1750: 8) una duplice funzionalità: di veicolo per la costruzione dell'identità culturale dei tedeschi da una parte e dall'altra (in interdipendenza con la prima) per il soddisfacimento della tensione massima dell'Illuminismo. E cioè il raggiungimento della forma più alta di saggezza, riassunta nella massima antica dello *gnōthi sautón*. Su tali basi, la stagione preromantica – che da Lessing prese le mosse – agì come spinta che indirizzò i tedeschi verso una ridefinizione del teatro, di cui si cominciò a esaltare la valenza di strumento antropologico: mezzo di sperimentazione capace di ampliare l'indagine

sull'uomo allora in atto (cfr. Bellavia 2023:53-66)¹ e “veicolo d'espressione di un *Allgemein-Mensch*”. Dell'essere umano 'in sé', colto nella propria totalità (Golawski-Braungart 2005: 12). Una virata che portò necessariamente ad attribuire all'attore compiti nuovi, per il cui adempimento le norme consuete – frutto dell'attività categorizzante dell'intelletto – rivelavano la loro inadeguatezza.

Il primo, decisivo passo per un riassetto del suo mestiere fu la riqualificazione estetica della recitazione, dichiarata sul primo numero dei *Beyträge*. Subito dopo la “Prefazione” di Lessing, sulla rivista compariva il saggio di Christlob Mylius (1722-1754): „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist” (Tentativo di dimostrazione, che la recitazione è un'arte libera; Mylius 1750: 4). Qui, anticipando le posizioni che saranno poi espresse più compiutamente da Lessing fra le pagine della *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia d'Amburgo; 1767-1769), Mylius approssimava l'attore al poeta, entrambi – insieme al compositore musicale – creatori e non semplici riproduttori.

Per quanto ancora legata alla dottrina della bella eloquenza, la recitazione comincia a essere considerata un'arte autonoma, con le proprie leggi e i propri precetti, da individuare e da stabilire (Lessing 1956 [CI-CIV; 19 aprile 1768]: 431), che le avrebbero dato legittimazione teorica, garantito la valutazione e la trasmissibilità. Definire la recitazione un'arte libera non significò, dunque, svincolarla da ogni regola; bensì individuare le facoltà precipue dell'attore-artista e in base ad esse stabilire regole nuove, superando quelle imposte dall'accademismo francese.

Nel tentativo di rinnovare il proprio teatro, svincolandolo dalla posizione di subordine rispetto al modello dominante, che proveniva dal di là del Reno, gli attori tedeschi riformatori – in consonanza con il pensiero teoretico di matrice lessinghiana – cominciano una riflessione sul proprio mestiere consegnata alle memorie, alle lettere e ai primi scritti d'intento teorico. Opere che testimoniano inoltre dell'esigenza, già avvertita allora fra i maggiori rappresentanti della recitazione in area germanofona, di immaginare un percorso formativo per l'attore, preparando il terreno alla stagione futura delle 'scuole', che si sarebbe aperta solo un secolo dopo.

Il Teatro Nazionale e i fondamenti della Scuola di Mannheim

Particolarmente rappresentativa dell'impulso pedagogico crescente sul finire del XVIII secolo, fu l'esperienza dei Teatri Nazionali, che in Germania trovarono in quello di Amburgo (1767-1769) – di cui Lessing fu partecipe – un esempio e un modello su cui costruire la propria attività.

“I teatri nazionali”, osserva Claudia Rottler, “non avevano lo scopo di fungere da teatri di Stato per la ‘nazione’ tedesca, ma piuttosto di allontanarsi dai drammi francesi e dalle Opere italiane, comuni all’epoca, e di orientarsi verso drammi e Opere parlati e cantate in tedesco” (Rottler 2007:5).

Su questi intenti sarebbe sorto il *Mannheimer Nationaltheater* (Teatro Nazionale di Mannheim), al tempo in cui la cittadina renana era sotto il governo dell'Elettore Palatino Carl [o Karl] Theodor (1724-1799). Se nel 1764, appena conclusa la Guerra dei sette anni (1753-1763),² l'Elettore aveva nominato Voltaire (delle cui opere era un appassionato) membro onorario dell'Accademia delle Scienze, sei anni dopo licenziava il teatro francese di stanza a Mannheim, fino a settembre 1778 sede del Palatinato.³ La nomina a membro onorario dell'Accademia delle Scienze, nel 1776, la conferì a Lessing, durante un soggiorno del filosofo e letterato nella città palatina.⁴

Anche a Mannheim, distante solo poco più di un centinaio di chilometri da Strasburgo (francese dal 1681), era dunque iniziato il processo di autonomizza-



Fig. 1 | “Das deutsche Komödienhaus” (Mannheimer Nationaltheater), 1782. Incisione dei fratelli Joseph Sebastian e Johann Baptist Klauber, da un disegno di Johann Franz von der Schlichten.

zione della cultura tedesca, che portò nel 1777 (precisamente il 6 gennaio) all’apertura del *Churfürstliches deutsches Hof- und Nationaltheater* (opera dell’architetto Lorenzo Quaglio; 1730-1804).⁵ A guidarlo, l’attore Theobald Hilarius Marchand (1741-1800), già comparso a Mannheim fra il 1769 e il 1770 come attore girovago.

“Un teatro collocato al di fuori della Corte, per la società borghese, un *ensemble* fisso e la lingua tedesca: erano questi, all’epoca, fattori sensazionali” (Rottler 2001: 11).

A quattro mesi esatti dall’inaugurazione, Marchand ricevette la nomina a direttore del teatro di Mannheim, con il compito – fra gli altri – di allevare giovani talenti attraverso lezioni a cadenza bisettimanale, il cui scopo era chiarire i fondamenti dell’arte drammatica. Il repertorio doveva naturalmente valorizzare la drammaturgia tedesca, nazionale; senza che sparisse quella francese, impressa ormai nei gusti del pubblico.

La compagnia di Marchand era formata da pessimi cantanti (cfr. Pichler 1879: 29), ma da ottimi attori, anche se legati ancora allo stile declamatorio dell’accademismo francese. Per questo, il *Gastspiel* (la tournée) del viennese Johann Michael Boeck (1743-1793), proveniente dal teatro di Gotha diretto da Conrad Ekhof, del quale era allievo, suscitò grande clamore. Fondatore nel 1753 della prima Accademia per Attori a Schwerin,⁶ Ekhof aveva iniziato già da allora a prendere le distanze dalla recitazione declamata, convinto – sulla scorta del pensiero lessinghiano – che l’attore non dovesse essere un semplice ‘illustratore’, bensì un creatore di personaggi; accanto e al pari del poeta. Si pose così alla testa di una riforma che lo avrebbe consegnato alla storia del teatro come il ‘padre’ della recitazione tedesca: modello di uno stile nuovo, percepito ‘vero’ e ‘naturale’, poiché coniato in contrapposizione a quello francese, ora considerato ‘affettato’ e ‘artificioso’ (cfr. Bellavia 2010:17-29). La sua morte (1778) e lo scioglimento immediatamente successivo del teatro di Corte di Gotha, rese disponibile (oltre a Boeck) una triade di talenti eccezionali per il teatro di Mannheim: Johann David Beil (1754-1794), Heinrich Beck (1760-1803), amico di Friedrich Schiller (1759-1805), e soprattutto August Wilhelm Iffland (1759-1814):⁷ in futuro, l’unico vero ‘rivale’ del grande Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816, il fondatore della cosiddetta Scuola d’Amburgo; cfr. Bella-



Fig. 2 | Le glorie del Teatro Nazionale di Mannheim: Schiller in alto al centro, fra Iffland e Dalberg. In basso Beil, Boeck e Beck.

via 2010), nonché modello di interprete 'idealista' per il Goethe (1749-1832) impegnato nell'elaborazione della *Weimarer Klassik* (il classicismo weimariano; cfr. Bellavia 2018: 263-274).

A quel tempo, il 'palco' di Mannheim era posto sotto l'Intendenza (*trait d'union* tra la Corte e l'attività del teatro) di Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-1806; politico ancor prima che letterato, drammaturgo e acuto direttore teatrale), il quale - dopo una serie di trattative condotte da intermediari - nel maggio 1778 si recò personalmente a Gotha. Nell'aprile dell'anno successivo, quando già si era assicurato un sovvenzionamento annuale per il teatro che ne sostenesse l'attività,⁸ stipulò il contratto con i tre giovani talenti; oltre che con altri attori dell'*ensemble* di Gotha (tra i quali, naturalmente, l'austriaco Boeck). Alle loro for-

ze si unirono quelle della compagnia di Abel Seyler (1730-1800, partecipe anch'egli dell'esperienza del Teatro Nazionale d'Amburgo; cfr. Bellavia 2010: 51), succeduto nel frattempo a Marchand (trasferitosi a Monaco) come direttore del complesso di Mannheim. Carica che avrebbe ricoperto fino al 1781.

Il desiderio dell'Elettore era che l'Intendente formasse una compagnia fra le migliori su suolo tedesco, ed egli fece di tutto per soddisfarlo. Si aprì così ufficialmente l'era Dalberg' (1779-1803), destinata a essere segnata dalla centralità della figura di Iffland, che si rivelerà decisiva per le sorti del teatro, dei suoi attori e per la definizione stessa della Scuola di Mannheim:

Ciò che era stato iniziato ad Amburgo e a Gotha, e che era solo parzialmente fiorito a Vienna con la fondazione di un Teatro Nazionale da parte dell'imperatore Joseph II, doveva compiersi a Mannheim. Un terreno favorevole al libero corso intellettuale, l'incontro di personalità splendidamente in sintonia, una felice mescolanza di elementi sociali ed educativi: tutto ciò produsse un nuovo spirito di raffinatezza ed elevazione [...]. La caratteristica della Scuola di Mannheim, così come si è affermata nella storiografia [...], consistette nei meriti e nelle peculiarità recitative di Iffland, che negli ultimi anni [la] improntò definitivamente [...] della sua, propria individualità artistica (Pichler 1879: 161).

Iffland, da allievo a Maestro

L'ingaggio come attore tra le fila del teatro di Mannheim, sotto la gestione Dalberg, dà modo al giovane Iffland di misurarsi con un repertorio vario e vivace. Nei primi anni, il 'cartellone' proponeva gli adattamenti di Shakespeare, la drammaturgia tedesca contemporanea (Lessing, Goethe; 1749-1832, Johann Christian Brandes; 1735-1799), le opere dell'inglese Richard Cumberland (1732-1811), ma anche Molière (? - 1673) e Beaumarchais (1732-1799), Corneille (1606-1684), Goldoni (1707-1793) e Voltaire (1694-1778). Fin da subito, il giovane attore poté dunque far emergere le proprie qualità interpretative,⁹ che nell'estate 1780 (il 28 e 30 giugno) gli consentirono di affiancare il re Lear del venerato Schröder (di passaggio a Mannheim sulla strada per Parigi) nei panni del Fool; nonostante Dalberg lamentasse (e avrebbe sempre lamentato) nel suo stile una certa 'freddezza' e troppo studio. La

mancanza, in altre parole, del temperamento caldo e istintuale di un Beil.¹⁰

Proprio questa sarà però la forza del teatro di Mannheim: la mescolanza delle personalità e l'eterogeneità del gusto. La sua 'scuola' non si definisce tale per avere imposto uno stile o una tendenza (come quella di Amburgo con il realismo schröderiano o quella di Weimar con il classicismo goethiano, tra le quali quella di Mannheim si collocerebbe significativamente nel mezzo; cfr. Martersteig, 1890: XV), ma per avere dimostrato, pur non senza difficoltà, la competenza nel gestire e mettere a frutto le diverse maniere e tendenze che caratterizzavano i suoi attori. Fu possibile grazie all'idea – affatto moderna – di una mente direttiva ferma e autorevole, capace di assicurare la stabilità non solo artistica, ma anche economica e gestionale, dell'intera struttura e della compagnia.

Mentre lavora per imporsi come attore, Iffland comincia dunque ad apprendere anche l'importanza della disciplina, imposta da Dalberg per fronteggiare le rivalità fin da subito serpeggianti all'interno di una *troupe* tanto eterogenea. Disciplina divenuta più feroce da quando, dopo l'allontanamento di Abel Seyler (marzo 1781), fu Dalberg stesso ad assumere la direzione del complesso. Oltre ad ampliare l'elenco di regole stilato già nel 1780 (*Die Theatergesetze der Mannheimer Nationalbühne*, in Pichler 1879:321-323), egli cercò però di istituire anche un clima di fiducia e collaborazione, in cui il rispetto dei *Diktat* fosse avvertito come 'naturale'. Un dovere per il bene comune, presupposto necessario alla crescita qualitativa dell'istituzione. Ma non soltanto: sulla scorta dell'esperienza della compagnia amatoriale, che col consenso dell'alta nobiltà tedesca aveva fondato tre anni prima,¹¹ guardando indietro all'Accademia di Ekhof a Schwerin (cfr. Devrient 1967: I, 502), Dalberg decise di istituire un comitato di regia, i cui scopi e funzioni elencò nell'*Anordnung der neuen Theater-Regie* (disposizione della nuova direzione teatrale; 1781) e nella *Verordnung, die Thätigkeit der Ausschußversammlung betreffend* (ordinanza sull'attività assembleare del comitato; 1782).¹²

Il comitato era formato da un *Regisseur* (*Erster Ausschuß*), nominato dal personale artistico, e da una seconda commissione (*Ausschuß*), composta da quattro o cinque attori (tra i quali Iffland, Beck e Beil), il cui compito era controllare l'operato del direttore,

unico responsabile degli aspetti relativi alla messinscena (cfr. Iffland 1796: 120).

I due comitati confluivano nel *Grosses Ausschuß* [gran comitato, n.d.a.] che si riuniva alla presenza di Dalberg ogni quattordici giorni. L'*Ausschuß* aveva la funzione [messa a punto proprio dallo stesso Iffland; cfr. Martersteig 1890:35-40, n.d.a.] di apportare modifiche, suggerire miglioramenti, leggere recensioni, proporre nuovi pezzi da rappresentare, giudicare le esibizioni e assegnare agli attori esercizi sull'arte drammatica, che sarebbero stati discussi nell'incontro successivo" (Minichiello 2012: 254, nt.7).¹³

Le sedute organizzate dall'Intendente, alle quali dal 15 ottobre 1783 partecipò anche Schiller in qualità di drammaturgo del teatro,¹⁴ ebbero inizio nella Pasqua 1782. Dal giorno di S. Michele 1786, a causa dei gravosi impegni politici, Dalberg cessò di presenziarvi. "E senza di lui, disse Iffland", gli incontri "persero molto di ciò che era onorevole, utile e conveniente; s'interuppero dunque nel [maggio, n.d.a] 1789" (Devrient 1967, I:503).

Iffland, insieme (fra gli altri) a Beil e Beck, aveva il compito di rispondere alle 'questioni artistiche' sollevate all'interno delle riunioni del comitato: il significato del termine *Natur* (natura) a teatro, cosa fosse lo *Anstand* (decoro) per l'attore e come era possibile raggiungerlo, quali i confini della sua individualità, che separavano l'arte dal 'capriccio'; accanto a domande di natura più squisitamente 'tecnica', come la possibilità o meno di stabilire il momento della pausa nella recitazione, o se le tragedie francesi potessero avere successo sulle scene tedesche (e come bisognava rappresentarle perché ottenessero l'applauso generale; cfr. Koffka 1865:422-525).

Il futuro, grande attore, iniziò così il suo apprendistato teorico, meritando nel 1786 l'ingresso nella *Churfürstliche deutsche Gesellschaft*, a cui aveva dedicato il suo "Fragmente über dramatische Darstellungen" (Frammenti sulle rappresentazioni drammatiche). Da quel momento, mentre si snodava la sua attività di drammaturgo¹⁵ e s'imponeva come uno dei maggiori *Schauspieler* (attori) del proprio tempo – con il privilegio di essere primo interprete assoluto di ruoli alla stregua del Franz Moor nei *Räuber* (I Masnadieri) di Schiller (13 gennaio 1782) – Iffland si dedicò regolarmente alla stesura complessa dei saggi sulla recitazione. Un'impresa che egli sentiva superiore

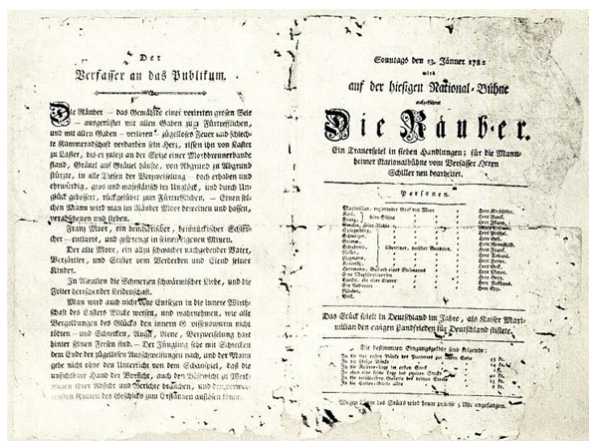


Fig. 3 | Locandina della prima assoluta di *Die Räuber* al Teatro Nazionale di Mannheim (13.01.1792), con Iffland nel ruolo di Franz Moor.

alle proprie forze (Iffland 1796: 117), ma che sapeva poggiare su lunghe, scrupolose osservazioni (cfr. Pichler 1879:163, in nt.).

Era stato riflettendo sulla prima delle questioni discusse all'interno delle riunioni del *Großes Ausschub*, che Iffland aveva individuato come Natura, sulla scena, per l'attore non significasse altro che *Menschen-darstellung*: rappresentazione dell'essere umano. Una rappresentazione lontana dalle "marionette rococò francesi" (Minichiello 2012:61), che illudesse lo spettatore della realtà di quelle figure fittizie. Perché "chi non ci inganna, non inganna [...]". I *Menschen-darsteller*", disse Iffland, "sono i grandi attori". Gli altri, solo dei commedianti (Iffland in Koffka 1865:431).

Fu, questo, l'avvio della riflessione estetica che avrebbe costituito l'impianto della sua teoria della recitazione, consegnata in seguito agli articoli editi sull'*Almanach für Theater und Theaterfreunde* (Almanacco per il teatro e gli amanti del teatro), pubblicato annualmente a Berlino dal 1807 al 1812 (con l'eccezione del 1810) con l'intento di "fornire [...] un manuale dell'attore che indagasse l'arte teatrale in tutte le sue sfumature" (Minichiello 2012: 253).¹⁶

Nella rivista berlinese, Iffland mise perciò a servizio non solo la sua pluriennale esperienza di attore e drammaturgo, ma anche quella di direttore, avviata sul palco del *Mannheimer Nationaltheater* quando, il 21 gennaio 1792, eletto all'unanimità, fu insignito della qualifica di *Regisseur*. Sotto la sua direzione, il teatro – retto da un'Intendenza divenuta fiacca e indebolita – vide migliorare l'andamento delle rappresentazioni,

la qualità di scene e arredi, la 'verità' e l'appropriatezza dei costumi, a cui Iffland teneva in modo particolare.¹⁷ L'attore riuscì a guidare la compagnia nei tempi difficilissimi che avevano progressivamente scoraggiato Dalberg, allontanandolo dall'attività teatrale: i tempi del dopo Rivoluzione francese, quando "cominciò la seconda parte della storia del mondo" (Iffland 1798: 208), delle chiusure forzate del teatro a seguito degli eventi della Prima guerra di coalizione, del bombardamento (fra il 23 e 24 dicembre 1794) e dell'occupazione di Mannheim (dal 27 settembre 1795) da parte dei francesi, e di quello degli Asburgo per liberarla (novembre 1795).¹⁸ Fra mancanza di denaro, defezioni degli attori, la voglia di evasione e distrazione del pubblico, quando restare nel Palatinato "significa[va] esporsi a furti e abusi" (Iffland 1798: 273), Iffland riuscì a portare a compimento quello che Dalberg aveva iniziato; ovvero instillare negli attori il senso dell'onore di sé e della propria arte, per elevarli tutti – dal primo all'ultimo – al rango di artisti, come nelle intenzioni di Lessing e Mylius.

Era convinto che a ogni talento dovesse essere dato il suo spazio e riteneva se stesso non al di sopra dei propri colleghi, ma 'dispensabile' come chiunque altro. Utilizzava regole e regolamenti (poiché necessari), ma ritenendoli in cuor suo pedanti e fatti più per gli apprendisti artigiani, che non per gli artisti. Cercava di insegnare senza assumere mai toni 'da maestro' (cfr. Iffland 1796: 209-213) e fu così che riuscì a fare della compagnia del Teatro Nazionale di Mannheim una reale compagnia di complesso. Proseguendo l'impegno del suo predecessore, Iffland cercò di epurare il comportamento degli attori da invidie e smanie di protagonismo, sostituendole con la cura e l'interesse per l'insieme. La tensione ultima era, in fondo, la realizzazione pratica dell'idea di *Schaubühne als moralische Anstalt* (teatro come istituto morale) espressa da Schiller nel 1784 (cfr. *supra*, nt. 14).

La recitazione vista come arte autonoma, ispirata alla Natura, governata dai principi di *sinnliches Schöne* (bello sensibile) e *sittliches Schöne* (bello morale), e tesa alla conquista di quella 'verità estetica' intrinsecamente legata alla nobiltà del contegno, che solo poteva elevare l'attore ad artista e la rappresentazione, nella sua interezza, a opera d'arte: questa fu l'eredità che Iffland lasciò ai colleghi della cittadina renana, quando decise di non fare più ritorno dal suo *Gastspiel* berlinese del 1796. Il 14 novembre di quello



Fig. 4 | *Das Bewußtsein* di Iffland, ultima scena, V atto. L'incisione si riferisce al debutto assoluto dell'opera al Teatro Nazionale di Mannheim, il 12 dicembre 1786. A sinistra, seduto, l'attore Johann Michael Boeck; a destra, in piedi, Heinrich Beck.

stesso anno accettò l'offerta – assai prestigiosa – di Friedrich Wilhelm II di Prussia (il quale lo 'corteggiava' già dal 1793; cfr. Pichler 1879:128) e assunse la carica di direttore del *Königliches Theater* (teatro Reale) di Berlino, che sotto la sua guida diverrà il contraltare berlinese del prestigioso Burgtheater di Vienna.

"Con lui, Mannheim perde la sua corona", disse Dalberg dopo avere tentato invano di trattenerlo, temendo per le sorti del teatro (cfr. Rottler 2001:12).

A soli due anni dall'assunzione della nuova carica, che nel 1811 lo condurrà alla nomina a direttore generale dei teatri berlinesi, Iffland scrisse *Meine theatralische Laufbahn* (La mia carriera teatrale), la sua autobiografia. Un atto significativo, testimone della consapevolezza, nell'attore, del ruolo decisivo giocato dalla Scuola di Mannheim per il dispiegarsi delle proprie qualità di teatrante 'a tutto tondo': attore, drammaturgo, teorico e *Regisseur*. A quel teatro sentì di dover rendere omaggio, esaltando la coesione – rara al tempo – raggiunta dall'*ensemble* in cui,

sotto la guida di Dalberg (al quale espresse tutta la sua riconoscenza; cfr. Iffland 1796: 296-297), aveva completato la propria formazione.¹⁹

Così, significativamente, dichiarò in un passaggio dell'autobiografia, riportato qui di seguito a conclusione dell'articolo:

Da quando lo conosco, il palcoscenico di Mannheim non ha mai abbandonato un tale *Esprit de Corps* [in francese e in corsivo nel testo, n.d.a.] per l'onore dell'insieme. Poteva aspirarsi, ma sempre si risvegliava; e senza grandi sforzi. Coloro che non erano in rapporto di stretta confidenza, anche se non concordavano su un punto, raramente mancavano di rendere giustizia ai loro talenti reciproci. Non visti, durante una bella recita, o scene rinomate, affollavano le quinte assieme ai loro colleghi. [...] Che questa disposizione d'animo degli attori di Mannheim possa non perdersi mai: così resta la materia utile a mantenere, aumentare, creare ogni buon profitto per l'arte" (Iffland 1798:214-215).

Note

* La denominazione Scuola di Mannheim designa, storiograficamente, la scuola sinfonica sorta nella cittadina tedesca, nel 1740, a opera di Johann Stamitz (1717-1757), la cui attività produsse una rivoluzione stilistica della musica strumentale. Nella sua *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (Storia della recitazione tedesca), Eduard Devrient la utilizzò riferendosi all'attività del Teatro Nazionale di Mannheim compresa fra il 1779 e il 1800 (cfr. Devrient 1967: I, 495); per sottintendere, verosimilmente, che essa rappresentò il corrispettivo, sulle scene, di quello che Stamitz e i suoi seguaci avevano realizzato in campo musicale. Si fa presente che d'ora in poi, nell'articolo tutte le traduzioni in italiano da fonti in lingua straniera sono ad opera dell'autore, salvo diversa indicazione.

¹ Il Settecento è il secolo del pensiero scientifico, guidato dall'interesse antropologico. L'uomo, nuovamente determinato nella sua essenza, diventa l'oggetto centrale dell'indagine scientifica (cfr. Vierhaus [Hrsg.] 1985: 7-17).

² Il conflitto aveva visto Prussia e Inghilterra combattere contro la Francia e i suoi alleati (fra cui l'Austria) per la conquista dell'egemonia sull'Europa.

³ Il 15 settembre di quell'anno Carl Theodor, che dopo la morte del Principe Palatino di Baviera (30.12.1777) aveva ereditato il Palatinato Bavarese, decise di trasferire la Corte a Monaco.

⁴ Invano si volle tramutare il soggiorno di Lessing in un'esperienza duratura. Il Consigliere di Corte cercò ripetutamente di conquistare Lessing al teatro di Mannheim, ma egli – sempre – rifiutò. Si limitò, durante il suo soggiorno nella cittadina renana, a consigliare l'ingaggio di attori di riconosciuto valore e far crescere loro accanto, via via, nuovi talenti (cfr. Pichler 1879: 27).

⁵ Destinato sia al pubblico borghese, che a quello nobiliare, il teatro riservava per l'uno le file di sedie del *parterre*, per l'altro i tre ordini di logge. Aveva una capienza di oltre 1000 posti, per una città che contava all'epoca circa 20.000 abitanti. Ospitava tutti i diversi generi di spettacolo e inoltre venne autorizzata l'erogazione di birra, liquori, caffè, cioccolata e thé: "accanto alla Corte, il teatro doveva diventare il cuore della vita sociale di Mannheim" (Rottler 2001: 8).

⁶ Conrad Ekhof (1720-1778). Nativo di Amburgo, era entrato ventenne nella compagnia di Johann Friedrich Schönemann (1704-1782), che nel 1750 venne invitata a recitare al castello di Schwerin, nella Germania del Nord. Riscosse un successo tale che l'anno dopo il duca di Mecklenburg (Stato di cui Schwerin faceva parte) nominò gli attori di quel complesso "commedianti della Corte di Mecklenburg-Schwerin". Per la prima volta su suolo tedesco si ebbe una compagnia teatrale che poteva recitare in pianta stabile, sovvenzionata dalla Corte con uno stipendio onorevole e che per quattro mesi all'anno poteva dedicarsi alle tournée. In questo clima di serenità Ekhof avrebbe fondato nel 1753 la prima Accademia degli attori in Europa, che chiuse definitivamente i battenti quattro anni dopo. In seguito, l'attore ebbe occasione di far parte del Teatro Nazionale d'Amburgo e concluse quell'esperienza nel 1771 si recò a Weimar. Tre anni dopo decise di prendere la direzione del Teatro di Corte di Gotha, che avrebbe tenuto fino alla morte.

⁷ Nativo di Hannover, in una Germania dominata dal pensiero religioso pietista, avverso agli spettacoli (cfr. Bellavia 2020, pp. 81-84), Iffland crebbe in una famiglia benestante, che guardava con sospetto al teatro. Fu contro il volere del padre, dunque, che egli raggiunse Gotha e si presentò a Conrad Ekhof, il quale ne riconobbe le potenzialità e lo fece debuttare come attore professionista (il 15 marzo 1777) nel ruolo dell'ebreo in *Diamant* di Johann Jakob Engel (1741-1802).

⁸ Con il trasferimento della Corte da Mannheim a Monaco (cfr. *su-*

pra, nt. 3), cominciarono i tempi duri per l'economia della cittadina renana. Per aumentare l'affluenza di denaro, Dalberg propose lo spostamento a Mannheim dell'Università di Heidelberg e il trasferimento di alcune famiglie nobili dai dintorni. Il sovvenzionamento al teatro sarebbe stato necessario per realizzare spettacoli che potessero soddisfare il bisogno d'intrattenimento di quel pubblico elitario (cfr. Pichler 1879:33).

⁹ Il 9 agosto 1781, Dalberg decise che Iffland, Beil e Wilhelm Dietrich Christian Meyer (1749-1783) avrebbero dovuto dedicarsi allo studio del ruolo di Lear, in cui si sarebbero esibiti a rotazione, sul palco del teatro di Mannheim (cfr. Martersteig 1890:29).

¹⁰ Verosimilmente, il giudizio di Dalberg fu condizionato da quello di Schröder (con il quale sarebbe rimasto sempre in contatto epistolare dal *Gastspiel* del 1780; cfr. Pichler 1879: 56), secondo cui Beil era lungamente superiore a Iffland. È noto, d'altronde, come la grande ammirazione che Iffland nutriva nei confronti dell'allora più illustre collega fosse tutt'altro che ricambiata. Lo testimoniano anche le missive spedite da quest'ultimo a Dalberg. Se ne è sempre rinvenuta la ragione in una semplice questione di rivalità, in realtà è molto probabile che Schröder non abbia mai perdonato a Iffland di avere accettato l'ingaggio a Mannheim dopo avere già sottoscritto un impegno – ovviamente poi non rispettato – con il suo teatro d'Amburgo (cfr. Pichler 1879:40).

¹¹ Tra la fine del 1777 e i primi mesi del 1778, Dalberg aveva fondato per proprio diletto una compagnia amatoriale, che dava concerti e recitava – fra gli altri – testi di cui egli stesso era autore. Tutti i lunedì alle 15.00 aveva luogo una riunione, in cui venivano lette ad alta voce opere inedite, si ascoltavano i relativi giudizi, si discuteva delle rappresentazioni delle *pièce* date durante la settimana, venivano proposti nuovi testi e assegnate nuove parti. Opere di valore, che non avevano corso sul palcoscenico del *Nationaltheater*, venivano studiate e recitate (in rappresentazioni non ufficiali, per evitare noie o la pena di una platea deserta) dai membri di questa compagnia. Una di esse, fu *Nathan der Weise* (Nathan il saggio) di Lessing, allestita il 15 ottobre 1779.

¹² Entrambi i documenti sono pubblicati in Pichler 1879:324-327.

¹³ Non sfugge la similitudine – già rilevata a suo tempo da Devrient (Devrient 1967: I, 502) – con l'attività svolta nelle sedute dell'Accademia di Ekhof a Schwerin (cfr. *supra*, nt. 7), dove gli attori ebbero modo di discutere anche la trattativa francese più recente, nata in seno al dibattito sulla recitazione che aveva preso vita dalla metà del Settecento.

¹⁴ Il primo settembre 1783, Schiller entrò in carica per un anno come *Theaterdichter* (drammaturgo) del teatro di Mannheim. Dalla metà di ottobre, e per dodici mesi, prese parte alle riunioni del comitato. L'11 febbraio 1784 divenne membro della *Churfürstliche deutsche Gesellschaft* e per l'occasione scrisse il celebre "Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" (il teatro considerato come istituto morale).

¹⁵ I drammi di Iffland costituirono un punto fermo nel repertorio 'di routine' del Teatro Nazionale di Mannheim. Fu, la sua, una produzione fittissima, che "nel 1814 includerà quattro prologhi, tre tragedie, un dialogo, due tragicommedie, un dramma storico, una farsa, un dramma d'ambientazione rurale, un epilogo e trentacinque *Rührstücke*, o drammi borghesi" (Minichiello 2012: 252, nt. 4).

¹⁶ Nel 1815 viene pubblicata postuma a Berlino, in 2 voll., la *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde* (Teoria della recitazione per artisti praticanti e appassionati d'arte), raccolta dei saggi comparsi sull'*Almanach für Theater und Theaterfreunde* nel 1807 e 1808 (cfr. Minichiello 2012: 255).

¹⁷ Appena entrato in carica come *Regisseur*, l'attore emanò una *Kleiderordnung* (codice di abbigliamento) in ventotto punti (riportato in: Pichler, 1879:331-338). Sull' *Almanach für Theater und Theaterfreunde* del 1807 pubblicò il saggio "Über das Kostüme" (Sul costume) – chiara estensione della *Kleiderordnung* – contenuto nei *Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne* (Frammenti su alcuni requisiti essenziali per l'attore; cfr. Minichiello 2012: 251, nt. 1). Il saggio verrà inserito nella *Theorie der Schauspielkunst* di Iffland pubblicata nel 1815 (cfr. nt. precedente). Sull'importanza del costume nella concezione recitativa e teatrale di Iffland cfr. Gerlach 2009, in particolare le pp. 11-31.

¹⁸ I francesi torneranno a occupare Mannheim nel marzo 1799: l'anno in cui Napoleone (il 9 novembre) saliva al potere con il colpo di stato del 18 brumaio. Su ordine del Generale, le locandine teatrali dovevano essere stampate in francese, prima dell'inizio degli spettacoli bisognava suonare pezzi di musica patriottica francese e vi era l'obbligo di cantare arie fra un atto e l'altro della rappresentazione. Dal 2 marzo 1799 al dicembre 1806, il Teatro Nazionale di Mannheim perderà tale denominazione. Nel 1802, per volere dell'Imperatore di Russia e del Primo Console della Repubblica francese, sarà assegnato al Marchese di Baden e diverrà il *Rhein-pfälzischen Theater* (teatro del Palatinato del Reno).

¹⁹ Iffland tornerà a Mannheim per un corso di recite dal 2 al 9 settembre 1803. Saputo del suo arrivo, la città cominciò ad aspettarlo trepidante. "Come un incendio divampante correva, di bocca in bocca, una notizia: *Arriva Iffland! La settimana prossima recita il nostro Iffland!*" (Pichler 1879:187). Tutti sperarono, invano, di riconquistare l'attore al teatro, che versava in condizioni difficili; così quel palcoscenico – un tempo tanto glorioso – avrebbe potuto risollevarsi. Iffland non resterà, nonostante le 'petizioni' dei cittadini più in vista di Mannheim, ma consegnerà all'Intendenza una proposta articolata e meditata per l'elevazione e la conservazione del teatro, datata 20 aprile 1805 e consultabile in Pichler 1879: 339-347.

Bibliografia

- BELLAVIA S. (2010). *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Bonanno Editore, Acireale-Roma.
- EAD. (2018), "L'art dramatique à Weimar", in Fazio M., Frantz P., De Santis V., *Les Arts du spectacle et la référence antique (1760-1830)*, Classique Garnier, Paris, pp. 263-274.
- EAD. (2020), "La vocazione teatrale di Karl Philipp Moritz", in *Acting Archives Review*, X, 19, pp. 76-101.
- EAD. (2023), "Theatermania and investigation of the Self", in Id. [edited by], *Theatermania in Eighteenth-Century Europe*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- BENDER C. (1992), „Vom 'tollen Handwerk' zur Kunstübung", in Id. [Hrsg.], *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- DEVRIENT E. (1967), „Die Mannheimer Schule (1779-1800)", in Id, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (I), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, pp. 495-522.
- DINGELSTEDT [von] F. (1878), *Literarisches Bilderbuch*, A. Kofmann & Co., Berlin.
- FISCHER-LICHTE E. (1999), „Der Körper als Zeichen und Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen", in EAD.; J. Schönert [Hrsg.], *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Wallstein Verlag, Göttingen.
- GERLACH K. [Hrsg.] (2009), *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland: August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Akademie Verlag, Berlin.
- GOLAWSKI-BRAUNGART J. (2005), *Die Schule der Franzosen*, Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- KOFFKA W. (1865), *Iffland und Dalberg*, J. F. Weber, Leipzig.
- IFFLAND A. W. (1785), *Fragmente über Menschendarstellung auf der deutschen Bühne. Erste Sammlung*, Karl Wilhelm Ettinger, Gotha.
- ID. (1798), *Meine theatralische Laufbahn*, Georg Joachim Göschen, Leipzig.
- ID. (1815), *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Erstes Bändchen*, Neue Societät, Berlin.
- ID. (2009), *Beiträge zur Schauspielkunst*, [Kosenina A. Hrsg.], Wehrhan Verlag, Hannover.
- LESSING G. E. (1750), „Vorrede", in *Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters* (I) Johann Benedict Metzler, Stuttgart, pp. 2-12.
- ID. (1956), *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. P. Chiarini, Laterza, Bari.
- MARTERSTEIG M. [Hrsg.] (1890), *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, I. Bensheimer, Mannheim.
- MINICHIELLO D. (2012), „Introduzione", in Iffland, A. W., *Teoria della Recitazione. Introduzione, traduzione e note di Daniela Minichiello*, in *Acting Archives Review*, II, 3, pp. 251-263.
- MYLIUS C. (1750), „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist", in *Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters* (I), Johann Benedict Metzler, Stuttgart, pp. 1-15.
- PICHLER A. (1879), *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim*, Verlag von J. Bensheimer, Mannheim.
- ROTTLER C. (2007), *Mannheim: Die Stadt, die um ein Theater gebaut wurde. Die soziale basis des Nationaltheaters Mannheim*, tesi di laurea, Universität Mannheim, Philosophische Fakultät.
- VICENTINI C. (2012), "L'orizzonte dell'oratoria", in Id., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia.
- ID. (2023), "Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale", Marsilio, Venezia.
- VIERHAUS R. [Hrsg.] (1985), *Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- VINTI L. (1999), "L'accademia degli attori di Conrad Ekhof nell'evoluzione della prassi teatrale", in *Il Castello di Elsinore*, XII, 36, Carocci, Roma, pp. 89-103.

Le jeu actorial en Espagne au XVIIIe et au XIXe siècle : enjeux moraux, esthétiques, sociologiques et politiques

LYDIA VÁZQUEZ

Universidad del País Vasco
lydia.vazquez@live.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.532>

Mots-clés

Théâtre espagnol
Théorie de l'Acteur en Europe
Lumières et romantisme
Controverses Théâtrales
Réformes Théâtrales

Keywords

Spanish theatre
Acting Theory in Europe
Enlightenment and Romanticism
Theatrical Controversies
Theatrical Reforms

Abstract

Au XVIIIe siècle en Espagne, le théâtre et le jeu d'acteur connaissent des transformations majeures liées au mouvement esthétique 'néoclassique'. La *Poética* de Luzán (1737) critique le jeu des acteurs, mais le siècle des Lumières réagit contre cette vision. Une controverse oppose l'Église, les comédiens et les autorités civiles. Le père Gaspar Díaz condamne la comédie dans sa *Consulta teológica* (1740), tandis que Manuel Guerrero, un comédien, la défend en 1743. Malgré les critiques, les théâtres restent populaires, attirant des spectateurs passionnés et influents. Les comédiennes deviennent des icônes, influençant la mode et la société. Le débat sur le jeu d'acteur oppose le réalisme au style histrionique. Les compétences mimétiques des comédiens sont admirées, mettant l'accent sur l'interprète plutôt que sur le personnage. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les comédiens réhabilitent leur profession, en changeant leur nom et en se réclamant de l'histoire et de la religion. Le nationalisme émerge pendant la guerre de l'Indépendance, renforçant l'identité théâtrale espagnole. Le soutien des gouvernements Bourbon et des ilustrados favorise le théâtre, avec des réformes éducatives pour les acteurs et la création d'écoles d'interprétation. Ainsi, le XVIIIe siècle voit la transformation et la revalorisation du théâtre et du jeu d'acteur en Espagne ouvrant la voie à de nouvelles perspectives.

In 18th-century Spain, theatre and acting underwent major transformations linked to the neoclassical aesthetic movement. La *Poética* de Luzán (1737) criticized actors' performances, but the Enlightenment reacted against this vision. A controversy arose between the Church, the actors, and the civil authorities. Father Gaspar Díaz condemned comedy in his *Consulta teológica* (1740), while Manuel Guerrero, an actor, defended it in 1743. Despite the criticism, theatres, particularly in Madrid, remained popular. Actresses became icons, influencing fashion and society. The debate on acting pitted realism against histrionics. Actors' mimetic skills were admired, placing the emphasis on the performer rather than the character. In the second half of the century, comedians rehabilitated their profession, changing their names and claiming to be historical and religious figures. Nationalism emerged during the War of Independence, reinforcing Spanish theatrical identity. The support of the Bourbon and Enlightenment governments favored the theatre, with educational reforms for actors and the creation of acting schools. Thus, the eighteenth century saw the transformation and revaluation of theatre and acting in Spain.

Des airs de réforme

Le XVIII^e siècle est, en Espagne comme dans d'autres pays en l'Europe, une période de réflexion, d'évolution, de transformations et de réformes du théâtre et particulièrement du jeu actorial. Il faut remonter jusqu'à la *Poética* de Luzán (1737), premier essai littéraire de ce mouvement esthétique qu'on a qualifié en Espagne de "neoclásico", pour comprendre à quel point les comédiens étaient toujours mal considérés et pourquoi. Cet *ilustrado* et théoricien de la poétique croit comprendre l'aversion ancestrale de certains critiques et moralistes pour les acteurs car la comédie "était bien l'art abominable des mimes, archimimes, pantomimes, histrions et danseurs qui, avec des mouvements, gestes et bals impurs, représentaient en direct diverses maladroitures et malhonnêtetés" (Luzán 1737 rééd. 1789 II : 191). Le siècle *ilustrado* se devait donc de réagir contre cette conception arriérée et du théâtre et de ses acteurs.

La controverse entre l'Église, les comédiens et les autorités civiles

La conscience groupale s'éveille en réaction à la *Consulta teológica de lo ilícito de representar* (1740 rééd. 1815)¹ du père Gaspar Díaz, qui explique qu'une comédie, si elle est "honnête", peut être représentée mais seulement par des "représentants" (comédiens) "honnêtes et modestes" (1815 : 10) pour, tout de suite après, affirmer que c'est chose impossible car une comédie traite toujours de thèmes "libidineux" et que, surtout, rien n'est plus opposé à l'honnêteté et la modestie que les "représentants",

que no han hallado modo de vida con que buscar de comer, si no es con la aplicación de sus habilidades, vendidas a dar gusto y solaz a todo género de gentes divertidas. ¡Qué modas, qué palabras, qué movimientos y afectaciones, qué propiedad en significar sus afectos, ya tristes, ya alegres, ya amorosos, ya iracundos, todos los más propios para dar viveza a los papeles muertos! No se tiene por buen comediante el que no finge su papel, como si lo hiciera vivo; y tal vez parece que no finge sino que de nuevo resucita la historia que se representa. (ivi: 13)

qui n'ont trouvé d'autre moyen de vivre pour se nourrir, que par l'application de leurs talents, vendus pour donner du

plaisir et de la consolation à toutes sortes de drôles : quelles modes, quels mots, quels mouvements et affectations, quelle habileté pour signifier leurs affections, soit tristes, soit joyeuses, soit amoureuses, soit fâchées, tout ce qu'il y a de plus propre à donner la vie à des rôles morts ! Il n'est pas de bon comédien qui ne feigne son rôle, comme s'il le faisait vivre ; et même il semble qu'il ne feigne pas, mais qu'il redonne vie à l'histoire représentée.²

Ainsi, le jeu histrionique critiqué par Luzán au nom d'une esthétique nouvelle, se voit également condamné par ce jésuite dans sa *Consulta*. Ce dernier rappelle dans le même temps que le grand coupable est le public, payant pour voir (ivi : 27) ces gestes, ces mouvements, ces étreintes "obscènes" (ivi : 31), et assistant à ces spectacles qui, rappelle-t-il aux Espagnols mais aussi aux autorités civiles, devraient être interdits et leurs "représentants" condamnés à l'excommunication (ivi : 36) car les uns (le public, dont il souligne l'importante présence de "mancebos y doncellas de poca edad" – "garçons et jeunes filles", ivi : 14) tout autant que les autres (les "représentants") "pèchent mortellement" (ivi : 36). Certes, les arguments du religieux sont vieux comme l'Église elle-même, et disent beaucoup de la rivalité entre les curés prêchant de leur chaire (tel que les peignit Hogarth) et les comédiens prêchant de leurs planches,³ mais ce texte se veut une résolution sans appel, comminant les autorités civiles à se soumettre aux dictats de l'Église, ce qui est perçu comme une provocation par la société car il apparaît à un moment de popularité sans précédent du théâtre en Espagne, et surtout à Madrid, siège de la Cour, et d'une célébrité accrue des comédiens et surtout des comédiennes qui deviennent de véritables modèles sociaux.

Il n'est donc pas étonnant que les comédiens se sentent agressés par ce libelle anachronique provoquant la réplique du comédien Manuel Guerrero en 1743, qui entend ainsi réveiller la conscience professionnelle de cette corporation jusque-là trop hétérogène. Ce premier *galán* du Teatro del Príncipe, avant de créer sa propre compagnie et de s'installer au Teatro de los Caños del Peral,⁴ publie une *Réponse à la résolution du révérend père Gaspar Díaz*⁵ où il défend le travail des comédiens car, dit-il, ils accomplissent une fonction civique et politique favorable au gouvernement éduquant le public dans la vertu, y compris dans les comédies sentimentales car leur

but est de défendre le mariage et nullement d'induire au libertinage. À la suite de cet écrit, le "*gremio de los cómicos*" envoya au roi Philippe V un long mémoire (1743, dans Cotarelo 1904 : 444-462) arguant que le monarque lui-même avait déclaré le théâtre comme une activité légale, qu'il était déjà soumis à la censure de savants ecclésiastiques et que ce père jésuite défiait avec son écrit l'autorité royale. En même temps, les comédiens de Cadix adressèrent un autre écrit au "Juge protecteur des théâtres" se plaignant de l'inquiétude qu'avait réveillée au sein du peuple le libelle du père Díaz, qui du coup n'assistait plus aux spectacles avec l'effondrement économique qui s'en était suivi. Le *Consejo Real*,⁶ à la suite de ces plaintes, émit un *Dictamen* favorable aux comédiens avec la prescription d'afficher ledit avis sur toutes les portes de tous les théâtres espagnols. C'est ainsi que l'Église catholique fut en Espagne à l'origine de la naissance de cette conscience professionnelle de la part des acteurs et des actrices. Mais la controverse ne s'arrêta pas là et nous verrons comment la querelle autour de la légitimité du théâtre et des comédiens se prolongea tout au long du siècle *ilustrado* et même au-delà (*ibidem*).

Le public des comédies

Malgré la plainte des comédiens de Cadix, la réalité est que le public continue de remplir les théâtres, surtout à Madrid où des ordonnances forcent les comédiens à y jouer une bonne partie de l'année même s'ils sont moins bien payés qu'en province (Álvarez Barrientos 2019). La consolidation des théâtres stables ("*teatros estables*") par opposition aux théâtres itinérants ("*teatros de la legua*")⁷ renforce l'activité dramatique dans la capitale, où les anciennes *corralas* sont transformées en espaces "*a la italiana*" avec des possibilités de mise en scène inconnues jusqu'alors. Pour la qualité des compagnies qui y "interprètent", mais aussi pour l'enthousiasme de son public, le Teatro del Príncipe, le Teatro de la Cruz et le Teatro de los Caños del Peral comptent parmi les plus notoires de l'Espagne. Le rapport entre le public et les comédiens est très étroit : malgré l'agencement à l'italienne des espaces, les spectateurs du parterre sont toujours debout et souvent trop serrés, pendant trois heures, voire plus, ce qui ne contribue pas à les rendre pacifiques.⁸ Au point que, par leur nature querelleuse, ces

habitués sont connus sous le nom de "*mosqueteros*" ("mousquetaires").⁹ Parmi eux, il y a des assidus, voire des « passionnés » ("apasionados")¹⁰ qui composent la claque et qui font et défont les réputations des "*galanes*", des "*primeras damas*" et des "*graciosas*". Les fidèles au Teatro del Príncipe s'appelaient les "*chorizos*",¹¹ ceux du Teatro de la Cruz, les "*polacos*"¹² et ceux du Teatro de los Caños del Peral, les "*panduros*".¹³ Adversaires farouches les uns des autres, ils pouvaient aller se régaler, toujours bruyamment, avec la voix, la danse, la tenue de la "dame" de la compagnie de leur choix, ou bien se rendre à l'autre théâtre, dans ce cas en retard (exprès), poussant des cris, sifflant, pour empêcher le bon déroulement de la pièce. Leur influence était telle, comme le fit remarquer Ramón de la Cruz dans sa son saynète *El teatro por dentro*, que les acteurs et les actrices étaient obligés de faire "*como a los mosqueteros gustase*" ("comme le souhaiteraient les mousquetaires").¹⁴ Ce public populaire, bien que souvent manipulé par des auteurs, des journalistes, les acteurs eux-mêmes ou les aristocrates férus de théâtre et aimant s'encanailler, participa fortement à l'intronisation des comédiens et surtout des comédiennes qui devinrent de véritables stars de leur époque. Ce succès, jusqu'alors inconnu, s'est vu également favorisé par d'autres facteurs, notamment par la presse, qui contribua avec les nouvelles rubriques de critique théâtrale à rendre célèbres les acteurs principaux de chaque compagnie, provoquant rivalités entre les premières figures. Il était aisé de voir les comédiennes les plus renommées circulant à toute heure dans les rues de Madrid en chaise à porteurs, suivies d'une cohorte d'admirateurs et parfois aussi de détracteurs. D'autres soupirants les attendaient à la porte de leur domicile, qu'ils franchissaient pour continuer leur cour à l'intérieur, ce que devait supporter la diva sous peine de tomber en disgrâce et voir sa carrière ruinée (Leandro Fernández de Moratín 1970 : 195-197).

Certaines d'entre elles devinrent célèbres, au point de marquer la mode vestimentaire de leur temps, se voyant imitées non seulement par les femmes du peuple mais aussi par les aristocrates. Ce fut le cas de la Caramba. Maria Antonia Vallejo, Andalouse arrivée à Madrid pour faire de la comédie, se spécialisa dans le rôle de "*graciosa de música*" en 1779 ; elle était belle, chantait bien des tonadillas mais elle excellait surtout dans la danse du fandango dans

les saynètes, de là son surnom car elle disait d'elle-même qu'elle "*carambeaba*"¹⁵ très bien. Elle eut vite des amants nobles et riches qui subvenaient à ses caprices, et elle se plaisait à s'exhiber dans le Paseo del Prado élégamment vêtue et coiffée avec un grand nœud qui fut vite connu sous le nom de "*una caramba*",¹⁶ et rapidement adopté par les dames de la haute société madrilène qui se firent peindre par Goya avec ces *tocados*.

Le débat autour du jeu actorial

Déjà Luzán dans sa *Poétique* de 1737 promeut une interprétation plus modérée et moins histrionique. Les traités de déclamation et autres écrits allant dans ce sens vont être nombreux tout au long de ces cent ans (1730-1830). Cette tendance réaliste, naturaliste, comme la qualifient certains critiques déjà au XVIII^e siècle, et chère aux partisans du néoclassicisme, trouve pourtant une grande résistance autant de la part du public que des comédiens eux-mêmes.

Il y a à cela deux causes principales :

1. La tradition de la représentation mimique amplifiée face au public du bord éclairé de la scène permettait au *cómico* d'exceller dans les dextérités de son savoir-faire : ces fils et ces filles de jongleurs et de saltimbanques, obéissant souvent à une tradition artisanale qu'ils et elles ont appris de génération en génération, savent imiter le trot d'un cheval, la lutte contre un serpent, chasser un sanglier, imiter le rugissement du lion, le mouvement des bras du nageur ou du canotier... ou se tortiller de manière provocante (Álvarez Barrientos 2019 : 211-213), et aiment à en faire montre devant ses inconditionnels, qu'ils soient *chorizos* ou *polacos*.

2. La popularité des comédiennes et des comédiens conditionnait la façon d'aller "voir une comédie"; en effet, on y assistait pour voir l'acteur ou l'actrice et au fond peu importait l'histoire représentée. D'ailleurs on sait que les adaptateurs des pièces étrangères choisissaient les œuvres en fonction du personnage principal qui devait être idoine, compte tenu des aptitudes de tel ou telle autre interprète.¹⁷ Malgré les pressions des néoclassiques et des rénovateurs du théâtre, nous savons par les efforts que dut faire Isidoro Máiquez pour faire triompher le personnage sur l'acteur que la bataille était loin d'être gagnée au tournant du siècle.¹⁸ En effet, les comédiens eux-mêmes jouissaient de cette position qui leur permettait d'exhiber leurs capacités interprétatives, et

d'être applaudis, idolâtrés. Toutefois, la dissociation personnage / comédien n'était pas toujours favorable à l'acteur ou l'actrice. Ainsi, *El escritor sin título*, anonyme, dans un de ses comptes-rendus habituels, rapportait en 1763 les moqueries et les protestations que dut supporter María Ladvenant, dont on connaissait les multiples aventures amoureuses, dans le rôle de la Vierge Marie au moment où elle reçut l'annonce du Saint-Esprit (Álvarez Barrientos 2019 : 287).

La réhabilitation d'un métier (d'un art) par les comédiens et les comédiennes

Dans ce contexte de célébrité des comédiens et des comédiennes, malgré les efforts de l'Église pour les condamner, et grâce également à cette nouvelle conscience professionnelle, encouragée, comme nous l'avons constaté, par le public, se déclenche tout au long de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et des premières décennies du suivant, un travail de réhabilitation du métier complexe à laquelle contribuent plusieurs facteurs :

1. Le changement de nom (qui avait mauvaise réputation : les comédiens, fainéants, ivrognes, voleurs ; les comédiennes, putains) : *comediantes* / *cómicos* / *representantes* > *actores*.¹⁹ Et le nom précédé de *don* / *doña* (titre de respectabilité).²⁰

2. La légitimité historique : Les comédiens se réclament de Roscius, le grand comédien romain (Isidoro Máiquez sera le "Roscius espagnol").

3. La légitimité religieuse : Ils vont se trouver une patronne qui les protège, la *Virgen de la Novena*. En fait, c'était la Vierge du Silence dont une reproduction était affichée dans le "*Mentidero de los Representantes*", lieu de réunion et discussion des gens de théâtre dans le *Madrid de las Letras*, quartier où habitaient de nombreux dramaturges et comédiens. Un jour une femme, mère de deux comédiennes, paralysée après son deuxième accouchement, fait une prière pendant neuf jours ("*una novena*") à cette image, après quoi elle se met à marcher normalement. Cela servit aux comédiens pour dire qu'ils étaient sous sa protection et, pour avoir une patronne que personne n'avait, ils la rebaptisèrent la *Virgen de la Novena* à laquelle ils vouaient, dit-on, un culte fervent. Dans l'église (*Iglesia de San Sebastián*) qui accueillait l'image de cette vierge, on inhumait les corps des comé-

diens qui désormais pouvaient reposer en terre sacrée.

4. La presse : Au XVIII^e siècle apparaissent des articles d'opinion sur les spectacles : les corridas de taureaux et le théâtre. Des noms aussi connus que Nifo, Trigueros, les rédacteurs du *Memorial literario*, Larra ou Bretón contribuent avec leurs connaissances et leurs avis avertis à fonder la critique des spectacles²¹ mais surtout améliorent l'interprétation des acteurs, et transmirent un critère de bon goût à leurs lecteurs. Comme le public, ils faisaient ou détruisaient la réputation de comédiens et comédiennes (Álvarez Barrientos 2019 : 93). Mais leurs critiques n'étaient pas toujours techniques, parfois ils dévoilaient la vie privée des idoles du public, sachant que le peuple en raffolait et était surtout avide de connaître les aventures sentimentales des actrices : María Ladvenant, la Tirana, la Pichona, María Bermejo, Rita Luna, furent des actrices célèbres pour leurs performances mais aussi ou surtout par leurs amours avec de grands représentants de la noblesse, ce qui, par ailleurs, augmentait leur rivalité mutuelle. Bon nombre d'entre elles, après ces carrières fulgurantes, se retirèrent et menèrent une vie très dévote, confirmant avec leur exemple le topos de la comédienne repentie (comme *La Farfalla ou la comédienne convertie* de Michel-Ange Marin de 1762).

5. Les portraits : Le portrait d'un personnage réalisé par un peintre célèbre a deux fonctions : l'ennobler, le rendre immortel. Les acteurs espagnols vont l'entendre ainsi et vont poser devant les pinceaux de José Ribelles ou de Goya, imminents portraitistes de ce siècle. Si, dans les gravures ou les estampes, on les voit souvent en costume de scène interprétant le personnage qui les rendit célèbres, dans les portraits peints ils posent le plus souvent habillés en bourgeois, voire en aristocrates pour mieux montrer au monde qu'ils font partie de l'élite avec qui ils et elles ont des rapports de plus en plus étroits. Parmi les portraits les plus beaux et les plus célèbres il y a ceux de la Tirana, de Rita Luna ou de Isidoro Máiquez par Goya, ou des mêmes Máiquez et Rita Luna par José Ribelles.

6. Les nécrologies : Les nécrologiques, composées par des écrivains célèbres et parues dans la presse, ont la même fonction que les portraits, à savoir, idéaliser l'image du personnage et la perpétuer. María Ladvenant, morte prématurément (à 25 ans), va être encensée après sa mort par Cadalso, Jovellanos, Moratín, le marquis de Mora y Pellicer ou Nifo, entre autres. Si l'éloge de la comédienne ici est différent de la critique journalistique apologétique, c'est parce

qu'à à ses talents d'interprète, l'auteur ajoute sa moralité sans tâche, qualité nécessaire, notamment dans le cas des actrices, afin d'ennobler ainsi toute la profession. Exceptionnelle fut la très longue notice nécrologique sur Isidoro Máiquez parue dans *El Universal* du 9 décembre 1820, qui était non seulement un panégyrique d'une personne notable mais une vraie canonisation d'un héros du temps (Cotarelo 1902 ; 2009).

7. Le modèle : Il fallait un modèle d'"acteur moderne", un mythe professionnel qui ennoblisse définitivement le métier, ou mieux, l'art, et ce mythe fut Isidoro Máiquez. Considéré comme le premier acteur moderne espagnol, il bénéficia d'une pension gouvernementale²² pour aller à Paris, grâce à laquelle il devint disciple de Talma. À son retour, il renouvela la technique interprétative cherchant et trouvant un réalisme fondé sur ce qu'il appela "déclamation intérieure" (Álvarez Barrientos 2019 : 185) ; il introduisit un nouveau répertoire sur la scène espagnole et proposa une réforme globale de l'entreprise théâtrale conférant plus de droits et de liberté aux auteurs, aux directeurs et aux comédiens. Mais surtout, il lutta pour les droits des comédiens dans le cadre du combat pour la liberté en Espagne, devenant ainsi un héros et un prototype de l'acteur engagé et martyr de la patrie, perception paroxystique du concept d'"acteur utile à la société" (Pina Caballero 2020).

8. Le nationalisme : La guerre d'Indépendance contre les Français, le retranchement des patriotes à Cadix sous le bref règne de Joseph I^{er}, frère de Napoléon, jusqu'à l'avènement de la première Constitution espagnole dans les Cortes de Cadix en 1812 provoquent une vague de nationalisme dans le pays, dont se fait l'écho privilégié le théâtre et en particulier le débat autour de tous les niveaux de l'institution théâtrale en Espagne, y compris le jeu actorial. Certes, les partisans de la "représentation muette",⁻²³ c'est-à-dire contenue – qui suppose de moduler la voix et de modérer les gestes corporels²⁴ en faveur de l'expression faciale physiologique,²⁵ sont de plus en plus nombreux, et en cela ils se rapprochent du jeu prôné par des acteurs tels que Garrick ou Talma et par ses défenseurs. Mais l'élan patriotique exige que l'on s'écarte du savoir-interpréter étranger, surtout français. Et les critiques et les réflexions qui tendent à souligner les différences entre l'art français et l'art espagnol de l'acteur, en faveur de ce dernier, abondent à partir de 1808. D'autant plus qu'une bonne partie des acteurs se rangent du côté de la défense de l'Espagne et contre le régime bonapartiste et les *afrancesados*, s'installant à Cadix,

place de résistance, où ils continuent de jouer des comédies désormais considérées comme engagées telles que la pièce de Joseph de Cañizares, *Carlos V sobre Túnez* (*Charles V à Tunis 1770*),²⁶ provoquant un tel enthousiasme patriotique que le gouvernement français dut intervenir pour éviter les émeutes populaires associées aux "*descamisados*" ou miliciens espagnols qui luttèrent contre l'invasion napoléonienne.

Les divers modes d'interprétation sont associés aux différents caractères nationaux et on voit se multiplier dans la presse des articles rejetant la représentation "à la française" à cause de sa lenteur, de sa monotonie et des pleurs continuels, et expliquant que le public espagnol est incapable de supporter cela (Álvarez Barrientos 2019 : 406). Si le modèle français s'est ainsi vu exclu de la scène espagnole, il en sera de même de la musique italienne (Álvarez Barrientos 2019 : 407) et de la gestualité dite "à l'italienne" dans l'opéra et dans les premiers essais de la *zarzuela* qui finirait par triompher en Espagne à partir de 1839. Basée sur le "savoir-interpréter" d'Isidoro Máiquez, les acteurs espagnols développeront leur propre déclamation, considérée comme une expression identitaire espagnole. Même avant la création du Conservatoire, nombreux seront les traités de déclamation écrits par les "professeurs acteurs" ou les "citoyens acteurs" tels que les avait reconnus la Constitution de 1812 ("la Pepa") où, sur un ton certes modéré qui finit par s'imposer, on oppose aux acteurs pleurnichards des drames du pays voisin la figure d'un acteur espagnol fougueux, rêveur, capable d'improvisation. Ainsi "l'acteur non seulement interprétait à l'espagnole mais, en plus, il représentait et exhibait le type national" (Álvarez Barrientos 2019 : 418).

9. L'appui institutionnel : Le XVIII^e siècle en Espagne fut une période de résistance au spectacle théâtral de la part de l'Église espagnole, mais aussi d'appui ouvert aux représentations dramatiques de la part des institutions civiles qui eurent à affronter les attaques ecclésiastiques donnant raison aux acteurs dans leurs litiges de manière systématique. Les Bourbons, sur le trône espagnol depuis le début du siècle, entendent appliquer une politique régaliiste qui favorise l'emprise du gouvernement sur l'Église jusqu'alors omnipotente en Espagne et, de plus, se montrent favorables à en finir avec l'"ignorance du peuple espagnol" favorisant le développement culturel et déclarant la légalité des représentations théâtrales. Les ministres des différents rois appuyèrent, souvent avec des mesures précises, les réformes favorisant le développement du théâtre en Espagne. La "bataille du théâtre" entre le roi et ses ministres d'un côté. et

l'Église de l'autre, finit en faveur des premiers après le Motín de Esquilache (1766) car le roi Charles III était convaincu que c'était l'Église et en particulier les jésuites qui y avaient voulu saper son pouvoir. Ainsi il décida de s'opposer à tous leurs desseins y compris sur les spectacles. Les ministres Aranda, Campomanes et Floridablanca imposèrent donc dès 1767 l'idée d'un théâtre servant à éduquer le peuple dans la vertu, dépendant exclusivement du pouvoir civil (fut créée une *Junta de reforma de los teatros*, présidée par le dramaturge Leandro Fernández de Moratín) ainsi que la nécessité de respecter les comédiens, à commencer par l'amélioration de leurs conditions de vie (Domínguez Ortiz 1983 ; 1984).

Par ailleurs, les Lumières s'étendent dans le milieu intellectuel espagnol, et les *ilustrados*, très souvent collaborateurs des instances gouvernementales, participent des réformes économiques et culturelles rédigeant différents traités et proposant divers projets sur toute sorte d'enjeux sociaux, allant de la réforme agraire à celle du théâtre en Espagne. L'interprétation, la déclamation supposèrent logiquement un de leurs centres d'intérêt majeurs, vu l'importance croissante des comédiens en Espagne. Citons, à titre d'exemple, Jovellanos et son *Memoria sobre los espectáculos* (1790)²⁷ où ce juriste, politicien et écrivain propose, entre autres, d'interdire le théâtre religieux dans les théâtres publics, et il défend une nouvelle production espagnole éloignée de celle du Siècle d'Or ; pour ce faire, il projette des aides, des prix, des concours qui puissent favoriser la création de ces nouvelles pièces, à caractère éducatif. Il y défend également la formation des comédiens dans des écoles et/ou des conservatoires, qui, grâce à cela, mèneront une vie plus réglée.

Les *ilustrados* travaillèrent à créer ces écoles, demandées par Pablo de Olavide ou Jovellanos entre autres. La première fut fondée à Séville en 1768 grâce à Olavide qui fut nommé son directeur par Aranda, alors président de la Junta de Castilla. Avec Joseph I^{er} comme roi d'Espagne, on proposa trois projets de conservatoire qui n'aboutirent pas. Une fois initié le Trienio Liberal, en 1820, le danseur Diego Sevilla proposa la création d'un Conservatoire exclusivement de musique, mais finalement l'institution vit le jour en 1830, où fut fondé le *Real Conservatorio de Música* sous les auspices de la reine Maria Cristina qui tint à y inclure une *Escuela de Declamación* (1831), malgré la résistance des musiciens (Álvarez Barrientos, 2019 : 343-346).

Conclusion

L'époque 1730-1830 est une période riche en change-

ments, transformations et consolidation du théâtre en Espagne. Le jeu actorial se trouve au centre de ce phénomène sociopolitique chargé d'un fond idéologique moral et esthétique qui provoqua une réflexion, un débat, des querelles sans précédent dans notre pays. La fin de la période se termine avec des acteurs reconnus comme citoyens espagnols, parfois même comme des modèles et des héros. Le combat que menèrent les comédiens eux-mêmes, appuyés par la presse, les intellectuels, les pouvoirs civils mais surtout par le public lui-même, rendit possible la naissance d'un acteur moderne en Espagne, fier d'avoir confectionné une déclamation nationale, plus modérée, plus vraisemblable, plus naturelle que celle héritée du Siècle d'Or mais aussi différente des autres pays européens et n'ayant rien à leur envier. Comme l'affirme à juste titre Álvarez Barrientos (2019 : 419), "l'histoire de l'acteur durant cette période n'est pas tellement celle du changement d'une pratique mais celle de l'évolution d'une pensée" qui laisse derrière elle les mentalités de l'Ancien Régime.

Notes

¹ Ce n'est pas par hasard que ce libelle a été réédité l'année du retour de la Compañía de Jesús en Espagne et un an après le retour du roi Ferdinand VII au trône, période réactionnaire et néfaste de l'Histoire de l'Espagne où les attaques contre le théâtre, qu'on croyait finies après la Constitution de Cadix de 1812, se renouvelèrent de manière acharnée.

² Nous traduisons.

³ Le père Isla, dans son *Fray Gerundio de Campazas* (s.f., 2^e moitié du XVIII^e siècle) montre des curés charlatans qui, lorsqu'ils parlent de la croix, "*espurren los brazos ; si de una bandera, hacen como que la tirimolan ; si de una batalla, dan cuchilladas ; si de una ave, parece que vuelan.*" ("ils étirent les bras ; s'il est question d'un drapeau, ils l'agitent ; s'il s'agit d'une bataille, ils donnent des coups de couteau, et si c'est d'un oiseau, ils semblent prendre le vol." <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fray-gerundio-de-campazas--0/html/>, consulté le 4 novembre 2022.

⁴ Après avoir réalisé des études d'Humanités, Philosophie, Théologie et Canons dans le Colegio Imperial des jésuites à Madrid, il entre dans la compagnie de Manuel de Miguel (Teatro del Príncipe) en 1739 ; en 1742 il crée sa compagnie et s'installe dans le Teatro de los Caños del Peral, mais en 1747, il retourne à la compagnie de San Miguel.

⁵ Le titre exact est : *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio a la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar las comedias como se practican en el día de hoy en España, donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerle dicho reverendísimo padre.* Su autor, ..., cómico en la Corte de España, Zaragoza, Francisco Moreno impr., 1743.

⁶ À cette époque, la deuxième institution la plus importante après le roi.

⁷ Les "*teatros de la legua*" recevaient ce nom parce qu'ils ne pouvaient pas approcher de moins d'une lieue les grandes capitales du royaume, ces compagnies étaient donc obligées de proposer leurs spectacles de village en village, souvent à une distance d'une lieue entre eux, double raison pour leur appellatif. (Álvarez Barrientos, 2019).

⁸ Jovellanos, dans son *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas* (1790), insiste sur le fait que, si ce public pouvait s'asseoir, il deviendrait plus poli. Lorsque, enfin, on y installa des chaises, le public se battait pour les meilleures places. Ce fut alors que l'acteur Isidoro Máiquez eut l'idée de numérotter les sièges.

⁹ Les mousquetaires seront interdits en 1814, date à laquelle ils disparaîtront.

¹⁰ Ce public perdura pendant tout le XVIII^e siècle comme le démontre une lettre de Leandro Fernández de Moratín à Forner, du 22 février 1792, où il explique la peur qu'il a eu lors de la première de sa *Comedia nueva* car dans l'acte II, quand don Serapio parle de "poivrons verts", Francisco López, l'acteur, dit ces termes en regardant les mousquetaires du parterre et " la commotion *choriza* et la rumeur qui s'éleva furent telles que je craignis qu'ils envoyassent la comédie et moi avec eux enfers " (cité par Álvarez Barrientos 2019 : 67).

¹¹ Les *chorizos* portaient un ruban doré sur leur chapeau pour se distinguer des *polacos*, et ils étaient ainsi appelés à partir du scandale

de l'acteur Francisco Rubert, qui devait manger des chorizos dans un *entremés* ; or, le responsable des accessoires les oublia un jour (1742) ; le comédien les réclama avec une telle fureur, qu'il fut suivi et acclamé par le public, qui se vit ainsi baptisé.

¹² Ils s'appelaient *polacos* parce que leur conseiller sur la qualité des comédies était un trinitaire, le père Polaco. Ils portaient un ruban bleu.

¹³ Les partisans de ce théâtre "italien" (espace de l'opéra) portaient un ruban rouge à leur chapeau et étaient connus sous ce nom de "*panduros*" parce qu'ils jetaient du "pan duro" (pain rassis) à leurs rivaux.

¹⁴ Ramón de la Cruz, *El teatro por dentro*, s.f. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-por-dentro--0/html/ff8e9e18-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consulté le 4 novembre 2022.

¹⁵ Terme populaire andalou pour dire : bouger, danser.

¹⁶ Le *Dictionnaire* de la Real Academia donne encore de nos jours cette définition de "caramba" qui, par ailleurs, est une expression de surprise admirative : "Moña que llevaban las mujeres sobre la cofia, a fines del siglo XVIII" ("Chignon-nœud porté par les femmes sur la coiffe, à la fin du XVIII^e siècle").

¹⁷ C'est le cas d'*Oscar*, adaptation par Solís (1811) d'*Oscar, fils d'Ossian*, tragédie d'Antoine-Vincent Arnault (1796).

¹⁸ D'ailleurs, Larra, dans un célèbre article intitulé "Yo quiero ser cómico" et publié le 1^{er} mars 1833 dans la *Revista española*, se moque de tous ces défauts de l'acteur histrionique qu'exhibe un des deux protagonistes de ce dialogue <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-espanola-periodico-dedicado-a-la-reina-ntra-sra--41/>, consulté le 5 novembre 2022.

¹⁹ "La voz cómico se suele tomar en mala parte, y la de *actor* no", affirme en 1784 Miguel de la Higuera y Alfaro (dans Álvarez Barrientos, 2019 : 149).

²⁰ Ce fut Isidoro Máiquez qui exigea ce titre pour les comédiens.

²¹ Ils créèrent un véritable langage spécialisé (Álvarez Barrientos 2019 : 95).

²² Godoy lui octroya une pension de quatre cents réales mensuels pour aller en France étudier l'art dramatique auprès de Talma.

²³ Manuel de García de Villanueva Hugalde y Parra définit ainsi cette nouvelle manière d'interpréter dans son *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1, consulté le 5 novembre 2022.

²⁴ Il faut dire que le nouvel agencement des salles permet une meilleure vision et écoute de l'acteur et donc le jeu histrionique tombe aussi, de ce fait, en désuétude.

²⁵ S'inspirant en cela des traités de physiognomonie comme ceux de Della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586 et 1601), de Lavater (*Physiologie, ou L'art de connaître les hommes sur leur physiognomie*, 1775-1778), de Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698), bien connu des peintres mais aussi des comédiens espagnols du tournant des Lumières, mais surtout de celui du

Valencien Jerónimo Cortés, *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (¿Valencia?, ¿Juan Crisóstomo Garriz?, ¿1597? ; la version reconnue sera toutefois la troisième, revue et corrigée par Juan Crisóstomo Garriz, publiée en 1599). Ce livre fut réédité maintes fois (en 1746 pour le XVIII^e siècle).

²⁶ <https://www.cervantesvirtual.com/obra/carlos-quinto-sobre-tu-nez--comedia-famosa/>, consulté le 6 novembre 2022. Cette pièce rappelait la conquête de Tunis par l'empereur espagnol, renouvelant ainsi l'idée d'un empire espagnol dominant le monde.

²⁷ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de Los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España*. Après une première version en 1790, il donna sa version définitive en 1796, qu'il divisa en deux parties, une historique, abordant l'origine et le développement des spectacles en Espagne et une deuxième, plus critique et très influencée par Rousseau où il dit que la fête doit primer sur le théâtre pour le peuple, tant qu'il ne sera pas assez instruit. Par ailleurs, il y affirme que les corridas devraient être interdites et surtout ne pas être appelées "fête nationale" car ce spectacle sanglant, et par ailleurs trop cher, n'a rien d'une fête et ne se correspond pas avec le caractère national.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS J. (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, ADE, Madrid
- COTARELO Y MORI E. (1902, 2009) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (éd. crítica Joaquín Álvarez Barrientos, ADE, Madrid
- ID. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tip. De Archivos, Madrid
- DE LA CRUZ R. (s.f.) *El teatro por dentro*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-por-dentro--0/html/ff8e9e18-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consulté le 4 novembre 2022
- DÍAZ G. (1740 rééd. 1815), *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar*, Imprenta Real, Madrid
- DOMÍNGUEZ ORTIZ A. (1983), "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III". *Anales de literatura española*, 2 pp. 177-196
- ID. (1984), "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III. II". *Anales de literatura española*, 3 pp. 207-234.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN L. (1792; 1970), *La comedia nueva*, Castalia, Madrid
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1 1788, consulté le 5 novembre 2022
- GUERRERO M. (1743), *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio a la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar las comedias como se practican en el día de hoy en España, donde se prueba lo ilícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerle dicho reverendísimo padre*. Su autor, ..., cómico en la Corte de España, Zaragoza, Francisco Moreno impr.
- JOVELLANOS G. M. de (1790 ; 1997) *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas*, Cátedra, Madrid,
- LUZÁN I. de (1737 rééd. 1789), *La Poética o Reglas de la Poesía en general*, Sancha, Madrid,
- PINA CABALLERO C., "Isidoro Máiquez y el mito del actor moderno : Luchador por la libertad, modelo de españolidad". *Cuaderno de Ilustración y Romanticismo* 26. <https://rodin.uca.es/handle/10498/24205> 2020, consulté le 5 novembre 2022.

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), *Mélope* 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 connues, *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 [...]

Talma à Weimar

MARA FAZIO

Sapienza Università Roma
canamara2009@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.497>

Mots-clefs

Talma
Goethe
Schiller
Humboldt
Esthétique théâtrale

Keywords

Talma
Goethe
Schiller
Humboldt
Theatre aesthetics

Abstract

Entre 1799 et 1809, le célèbre tragédien français Talma et le poète allemand Goethe, chacun dans son contexte, explorent la liberté artistique et politique. Talma, acteur du Théâtre-Français, privilégie des tragédies contemporaines et innove dans son jeu, favorisant l'observation de la nature sur les modèles classiques. Goethe, à Weimar, cherche un nouveau classicisme, mêlant tradition et sensibilité nouvelle. Malgré leurs différences, leur quête d'une sorte de tragique bourgeois les rapproche. Cependant, les bouleversements politiques, notamment l'ascension de Napoléon, limitent leur liberté artistique et marquent la fin de cette convergence culturelle entre la France et l'Allemagne.

Between 1799 and 1809, French actor Talma and German poet Goethe explored art and politics. Talma, from Théâtre-Français, preferred contemporary tragedies prioritizing the observation of nature over adherence to classical models. Meanwhile, in Weimar, Goethe pursued a novel classicism, blending traditional elements with a new sensibility. Goethe in Weimar aimed for a mix of tradition and new vibes. Despite differences, they bonded over a desire for bourgeois sense of tragic. Political changes, like Napoleon's rise, curtailed their freedom, ending the French-German cultural connection.

Dans la période 1799-1809 – dix ans après la chute de l'Ancien Régime et à l'aube de l'époque napoléonienne – le plus grand poète allemand, Goethe, et le plus grand tragédien français, François-Joseph Talma, se posent et ressentent, chacun de leur côté, dans des contextes différents, certes, mais au cours de cette même décennie, le problème de la liberté en politique comme dans l'art.

Pour s'affranchir du bon goût aristocratique et pour ne pas tomber dans le mauvais goût des foules, ils visent tous deux, tout en empruntant des chemins différents, à une idée du tragique bourgeois, en mesure de concilier la forme (le style) et la liberté. L'Histoire opte plus tard pour d'autres voies, mais leur itinéraire et leur rencontre sont exemplaires.

Nous sommes en 1799, à Paris, sous le Directoire, période de transition entre la Révolution et l'Empire. Une période d'instabilité politique relative et de relative liberté dans la création artistique.¹ La compagnie du Théâtre-Français et celle de Talma au Théâtre de la République fusionnent sur ordre gouvernemental. Le nouveau Théâtre-Français est inauguré officiellement le 30 mai, rue de Richelieu. La tradition du Théâtre-Français et la modernité du Théâtre de la République doivent cohabiter et trouver un juste équilibre. Vis-à-vis de ses collègues, Talma – qui a longtemps hésité à rentrer au Français – est en position de force. Malgré les exhortations réitérées de tous bords, surtout, ou peut-être pour prendre ses distances à l'égard de Lekain, le grand tragédien qui l'avait précédé sur la scène française, Talma évite le répertoire traditionnel de la Comédie-Française. Il préfère les tragédies en alexandrins d'auteurs contemporains comme Louis-Jean-Népomucène Lemercier, Antoine-Vincent Arnault et Jean-François Ducis, qui ne rompent pas avec les règles établies mais apportent de nouvelles tonalités, des touches, des évocations à l'histoire, à l'actualité, sous des formes anciennes, en remplaçant, comme c'était dans l'esprit du temps, le 'bon goût' par l'intéressant et le sublime. Le sujet peut être classique, – c'est le cas de l'*Agamemnon* de Lemercier – shakespearien ou exotique, comme dans les pièces de Ducis (*Macbeth* ou *Abufar*) ou écossais (*Oscar fils d'Ossian* d'Arnault), mais il est adapté à l'acteur moderne qui intègre la pantomime dans sa façon de jouer la tragédie.² La nouveauté réside chez l'acteur plus que chez l'auteur.

Aux dires de ses contemporains, l'originalité de

Talma tient à sa façon de s'inspirer de la nature, de l'observation de la réalité plutôt que, comme auparavant, de modèles établis que Talma n'avait pas connus, lui, dont la carrière a commencé avec la Révolution. Comme l'usage du modèle, qui est à la base du classicisme, correspond à l'obéissance que le sujet doit à son souverain, son refus correspond au refus du principe aristocratique de l'autorité. La vérité et le naturel au lieu de l'étiquette et de l'artifice. Talma est l'acteur nouveau, sorti de la révolution bourgeoise car il adapte le style tragique à la nouvelle société et refuse l'académisme de la vieille école aristocratique, mais respecte l'essence de la tradition française, la discipline de la forme (le fait de jouer en vers, jouer la tragédie); il se forge un espace personnel en élaborant un style tragique nouveau, pictural, découlant d'un rapport d'inspiration réciproque entre la peinture et le théâtre (Frantz 2004); un style qui est le fruit de l'observation, de la formation, de lectures, d'une culture que ses ennemis définissaient comme anglaise (et ses amis de sublime).

Ce nouveau type de sensibilité appelée parfois "préromantique" (ou encore anglaise) se répand;³ par cette sensibilité, la bourgeoisie entend affirmer une culture autonome, fondée sur des valeurs non aristocratiques, sur le culte sentimental de l'amitié (en contraste avec l'intrigue courtisane), sur l'intelligence intimiste de la nature, sur l'exaltation des sentiments sublimes, sur l'exercice de l'introspection; en somme, sur la redécouverte du cœur et de la sensibilité individuelle.

Chez les intellectuels allemands (qui ont introduit Shakespeare en Allemagne) et chez quelques rares Français, comme Louis-Sébastien Mercier, la culture anglaise est reçue (accueillie) comme une culture bourgeoise à l'avant-garde, en mesure de donner des réponses beaucoup plus modernes et actuelles à l'académisme (Fazio 1992). En France au contraire, des critiques conservateurs comme Julien-Louis Geoffroy (Fazio 2020; Julian 2022), qui acceptent Albion sur les Boulevards et dans le mélodrame, tout en le jugeant incompatible avec le Théâtre-Français, considèrent que tout ce qui est anglais, appliqué à la tragédie, est négatif. Ils opposent deux cultures, deux styles (l'horreur anglaise par rapport à l'harmonie et la mesure françaises). Talma, qui tente de les fondre pour aboutir à une vision plus cosmopolite et moins nationaliste de l'art, est accusé de mélanger

les genres. Mais certains jugent le Talma de l'époque du Directoire de manière différente et voient en lui des aspects positifs. Talma, écrivent les Goncourt, est l'acteur qui étudie, qui se prépare, qui se forme (Goncourt et Goncourt 1854: 15-16, 105-197). Son art d'observer la nature est l'imitation entendue comme une activité créatrice, qui façonne – *bildend* disent les Allemands.⁴

C'est Kant, quelques années plus tôt (1790), qui introduit la distinction entre le beau et le sublime: d'une part, le beau qui est gracieux mais sans signification du point de vue moral (le paradigme en est Lafond, l'adversaire de Talma qui excelle dans le *Tancredi* de Voltaire); de l'autre, le sublime, qui, s'il n'est pas franchement beau, engendre une sensation d'émotion et d'exaltation qui sont de nature morale.

Passons maintenant à Weimar, toujours la même année: 1799. Goethe et Schiller, après l'étape *Sturm und Drang*, se sont unis dans la recherche d'un nouveau classicisme, au théâtre dirigé par Goethe auquel Schiller collabore activement aux textes aux spectacles. Leur façon de procéder va à l'inverse de celle de Talma qui dépasse les modes aristocratiques pour donner vie à un nouveau style tragique bourgeois. Si Talma va de la tragédie au tragique, maintient l'universalité de l'humain mais introduit des éléments subjectifs pour émousser l'artifice du code classique, Goethe, dans le théâtre de Weimar, va de la prose aux vers, du naturalisme sans noblesse des acteurs du *Sturm und Drang* au style poétique. Il se propose de corriger les tendances trop subjectives du préromantisme en insistant sur l'universalité de l'homme (Ehrmann 2016).

Mais les intentions et les résultats sont semblables: Talma et les Dioscures de Weimar se rencontrent à mi-chemin. Partis de la bataille contre l'académisme conservateur d'empreinte française, ayant pris conscience de la difficulté d'unir la vie et la poésie – et de l'irrationalisme qui se propage à la chute du monde des Lumières (et du XVIII^e siècle en général) avec les excès de la Révolution (1793) – Goethe et Schiller, vont de conserve à la recherche d'un nouvel humanisme, d'une "éducation esthétique de l'homme", comportant la défense du style, de la beauté, de la noblesse (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen* est justement le titre de l'essai de Schiller de 1795). Sur ce chemin, ils aboutissent à une nouvelle forme de classicisme qui n'est

pas, comme en France, une fidélité à la tradition, un respect du passé, de l'autorité, mais la fondation d'un nouvel ordre, un tournant fondamental après l'étape *Sturm und Drang*: un choix original et non pas une continuité.

Quand Goethe comprend l'impossibilité de transformer les conditions économiques et sociales de Weimar et de faire du duché un facteur d'efficience dans la réalité sociale et politique de l'Allemagne, il tente de réaliser sur le plan artistique, de concert avec Schiller, ce qui ne l'est pas sur le plan politique et économique. Leur alliance culturelle est une alliance au nom de la poésie contre l'esprit du temps. Le désenchantement sur le plan politique et la philosophie de Kant contribuent à renforcer, dans l'esprit de Goethe et de Schiller, la conviction qui les unit dans le classicisme de Weimar: la liberté domine uniquement dans la conscience individuelle, sans pouvoir s'affirmer dans le monde phénoméniste où prévaut, au contraire, la nécessité. Ils sont soucieux des conséquences que la Révolution française peut avoir sur la culture, sacrifiant le beau, l'esthétique, le poétique et éloignant le poète de la réalité. Pour s'opposer au caractère destructeur, irrationnel et antihumaniste de l'individualisme bourgeois (dont Goethe saisit la portée bien avant tout le monde en Europe) et sauver son idéal d'humanité pure du chaos des passions partisans, Goethe et Schiller sont convaincus de l'importance de l'éducation esthétique et morale qui impose de n'exprimer de nos sentiments et de nos convictions que "ce qui est commun et qui peut être, sans objection, d'enseignement réciproque et de divertissement". Vérité artistique au lieu de l'imitation servile de la nature: voilà l'essentiel de l'essai *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, publié sous la forme d'un dialogue entre le spectateur et le défenseur de l'artiste ("Der Anwalt des Künstlers") dans le premier numéro des *Propyläen*.⁵

La revue se proposait de former la *Bildung* (culture) en s'occupant avant tout de *bildende Kunst* (art figuratif). Ce qui aujourd'hui semble un jeu de mot, résumait en réalité le programme classique (et pour certains l'équivoque classique) de Goethe qui retenait de devoir imposer à la poésie les canons de la sculpture parce qu'il estimait que la plasticité était, indépendamment de tout, une exigence de toute forme d'art. Le classicisme allemand rêvait de formes corporelles pures comme expression de la pureté in-

térieure de l'âme: Talma, d'après Goethe, appartient au nouveau monde, son aspiration était de représenter ce qui est le plus intime.⁶

Restons en 1799 et rentrons à Paris. À partir de l'automne 1797, Wilhem von Humboldt est à Paris où il fréquente les milieux intellectuels; en septembre 1798, il rencontre Madame De Staël, à laquelle il donne des leçons d'allemand et lui fait connaître la culture allemande. Humboldt est lié d'amitié fraternelle avec Schiller et Goethe qui lui écrit le 26 mai 1799:

ce que l'on vit à travers un ami dont la sensibilité est semblable, est presque comme si on le vivait personnellement. Nous trois, nous sommes d'accord: les tendances les plus différentes de nos natures ne conduisent pas à une diversité mais uniquement à un travail en commun qui s'enrichit de toutes nuances (Goethe 1876: 72-73).

D'abord au Théâtre de la République et à compter de mai 1799 à la Comédie-Française, Humboldt voit jouer Talma; le 18 août 1799, il écrit une lettre à Goethe, dont le ton est dans l'esprit des *Propyläen*. Humboldt perçoit Talma comme l'incarnation du programme moral et du classicisme esthétique que les deux poètes de Weimar recherchent. Expression d'une profonde formation esthétique, Talma transforme le beau cadre de l'événement scénique en une série continue de figures comme rythme harmonique de mouvements naturels et pleins d'émotion. Talma, bien plus que les acteurs allemands, connaît, possède l'art figuratif, la peinture. Sa gestuelle dilate au maximum les qualités figuratives et tandis que l'acteur allemand se contente de quelques gestes éloquents dénotant de son peu de conscience esthétique, Talma, lui, en est l'expression. Dans l'art scénique de Talma, le geste postule et favorise un mouvement modulé sur la cadence du ver et le rythme du récitatif. Conformément à la nature de la langue française, la déclamation de Talma ne connaît pas d'accent syllabique; les accents suivent un rythme dicté par l'usage et la musicalité; raison pour laquelle il peut arriver que l'adjectif prévale sur le substantif. De même que dans la déclamation poétique où l'on met en relief un mot dans chaque vers, la gestuelle suit la même convention: l'étude et la recherche du mouvement pictural imposent à l'acteur, lorsqu'il quitte la scène, une pose, une attitude plus prolongée, accentuée et continue, contrairement à ce qui se passe dans l'art dramatique allemand où

la valeur figurative est sacrifiée à la fougue des passions. Si l'acteur allemand, dirions-nous aujourd'hui, excelle dans le naturalisme, l'acteur français, lui, excelle dans l'esthétisme. La beauté de l'interprétation tragique de Talma dépend, selon Humboldt, de la langue française, de l'exactitude d'une écriture claire qui constitue un espace sémantique précis comme une chorégraphie. La thèse d'Humboldt, précurseur génial de la linguistique moderne qui se consacra dans les dernières années à la glottologie, est que le jeu dramatique est d'abord déterminé par la forme linguistique qui s'y développe. L'acteur allemand qui joue de la prose, est direct, tend à une perception et une expression, immédiates, des sentiments, tandis que Talma, dont le monde est régi par la culture des signes, est magistral dans la médiation, dans le langage des signes.

La lettre d'Humboldt arrive à Weimar au bon moment (18 août 1799, Humboldt 1904: 377-400). Précisément cette année-là, 1799, Schiller quitte l'enseignement universitaire à Iéna et s'établit définitivement à Weimar. La thèse d'Humboldt – l'interprétation est déterminée par la forme linguistique – conforte les deux poètes dans leur choix d'introduire des vers dans la tragédie; méthode que Schiller a déjà utilisée dans la trilogie de *Wallenstein* terminée en 1799, après dix ans de travail. Avant lui, Goethe avait, pendant son séjour en Italie, réécrit en vers son *Iphigénie*.

Goethe, après la lettre d'Humboldt, s'intéresse de plus près au théâtre français, surmontant certains préjugés qu'il avait, comme beaucoup d'allemands, à son égard, comme le montre une lettre adressée à Schiller le 23 octobre à propos des comptes rendus d'Humboldt.⁷ Le 28 octobre, Goethe répond à Humboldt que son article paraît à point nommé et qu'il a beaucoup impressionné Schiller et lui-même. En septembre, pour contenter le duc de Weimar qui lui a demandé de mettre en scène, au théâtre, une tragédie française à l'occasion de l'anniversaire de la duchesse, Goethe avait commencé à traduire en vers iambes le *Mahomet* de Voltaire (Franco 2006A). La tragédie est représentée, comme prévu, le 30 janvier 1800 et reprise deux fois au début du mois de février. Le répertoire du théâtre de Weimar s'ouvrait à l'étranger. En janvier, Schiller commence la traduction de *Macbeth* qui est représenté en avril (Findlay 1973). Peu après, en juillet 1800, Goethe entame également

la traduction du *Tancredi* (Betz 1999).

Dans l'entre-temps, au cours des premiers mois de l'année 1800, Goethe publie la lettre de Humboldt dans le cinquième numéro de la revue *Die Propyläen* sous le titre *Ueber die gegenwaertige franzoesische tragische Buehne* (*Sur la scène tragique française contemporaine*, Franco 2006: 289-290). Talma connaît ainsi la célébrité en Allemagne.

Pendant ce temps, à Paris, le 10 novembre 1799, autrement dit le 18 Brumaire de l'an VIII, avait lieu le coup d'état de Bonaparte. Moins d'un mois après, le 3 décembre, Talma interprète pour la première fois le rôle de *Britannicus* – un rôle non plus grec ni anglais mais romain. Le 15 décembre, Bonaparte est nommé Premier Consul et le 19 février 1800, il entre aux Tuileries. En mai, les journaux annoncent que sur invitation du gouvernement, le Théâtre-Français assigne trois jours sur dix aux représentations tragiques. La tragédie convenait parfaitement à Bonaparte, car elle mettait en scène des conflits sans issue. Dans la tragédie, comme en guerre, il n'y a pas de marges de manœuvre, de diplomatie, de solution. Talma est obligé de s'adapter à la politique de Bonaparte qui, en janvier 1801, envoie aux acteurs du Théâtre-Français une lettre les invitant à reprendre le vieux répertoire. La liberté de Talma commence à s'effriter. Un modèle, non plus esthétique mais politique menace maintenant l'acteur qui s'était promis de ne suivre aucun modèle. En l'occurrence, le modèle n'est pas Lekain mais le Premier Consul. En 1802, Bonaparte devient Consul à vie (5 août) et donne à son gouvernement une empreinte beaucoup plus autoritaire. La même année, à Weimar, Goethe qui n'a encore jamais vu jouer Talma, écrit les *Règles pour les acteurs*, leur demandant une noblesse sculpturale qui rappelle l'acteur français décrit par Humboldt.

En avril 1803, Talma interprète pour la première fois *Hamlet* de Ducis. Friedrich Schlegel, qui, du mois de juillet 1802 au mois d'avril 1804 est à Paris où il lance la revue *Europa*, le voit jouer et écrit:

cet homme aurait été le fondateur d'une nouvelle école si les innovations qui avaient séduit les auteurs et les spectateurs pendant la Révolution avaient été poursuivies. Mais, il n'est pas parvenu à réaliser de façon équilibrée ce qu'il voulait réellement; une tendance supérieure, mais qui se heurtait à l'ensemble de ce qui existait auparavant et qui est demeurée seulement une tendance, n'a pas conduit à une

nouvelle création (Schlegel 1803: 155).

Le 2 décembre 1804, pendant que la réputation de Talma en Allemagne est confirmée par Kotzebue qui le voit jouer à l'occasion de son voyage à Paris,⁸ Bonaparte était couronné empereur. Le 9 mai 1805, Schiller meurt. Le 2 décembre suivant, Napoléon est vainqueur à Austerlitz. La Prusse devient le premier état allemand au détriment de l'Autriche.

En janvier 1806, Talma – dans le rôle de Manlius Capitolinus dans la tragédie d'Antoine de La Fosse – met au point un style énergique et impérial, une façon de jouer brusque, entrecoupée, désarticulée en fragments de phrases, comme disait Stendhal. À l'instar de son répertoire, il devient lui-même plus romain. La même année, naît la Confédération du Rhin. Beaucoup des principautés allemandes sont absorbées par les plus grandes. En août, la Prusse ose mobiliser ses troupes, intimant à Napoléon l'ordre de se retirer en deçà du Rhin avant le 8 octobre. L'ultimatum provoque une réaction immédiate de Napoléon qui envoie une expédition militaire en Allemagne. Le 10 octobre, à Weimar, Goethe note dans son journal le passage de troupes françaises en ville et aux environs (Himmelseher 2010: 131-133). Le 14 octobre, la bataille d'Iéna marque virtuellement la fin de la Prusse. Treize jours plus tard, les troupes françaises entrent dans Berlin. Le rêve que caressait Goethe de réaliser en Allemagne un classicisme national s'évanouit définitivement.

1807. À Paris, tandis que Talma recouvre une charge officielle (il est élu professeur au Conservatoire), la vie des théâtres subit des restrictions et des fermetures. En juin, victoire de Napoléon à Friedland. Les historiens s'accordent pour dire que 1807 est l'année où les ambitions personnelles de Napoléon l'emportent sur sa politique, entrant en contradiction avec l'héritage de la Révolution et créant une fracture de plus en plus profonde entre ses propres intérêts et ceux de la bourgeoisie française. En automne 1807, Talma, qui pendant l'été s'était pris une ultime liberté et avait osé reprendre *Hamlet*, est frappé d'une crise de mélancolie et fait une dépression nerveuse. Comme il l'écrit quelques temps après à Madame De Staël, il se sent "une puissance" mais "aux mains liées" (cité dans Fazio 1999: 141).

En septembre-octobre 1808, l'empereur réunit à Erfurt, en Saxe, le tzar Alexandre, les autres sou-

verains et les princes allemands. La Comédie-Française fait partie de l'intendance et Talma devait être le plus beau fleuron de la couronne. Le 19 septembre, Talma part pour Erfurt en compagnie de treize autres artistes du Théâtre-Français. Le 30 septembre, il interprète *Britannicus* en présence de Goethe. Le 2 octobre, le jour même où a lieu la rencontre entre Goethe et Napoléon, Talma joue *Mithridate*. Le 6 octobre, à Weimar, au théâtre dirigé par Goethe, Talma interprète *La mort de César* de Voltaire, un autre rôle romain. Au terme de ces soirées, Karoline Jagemann, actrice au théâtre de Goethe, note dans son journal: "le raffinement voilé de mélancolie de Talma, sa profonde compréhension des processus spirituels et ses instruments expressifs extraordinaires ont frappé tout un chacun. Goethe a fait l'éloge de sa déclamation et de son port et a mis en garde contre les exagérations des sauts et des courses", qui sont en évidente contradiction avec l'harmonie du système représentatif français (cité dans Steiger 1998: 244).

Le 14 octobre, Napoléon quitte Erfurt pour l'Espagne. Le 15, Talma est invité à déjeuner chez Goethe à Weimar. Caroline Sartorius, qui était parmi les invités, écrit dans une lettre adressée à son frère:

les Talma l'ont invité chez eux à Paris avec insistance, en lui disant que toute la France leur aurait envié la chance de donner l'hospitalité à l'auteur de *Werther*, qu'aucune femme à Paris ne se serait mise [sic] l'âme en paix avant de l'avoir vu [...] Goethe [...] répondit, en plaisantant, qu'à son âge, provoquer une semblable sensation à Paris aurait été un plaisir excessif. Puis, Talma soumit à Goethe le projet d'une tragédie pour laquelle lui-même et Ducis auraient voulu transposer le *Werther*. Goethe répondit avec un ton légèrement ironique: Quand vous aurez mis la tragédie en vers, envoyez-la-moi que je puisse la faire traduire et la mettre en scène ici chez nous. Devant la surprise de Talma qui lui demanda de façon ingénue: Vous qui feriez cent fois mieux que nous, vous auriez besoin de notre pièce? Goethe répondit: la réalité est que l'on n'aime pas refaire ce qui a déjà été fait. Puis Talma demanda, avec sa curiosité naïve habituelle, s'il était vrai, comme tout le monde le disait, qu'il y avait un épisode vécu à l'origine du roman. Avec une expression d'une profondeur ineffable Goethe répondit: une chose semblable, on ne l'écrit pas sans meurtrissures. Il avait jusque-là parlé en français, mais la dernière phrase, il la dit en allemand. Et s'adressant à Sartorius, il ajouta: traduisez-la pour notre ami (cité dans Steiger 1998: 249).

Quelques heures plus tard, Goethe et Talma se retrouvent à la cour pour une représentation spéciale que le tragédien avait promise au tzar Alexandre.

Au début du mois de décembre 1808, Goethe raconte à son amie Marianne von Eybenberg:

les acteurs français avec leur art magnifique sont arrivés jusqu'à Weimar et ont joué dans l'édifice dont le toit, il y a deux ans, a été transpercé par un projectile français. Il en est sorti une agitation qui ne me touche pas. Moi, je voulais seulement qu'un miracle extraordinaire me permît de réduire en cendres par la foudre la fausseté de cette représentation tragique française; de cette façon, le monde aurait encore et toujours des motifs de s'émerveiller du bon qui reste. Talma est une personne magnifique, mais qui, comme nous tous, souffre des éléments dans lequel il nage, qui, tandis qu'il lutte contre vents et marées, est contraint de prendre, conscient ou non – comme ce qui m'arrive à moi aussi – d'étranges chemins qui semblent l'éloigner du dessein auquel il aspire vraiment (Goethe 1965: 99).

Talma, non pas l'acteur mais l'homme, devient aux yeux de Goethe un personnage tragique. Comme dans le *Wallenstein* de Schiller, tragédie sur l'existence politique mais également sur l'existence morale, irrémédiablement dissociées, le tragique de Talma est le tragique de celui qui ne réussit pas à concilier le réalisme politique et l'idéalisme moral. Comme le *Tasse* de Goethe, Talma représente le décalage entre le talent et la vie, le caractère inconciliable, si durement expérimenté par Goethe à Weimar, des devoirs que s'impose le poète lui-même et ceux du parfait courtisan ou du fonctionnaire politique. En 1810, Madame De Staël publie *De l'Allemagne*, qui consacre la célébrité de Talma en Allemagne. Goethe et Talma ne se rencontreront plus.

En conclusion, le Talma que voit Humboldt – le Talma du Directoire – n'est pas le même Talma vu par Goethe. La France et l'Allemagne de 1808 ne sont plus les mêmes qu'en 1799. Entre ces deux dates, il y a la montée au pouvoir de Bonaparte. Après le traité de Bâle en 1796, l'Allemagne vit, jusqu'en 1806, un moment de particularisme politique qui crée les conditions d'une liberté esthétique, le rêve d'une culture à la fois nationale et cosmopolite en mesure de conjurer Shakespeare et Eschyle, Hamlet et Oreste.

Dans la même période, sous le Directoire, l'instabilité de la situation politique engendre une ouverture temporaire, une suspension partielle des préjugés esthétiques qui permettent à Talma d'unir Shakespeare et Ossian au tragique classique et aux alexandrins.

Dans les deux cas, le relâchement de la mainmise de la politique sur la culture favorise la naissance de nouvelles perspectives. En sortant des limitations nationales de leurs milieux, Goethe et Schiller, dans le Théâtre de Weimar et Talma à Paris sont à la recherche d'un équilibre entre des mondes différents (la rigueur antique de la forme grecque et la force moderne de Shakespeare). Un équilibre qui atteint sa plénitude, non dans l'exclusion mais dans l'intégration réciproque, qui propose une vision cosmopolite de la culture du théâtre tragique, un idéal européen dépassant les frontières des nations.

Humboldt saisit cette convergence singulière et en fait part à Goethe, provoquant son intérêt et sa curiosité à l'égard du tragédien français. Mais la précipitation des événements conduit très vite à ce que l'équilibre se brise. La liberté esthétique s'évanouit. Politique et Culture, France et Allemagne, rigueur et liberté se séparent et prennent des voies différentes. En France triomphe Napoléon, en Allemagne, le Romantisme. Quand Goethe et Talma se rencontrent, neuf ans après la lettre de Humboldt, Talma n'est plus le jeune rêveur du Directoire, il est devenu le tragédien de l'Empereur. Goethe comprend que sa déception est due à l'Histoire et sauve Talma en tant qu'homme, car son destin ressemble au sien.

Notes

¹ Sur le théâtre et la censure en France pendant le Directoire, voir Krakovitch 2008; sur la transition vers l'époque napoléonienne et ses effets sur la vie dramatique, voir De Santis et Perazzolo 2020.

² Pour plus de précisions sur le contexte historique, la biographie de Talma et son jeu, je me permets de renvoyer à mon ouvrage (Fazio 1999, tr. fr. 2011).

³ Sur la notion de "préromantisme" et ses limites, voir Mortier 1997; Delon 1998; Viallaneix 1975; Minski 1998; Bardazzi et Grosrichard 2003; Francalanza 2008.

⁴ "Talma, c'est cette haute intelligence de la tragédie forte, sombre, terrible; c'est le travail, le soin, la suite dans le rôle, le génie gagné à force de talent, l'art montant souvent au sublime!" (Goncourt et Goncourt 1855: 346).

⁵ Ici comme partout dans l'article, sauf indication différente, c'est moi qui traduis.

⁶ "Si l'on analyse le talent de Talma on y trouvera l'âme moderne tout entière, tous ses efforts tendaient à exprimer ce qu'il y a de plus intime dans l'homme" (Goethe 1863: 359).

⁷ "Depuis que les lettres de Humboldt et la tragédie de *Mahomet* m'ont fait envisager le théâtre français sous un point de vue nouveau, j'aime à lire le répertoire de ce théâtre. Je viens de m'occuper de Crébillon. C'est vraiment un homme remarquable, mais d'une façon tout à fait singulière. Il traite les passions comme des cartes à jouer, que l'on bat, jette, bat et jette de nouveau, et qui cependant restent toujours les mêmes. Pas une trace de ces affinités délicates par lesquelles les passions s'attirent, se repoussent, s'unissent, se neutralisent, et se décomposent encore pour se reformer comme devant. Il est vrai que, sur la route qu'il a choisie, il trouve des situations qui seraient impossibles partout ailleurs. Je sais que ce genre serait insupportable aux Allemands, je me suis demandé cependant si on ne pourrait pas l'imiter avec succès dans les compositions subalternes, telles que les opéras et les drames de chevalerie ou de féerie. Mes idées à ce sujet défrayeront notre premier entretien" (Goethe et Schiller 1863: 153).

⁸ "Talma m'a paru excellent dans Oreste et ne l'eussé-je jamais entendu que dans le dernier monologue d'*Andromaque*, je n'hésiterais point à le mettre au nombre des plus grands comédiens qui ont vécu et qui vivront" (Kotzebue 1805: 259).

Bibliographie

- BARDAZZI G., GROSIRICHARD A. (éds. 2003), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz.
- BETZ A. (1999), "Goethe et Voltaire", in *Nuit blanche*, 77, pp. 54-60.
- DE SANTIS V., PERAZZOLO P. (2020), "Avant-Propos", in *Studi Francesi*, 191 (LXIV, II) 2020.
- DELON M. (1998), "Les secondes Lumières en France", in SOZZI L. (éd.), *D'un siècle à l'autre: le Tournant des Lumières*, supplément au n. 24 de *Studi Francesi*, janvier-avril 1998, pp. 9-13.
- EHRMANN D. (2016), *Klassizismus in Aktion: Goethes 'Propyläen' und das Weimarer Kunstprogramm*, Wien, Böhlau Verlag.
- FAYOLLE R. (1975), "Quand? Où? Et pourquoi la notion de préromantisme est-elle apparue?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 38-56.

- FAZIO M. (1992), *Il Mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dalla Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni.
- EAD. (2020), "Folliculus o Le Père Feuilletton", in *Studi francesi*, 191 (LXIV | II), pp. 341-347.
- EAD. (1999), *François-Joseph Talma, primo divo: Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte [tr. fr. 2011, Paris, CNRS éditions]
- FINDLAY I. (1973), "The Porter scene in Schiller's *Macbeth*", in *Modern Language Notes*, 88 (5), pp. 980-987.
- FRANCALANZA E. (2008), "La Révolution, moment préromantique de la littérature française?", in COUTY D. et KOPP R. (éds.), *Romanisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, pp. 133-154.
- FRANCO B. (2006), *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, Waldstein, Verlag.
- ID. (2006A), "Ambivalences du classicisme: Mahomet, de Voltaire à Goethe", in *Études Germaniques*, 243, pp. 367-380.
- FRANTZ P. (2004), "Talma et David: quelques réflexions sur une collaboration exemplaire", in HAQUETTE J.-L., HENIN E. (éds.) *La scène comme tableau*, Poitiers, la Licorne, pp. 95-106
- GAILLARD F. (1975), "Le préromantisme constitue-t-il une période?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 57-94
- GOETHE J. W. von (1798), "Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch", in *Propyläen*, pp. 55-65
- ID. (1863), *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832*, tr. Délerot E. Paris, Charpentier, t. 2.
- ID. (1876), *Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. (1795-1832)*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- ID. (1965), *Briefe*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, t. 3, [Briefe der Jahre 1805-1821, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe.]
- GOETHE J. W. von, SCHILLER F. (1863), *Correspondance*, tr. de Carlowitz A. C., Paris, Charpentier, t. 2.
- GONCOURT E., GONCOURT J. AL. H., *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854.
- EID., *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Dentu, 1855.
- HIMMELSEHER B. (2010), *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin, de Gruyter.
- HUMBOLDT W. von (1904), *Werke*, Berlin, Behr's Verlag, t. II (1796-1799).
- ID. (1800): "Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne" in *Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe, Dritten Bandes erstes Stück*, pp. 66-109.
- JULIAN T. (2022), "Des feuillets de Geoffroy au Cours de littérature dramatique (1800-1825)", *Publiforum*, 37, 2022, pp. 168-182, <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/2136>
- KOTZEBUE A. (1805), *Souvenirs de Paris en 1804. Traduit de l'allemand [par PIXERECOURT]*, Paris, Barba, t. 2.
- KRAKOVITCH O. (2008), "Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire", in POIRSON M. (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Éditions Desjonquères, pp. 169-192
- MINSKI A. (1998), *Le Préromantisme*, Paris, Armand Colin.
- MORTIER R. (1975), "'Sensibilité', 'néo-classique', ou 'préromantique'?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 310-318.
- SCHLEGEL F. (1803), "Journalisten und Theater", in *Europa*, 1, pp. 153-161.
- STEIGER R. (1998), *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Zürich and München, Artemis Verlag, t. V.

La recitazione dell'attore in Russia: dal *Messaggero drammatico* (1808) alle *Regole generali del teatro* di Voltaire (1809)

GIUSEPPINA GIULIANO

Università di Salerno
ggiuliano@unisa.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.495>

Parole chiave

Teatro russo
Dramatičeskij vestnik
Aleksandr Pisarev
Aleksandr Šachovskoj
Voltaire

Keywords

Russian theatre
The Dramatic Messenger
Aleksander Pisarev
Alexander Shakhovskoy
Voltaire

Abstract

Il saggio si propone come una prima disamina dei materiali relativi alle teorie sulla recitazione dell'attore pubblicati in maniera frammentaria sulla rivista teatrale russa *Dramatičeskij vestnik* nel corso del 1808 a Pietroburgo: brevi biografie e aneddoti su attrici e attori stranieri; stralci di memorie di Garrick, Mlle Dumesnil, Lekain, Mlle Clairon; recensioni riguardanti il debutto pietroburghese di Mlle George; brani tratti da scritti teorici di Diderot, Cailhava de L'Estandoux, Batteux, Voltaire. Nel 1809 uno dei redattori della rivista, Aleksandr Pisarev, per sopperire alla mancanza di trattati russi sul teatro drammatico, mette insieme gli stralci di Voltaire già tradotti e 'sintetizzati', ne aggiunge altri e dà alle stampe il libro *Regole generali del teatro* di Voltaire. Si cercherà nel presente articolo di ricomporre questo puzzle di massime da cui gli attori russi dell'epoca potevano attingere le regole della recitazione, per mostrare quali aspetti fossero ritenuti più essenziali per la formazione della scuola teatrale russa all'inizio dell'Ottocento.

The essay is intended as a first examination of the materials relating to the art of acting published in a fragmentary manner in the Russian theater review *The Dramatic Messenger*, during 1808 in Saint Petersburg: short biographies and anecdotes on foreign actresses and actors; excerpts from memoirs by Garrick, Mlle Dumesnil, Lekain, Mlle Clairon; reviews regarding Mlle George's debut in Saint Petersburg; excerpts taken from theoretical writings by Diderot, Cailhava de L'Estandoux, Batteux, Voltaire. In 1809 one of the editors of the review, Aleksander Pisarev, to make up for the lack of Russian treatises on dramatic theatre, put together the excerpts of Voltaire already translated and 'synthesized', added others and published the book *General Rules of the Theater* by Voltaire. In this article we will try to recompose this puzzle of maxims from which Russian actors of that time could draw the rules of acting, to show which aspects were considered most essential for the formation of the Russian theater school at the beginning of the 19th century.

Il teatro, sia drammatico che musicale, arriva in Russia relativamente tardi. Ancora più tardi arrivano trattati sulla storia, la teoria e la tecnica dell'arte drammatica. Il primo periodico totalmente incentrato sul tema, il *Dramatičeskij vestnik* (d'ora in avanti *DV*), viene fondato dal drammaturgo arcaista Aleksandr Šachovskoj (1777-1846) e dai letterati della cerchia di Aleksej Olenin (1763-1843) nel 1808 a Pietroburgo e la sua pubblicazione non supera l'anno (per un totale di 93 fascicoli).¹

Sulla rivista – nata per contrastare l'influenza del dramma borghese e della commedia lacrimosa a scapito del classicismo francese – compaiono, oltre ai riassunti delle trame di *pièces* russe e straniere, anche storia e cronache del teatro inglese, francese, spagnolo (perfino giapponese!), teoria letteraria dell'arte drammatica, versi dedicati alla recitazione di attori russi e non russi, giudizi sulle rappresentazioni.

Il *DV* è anche la prima rivista russa a dare ampio spazio alla problematica della recitazione degli attori² mediante quattro tipologie di pubblicazioni:³ 1) brevi biografie e aneddoti su attrici e attori stranieri (ad es. Mary Robinson, David Garrick, John Palmer, Michel Baron, George Anne Bellamy, Mlle George, Marie-Élisabeth Joly, Jeannette Phillis-Andrieux, Mlle Dumesnil, Louise Desgarcins, Jean-Baptiste Brizard) 2) brevi stralci di memorie di attrici e attori stranieri (Garrick, Mlle Dumesnil, Lekain, Mlle Clairon); 3) 'lettere' e recensioni riguardanti il debutto pietroburghese di Mlle George e la recitazione delle attrici; 4) brani tratti da scritti teorici di Diderot, Cailhava de L'Estandoux, Batteux, Voltaire.

Al fine di assemblare un prontuario da cui gli attori russi dell'epoca potessero attingere le regole della recitazione, i redattori della rivista, ma principalmente il poeta Aleksandr Pisarev (1780-1848), sotto lo pseudonimo di I., estrapolano da un preciso corpus di testi i frammenti più attinenti all'argomento, a volte manipolandone leggermente il contenuto con omissioni, compensazioni e libere traduzioni.

Tra i materiali tradotti, e a volte 'sintetizzati', spiccano quelli ricavati da non meglio specificate 'opere di Voltaire'. L'anno seguente all'esperienza editoriale del *DV*, per sopperire alla mancanza di trattati russi sul teatro drammatico, Pisarev mette insieme gli stralci volterriani già pubblicati, ne aggiunge altri e dà alle stampe il libro dal curioso titolo *Regole generali del teatro, scelte dalla Raccolta di opere complete del*

sig. Voltaire e sistemate secondo l'ordine delle regole drammatiche da A. Pisarev (Pisarev – Voltaire 1809).

Scopo di questo articolo è provare ricomporre questo puzzle di massime sulla recitazione per mostrare quali aspetti fossero ritenuti più essenziali per la formazione della scuola teatrale russa all'inizio dell'Ottocento.⁴

1. Brevi biografie di attori stranieri

Dell'attrice e poetessa inglese Mary Robinson e di quella irlandese George Anne Bellamy, Pisarev lamenta che le loro memorie, scritte in inglese (Robinson 1801; Bellamy 1785) e poi tradotte in francese (Robinson 1802; Bellamy 1799), non contengono, oltre ad episodi della loro vita, alcun accenno all' "arte drammatica", "alle regole del teatro e alla recitazione degli attori, agli autori e alle opere teatrali" (*DV* 8: 71; *DV* 12: 102-103); queste memorie sono pertanto "estremamente inutili per gli amanti e conoscitori del teatro" (*DV* 12: 103). È dunque chiaro che lo scopo della lettura approfondita di questi e altri libri simili fosse dedurre tutte le informazioni possibili su un preciso argomento, ovvero le tecniche della recitazione teatrale.

Qualche cenno alle caratteristiche degli attori si trova invece nel profilo biografico di Michel Baron. Dell'attore francese viene messa in evidenza la discendenza da due attori, che ne avrebbe favorito le naturali caratteristiche attoriali: "il portamento maestoso, lo sguardo veloce, la voce nitida", nonché, in età più avanzata, "la nobiltà dei movimenti del corpo" e la capacità di immedesimarsi nel ruolo: "sapeva prepararsi a caratterizzare ogni personaggio e a questo scopo prima di andare a teatro iniziava sempre in anticipo ad entrare nella parte del personaggio che doveva rappresentare" (*DV* 10: 83-86).⁵ L'attore stesso sosteneva che "sentire forti passioni è più utile di qualunque regola del teatro", tanto che, contravvenendo alle regole convenzionali, era solito "alzare le braccia al di sopra della testa" (*DV* 10: 83-86). Si critica all'attore unicamente "l'eccessiva vanità" dovuta al successo riscosso e all'amicizia dei più influenti funzionari di stato (*DV* 10: 83-86). Racine non osava dare a Baron indicazioni recitative, affidandosi completamente al suo "arbitrio" e ai suoi "sentimenti", mentre Voltaire raccontava che andassero in molti "di nascosto" a sentirlo recitare per imparare "l'arte di

governare la voce” (DV 10: 83-86).

La versatilità nell’interpretazione dei diversi caratteri è messa in evidenza anche nella nota biografica su David Garrick: “oltre alla meravigliosa recitazione in molte *pièces* possedeva il dono particolare di rappresentare i personaggi comici e indifferentemente passare da un carattere a un altro. Garrick sapeva, per così dire, subordinare la natura alla sua affascinante arte!” (DV 28: 9-11). Questa qualità è di notevole rilievo per gli attori russi di inizio Ottocento, i quali spesso recitavano solo nei loro *амплуа* (dal francese *emploi*), ossia il ruolo fisso in cui ogni attore russo dell’epoca si specializzava.

2. Stralci di memorie di attori e attrici

Sul n. 34 del DV compare il saggio *Sulle qualità dell’attore*, tratto dalle memorie di Mlle Dumesnil,⁶ scritte nel 1799 in risposta a quelle pubblicate l’anno prima da Mlle Clairon. Il sunto di queste ultime, con il titolo generico *Sull’arte drammatica*, compare sul DV poco dopo sul n. 40. Le memorie di Mlle Clairon, inoltre, erano state date alle stampe seguite “d’une Lettre du célèbre Le Kain, et de plusieurs Anecdotes curieuses, relatives au Théâtre Français”, e proprio stralci delle memorie di Lekain del 1801 erano apparsi intanto sul n. 38 del DV.⁷

Dalla parola viva di queste celebrità i redattori della rivista cercano di ricavare quelle regole del teatro a cui i loro compatrioti che intendevano calcare le scene avrebbero dovuto ispirarsi. Queste ‘regole’ sono costituite da frammenti separati (neanche sempre) da punti di sospensione o da un rigo bianco.

Gli stralci tradotti, riadattati e/o riassunti dalle memorie di Mlle Dumesnil, epurati dai riferimenti diretti a Mlle Clairon, costituiscono un compendio dei punti ritenuti da Pisarev più utili alla costruzione dei basilari principi recitativi, ponendo l’accento sul rapporto autore-natura-attore: gli autori tragici prendono dalla natura il “nutrimento per il fuoco tragico”, ossia dalle passioni come l’amore, l’invidia, la vendetta, che sono componenti essenziali di ogni essere umano in quanto creatura di Dio (DV 34: 62-63). La capacità dell’attore di sentirsi totalmente “preso” da queste “grandi sensazioni”, “provarle a propria volta” dimenticandosi di se stesso e “prendere il posto del personaggio” è un dono di natura superiore a qualunque “tensione artistica” (DV 34: 62-63):⁸ ancora una volta, dunque,

attori si nasce e non si diventa.

È spesso evidente, analizzando attentamente gli stralci e confrontandoli con le fonti, lo sforzo del redattore di generalizzare, durante il processo traduttivo, il testo francese eliminando i riferimenti alla personale esperienza artistica dell’attrice-autrice, e trasformando le frasi in massime che abbiano una valenza universale.

L’attore tragico deve avere come qualità primaria la “sensibilità”, *чувствительность*, termine con cui viene tradotto il francese *pathétique* (cf. DV 34: 63 e Dumesnil 1799: 25) e concetto cruciale e controverso della storia delle teorie recitative. Lo studio delle regole dell’arte teatrale è dunque necessario a sviluppare il dono ricevuto per natura (DV 34: 64), ma non può da solo fare di un individuo un vero attore. L’arte teatrale, dice il testo russo, non consiste “nell’esprimere pensieri di altri, ma spiegare i sentimenti propri” (“не в том, чтобы высказывать мысли других людей, но объяснять свои собственные чувства”, DV 34: 63), laddove nella versione francese non si faceva cenno ai sentimenti, ma ai soli pensieri: “de ne point paroître réciter les pensées d’un autre, mais de dire la sienne” (Dumesnil 1799: 38).

Nel saggio *Sull’arte drammatica* assemblato partendo dalle memorie di Lekain del 1801 i frammenti sono suddivisi in tre temi: *Sull’utilità del teatro*, *Sulla recitazione degli attori*, *Sulla critica*. Soffermandoci sul secondo tema,⁹ vediamo che Pisarev pone ancora una volta l’accento sul concetto di “talento”, apportando lievi modifiche alla fonte francese, con risultati piuttosto ridondanti. In merito alla nuova vita che un attore può trasmettere ai grandi personaggi della storia rappresentati sulla scena, la frase “Qui peut en donner une idée plus frappante que les talens d’un acteur, secondé de tout ce que l’illusion peut offrir de plus vrai et de plus majestueux?” (Lekain 1801: 49) diventa in russo: “Кто может о сем разительнее подать мысль, как не дарования актера, поддерживаемого всеми вероподобнейшими и блестящими дарованиями?”, ossia “Chi può darne un’idea più sorprendente che i talenti di un attore, sostenuto da tutti i migliori talenti della verosimiglianza e della maestosità?” (DV 38: 93). Il termine *illusion* scompare, sostituito nuovamente con *дарования*, usato nella prima parte della frase per tradurre il francese *talents*.

Fondamentale risulta inoltre, per “conoscere alla perfezione la propria arte”, studiare approfon-

ditamente “il genio” (in russo *творческий ум*, letteralmente ‘intelletto creativo’, traduce il francese *le génie*) degli scrittori della propria nazione e tutte “le sfumature più varie” dei personaggi; questo perché nonostante i sentimenti siano uguali in tutti gli esseri umani, diverso è il modo in cui ognuno li esprime (DV 38: 93; Lekain 1801: 55-56). Questo passaggio è di particolare importanza perché, nelle intenzioni dei redattori, la pubblicazione del *DV* era “necessaria” non solo per lo sviluppo del teatro nazionale, ma per il benessere e il progresso dell’intera società russa:

La bellezza di un’opera drammatica espressa da un attore provetto mostra loro [agli ammiratori del teatro straniero, *NdA*] la bellezza di quella lingua che prima disprezzavano, dimenticando che la conoscenza di suddetta lingua è necessaria a chi desideri raggiungere i più alti livelli all’interno dello stato e che il comandante, il dignitario e il giudice che non conoscano bene la lingua nativa non solo risulteranno ridicoli ma perfino dannosi per i loro connazionali (DV 1: 6-7).

Le regole per la recitazione teatrale sono dunque il banco di prova delle regole della società russa, che doveva gradualmente abbandonare ogni tendenza esterofila nella lingua, nella letteratura e nel teatro. Appare pertanto estremamente paradossale che amanti e conoscitori del teatro fossero costretti a desumere queste regole dalle opere dei grandi stranieri.

Ancora più succulenti per i redattori del *DV* appaiono, a partire dal titolo, i *Mémoires d’Hippolyte Clairon et réflexions sur la déclamation théâtrale*, sintetizzati in un saggio intitolato *Sull’arte drammatica* suddiviso stavolta non in tre ma in quattro sezioni tematiche: *Sull’utilità del teatro*, *Sulle qualità dell’attore*, *Sui costumi degli attori*, *Sulla critica*.

Le regole presenti nella seconda sezione¹⁰ introducono temi nuovi come la fisicità e la voce dell’attore, e sono tutte tratte dalla parte delle memorie dell’attrice esplicitamente dedicata alla declamazione teatrale, in particolare dai paragrafi *Force*, *Mémoire*, *Organe et prononciation*, *Sur le blanc*; altri brani sono tratti invece da paragrafi incentrati su ruoli femminili specifici.

Anche qui, tuttavia, non c’è alcun riferimento alla fonte, i titoli dei paragrafi non vengono mai esplicitati, per cui le regole vanno a formare un discorso omogeneo. Viene spiegato che un attore deve essere dotato di una robusta costituzione, di una voce for-

te e vigorosa che permetta di sentirlo da ogni angolo della sala e così sincera da riprodurre ogni cambio di intonazione (il russo *изменения* traduce il francese *intonations*); i moti dell’animo del personaggio devono essere tutti visibili sul volto dell’attore grazie alla tensione dei muscoli, al gonfiore delle vene, al colorito; se tuttavia bisogna esprimere non passioni forti ma sentimenti teneri, allora l’attore deve rifarsi a tutte le sfumature dei sentimenti puri e genuini provati durante la propria giovinezza. Ecco dunque che i redattori introducono nel discorso la pratica dell’attore di attingere alla propria esperienza di vita.

Secondo le regole di Mlle Clairon una cultura solida, la conoscenza perfetta della propria lingua, della storia, della geografia, della poesia, di tutti gli scrittori vecchi e nuovi, nonché una memoria ferrea, contribuiscono a rendere un attore tale, perché sarà anche capace di distinguere un testo drammatico originale dal punto di vista creativo da uno puramente imitativo.

Un lungo frammento aiuta a comprendere che l’attore deve ricercare da solo le regole della recitazione nella storia dei popoli, di tutti i popoli, per poter applicare a un determinato personaggio tutto ciò che di originale e peculiare ha un popolo rispetto a un altro; per imparare il proprio ruolo (*rôle* è tradotto a volte come *лицо*, personaggio, a volte come *театральный урок*, ossia letteralmente ‘lezione teatrale’), l’attore non solo deve ripetere più volte la propria parte, ma leggere e comprendere l’intera opera per adattare, subordinare il proprio ruolo/personaggio (*лицо*) all’opera nella sua interezza. Pisarev, selezionando e traducendo i brani dal testo francese, mette dunque in evidenza la necessità di bilanciare tutti i ruoli di una tragedia, sopperendo perfino con la recitazione all’eventuale debolezza di alcune parti del testo dell’autore. Ma soprattutto il lavoro dell’attore consiste nel “conoscere i gusti della società” e comprendere ciò che vede e ciò che sente attorno a lui (DV 40: 106-107; Clairon 1798: 250-251).

In questo intreccio di libri memorabili sull’arte drammatica ai redattori del *DV* è del tutto estranea la polemica tra le due attrici francesi e la profonda differenza tra i loro stili recitativi; a loro interessava solo estrarre dall’enorme mole di scritti dei professionisti del mestiere le nozioni basilari dell’arte drammatica, soffermandosi sulle qualità naturali, fisiche e caratteriali, di cui doveva essere dotato chiunque aspirasse

nella vita a esibirsi in palcoscenico e partecipare alla costituzione della società civile russa.

3. Mlle George in Russia e la recitazione delle attrici

Grande spazio sul *DV* è dato al lato pratico delle questioni finora affrontate, ovvero lo stile di recitazione di Mlle George all'inizio della sua tournée a Pietroburgo nel luglio del 1808 nei ruoli di Fedra e Amenaide nelle tragedie di Racine e Voltaire. A dare il via alla spinosa polemica sono due lettere di I., ovvero Pisarev (*DV* 51: 193-199; *DV* 52: 201-206; *DV* 54: 9-16; *DV* 55: 17-21), a un anonimo corrispondente moscovita.

L'aspetto che più di tutti crea una spaccatura tra i letterati teatromani, anche all'interno della rivista, è la declamazione cantilenante dei versi delle tragedie francesi messe in scena nei teatri russi. I. difende Mlle George dalle critiche di detrattori che hanno dimenticato che nell'antichità si recitava esattamente così e l'esempio di Mlle George deve servire alle giovani attrici russe per imparare ad usare "con molta attenzione" questo "tono melodioso" (*напев*) nelle tragedie in versi (evidentemente quelle russe); l'attrice francese lo ha fatto, infatti, solo "quando lo richiedeva la sua posizione, una passione, un cambio di discorso" (*DV* 51: 194).

Un altro aspetto che per Pisarev viene spesso trascurato è la capacità di "ascoltare il discorso degli altri personaggi", capacità che induce la Fedra di Mlle George a cambiare espressione ogni volta che qualcuno pronuncia il nome di Ippolito (*DV* 51: 197). L'interazione che gli attori dovrebbero avere sulla scena è una 'regola' essenziale che verrà inserita anche nel manuale di Voltaire.

Terza qualità dell'attrice, e "regola fondamentale della recitazione", sarebbe "la gradualità" (*постепенность*), ossia il crescendo di sentimenti espresso nei movimenti nel corso della rappresentazione passando da un atto all'altro (*DV* 51: 198). È dunque anche l'andatura (*поступь*) a variare a seconda dello "scopo" e l'intenzione con cui il personaggio entra ed esce ogni volta dalla scena (*DV* 52: 201).

Mlle George viene a trovarsi al centro di un'accesa polemica a cui partecipano almeno altri due letterati oltre a Pisarev. Viene infatti pubblicata poco dopo (*DV* 59: 49-50) una lettera da Mosca, inviata da tale N. N. (secondo Vsevolodskij-Gerngross (1912: 69) Nikolaj Gnedič, 1784-1833). Non avendola potuta ancora

ammirare dal vivo, ma avendo letto le due recensioni sul *DV*, N. N. è rimasto perplesso, in quanto, tra le lodi, il Signor I. afferma che questo brano "l'ha cantato [*пропела*]" e quest'altro "l'ha detto cantilenando [*нараспеве*]" (*DV* 59: 50). Chiede perciò chiarimenti su questi giudizi contraddittori a uno "stimatissimo amico" di Pietroburgo che, essendo già non nel fiore degli anni e non potendo quindi lasciarsi abbagliare dalla bellezza di Mlle George, potrà spiegargli "in maniera fredda ed esperta" la vera qualità della sua prova attoriale (*DV* 59: 50).

A rispondere è A. A. in due "lettere per Mosca" (*DV* 59: 51-56; *DV* 60: 57-58; *DV* 62: 73-77) in cui afferma che, avendo lui conosciuto personalmente Lekain, Clairon e Dumesnil in Francia, può fare un paragone consapevole tra loro e Mlle George (*DV* 59: 51). Questo particolare farebbe capire, secondo Babincev (1959: 261), che a scrivere stavolta è l'attore, traduttore e drammaturgo Ivan Dmitrievskij (1736-1821) e non Šachovskoj, come sosteneva invece Vsevolodskij-Gerngross (1912: 70).¹¹

Torna in primo piano la questione della declamazione cantilenante dei versi (*распев*) che Mlle George adopera seguendo la moda "attuale" degli attori tragici francesi e che, necessaria ai Greci per farsi udire nell'enorme spazio dei loro teatri, è stata riprodotta in maniera artificiosa dai suoi contemporanei (*DV* 59:52). Baron, che non sopportava neanche la parola 'declamazione', aveva sostituito questo "canto monotono e innaturale" con la "pronuncia semplice e nobile dei versi", regola rimasta invalsa fino alla rivoluzione; questo evento, che esigeva di "cambiare l'aspetto" ad ogni prassi del momento, ha determinato il ritorno alla modalità della "antica declamazione cantata" (*старинный напев*) presentandola come una novità (*DV* 59: 52-53). Jean Rival, detto Aufresne (1728-1804), arrivato a San Pietroburgo nel 1785 e rimasto fino alla morte, e Jacques-Marie Boutet de Monvel (1745-1812), avevano con successo dato lezioni di "declamazione semplice e naturale", così che i più illuminati amanti del teatro si erano accorti infine di ciò che minacciava "l'autentica recitazione teatrale", lodata anche dal critico Julien Louis Geoffroy (1743-1814) (*DV* 59: 53).¹²

La prima attrice a recitare in maniera autentica e naturale era stata l'allieva di Monvel Marie-Thérèse Davoux, detta Mlle Maillard (1766-1818) nel ruolo di Ermione nella *Andromaque* di Racine (*DV* 59: 53). Mlle

Maillard non recitava cantilenando, nonostante Ermione fosse un personaggio greco, perciò non si può perdonare a Mlle George questa tecnica recitativa (DV 59: 54). Questa viene tuttavia giustificata da A. A. in alcuni casi con una diversa motivazione, ovvero l'intensa passione che prova in un determinato momento il personaggio, in quanto anche nella vita reale la disperazione può farci pronunciare le parole "con voce languida e cantilenante" (DV 59: 54). Il cantato è dunque ammesso nel momento in cui riproduce un'intonazione che le persone hanno nella vita reale.

Altro punto nevralgico dello stile recitativo è il dissidio tra dono di natura e studio sistematico. Nonostante l'anima di Mlle George sia "piena di fuoco" e il suo volto sia "lo specchio dell'anima", il modo agile e veloce con cui cambia voce ed espressione facciale è frutto "dello studio zelante" e non "dell'ispirazione del cuore", per cui "anche nella furia delle passioni non riesce mai a dimenticare di trovarsi a teatro" (DV 59: 54). Quest'ultima importante capacità era propria, invece, di Mlle Dumesnil, che era solita "abbandonarsi ai sentimenti" (DV 59: 55). Se Mlle George sfruttasse di più i suoi doni di natura che lo studio, "la sua recitazione avrebbe quella nobile semplicità che fluendo direttamente dall'anima penetra l'anima dello spettatore e che distingueva la famosa Clairon" (DV 59: 56).¹³

Il consiglio del Signor I. alle giovani attrici russe di usare con attenzione la declamazione cantilenante di Mlle George è, secondo A. A., del tutto inutile, in quanto, se anche a qualcuna di loro venisse voglia di imitarla, ad impedirglielo sarebbe il loro insegnante di recitazione (DV 60: 57-58), ossia Šachovskoj.¹⁴ L'attrice russa Ekaterina Semanova (1786-1846), formatasi sotto la sua guida, costituiva non solo un modello da opporre, finalmente, a quelli stranieri, ma contribuiva anche ad eliminare gradualmente il preconcetto del pubblico verso gli spettacoli russi (DV 60: 58).

4. Brani tratti dagli scritti teorici di Diderot, Cailhava, Batteux

È utile accennare anche alle brevissime *Osservazioni per gli attori* tratte da non meglio specificate opere di Diderot, Cailhava e Batteux e pubblicate sul n. 34 (57-60) del DV. Queste 'osservazioni' sono divise in tre macro-frammenti e sono separate al loro interno solo da punti di sospensione. Non è del tutto chiaro se si

tratta di citazioni vere e proprie o piuttosto di regole desunte, presumibilmente, da Diderot 1770, Cailhava 1771, Batteux 1746. Chiaro però è l'intento del redattore Pisarev, ossia ricavare regole sulla recitazione e le qualità degli attori da scritti più teorici e su temi nuovi come la resa dei ruoli comici (solitamente le dispute riguardano la recitazione dei ruoli tragici) e i costumi da indossare in scena.

Nel paragrafo tratto da Diderot (DV 34: 57-58) voce, espressione, movimenti e azione vengono presentati come le caratteristiche principali dell'attore che stupiscono più di tutto lo spettatore "nell'espressione di passioni forti". Fondamentale è l'equilibrio tra le parti interpretate, l'attore non deve ricercare gli applausi per sé, altrimenti tenderà a recitare in maniera esagerata, compromettendo l'interazione con gli altri attori. Da ricercare è la naturalezza del comportamento del personaggio, per cui deve essere l'attore ad adattare se stesso al ruolo e non il contrario. Perciò non deve essere troppo teso verso il pubblico, anzi, deve dimenticarsi della sua esistenza. Nelle commedie i costumi devono essere semplici: a teatro, come a casa propria, non bisogna né agghindarsi troppo né essere troppo sciatti. Le osservazioni sulla semplicità dei costumi non si limitano a quelli per le commedie, infatti quanto più è solenne uno spettacolo tanto più severo deve essere l'abbigliamento. Il fine è la salvaguardia della "verosimiglianza", in quanto, soprattutto nelle "situazioni burrascose" delle opere teatrali, non è possibile vestirsi in modo sfarzoso; i costumi devono somigliare il più possibile, dunque, sia nel comico che nel tragico, a quelli che si indossano "nella vita reale" a seconda della situazione.

Anche nei frammenti tratti da Cailhava (DV 34: 59) l'attenzione va alla recitazione dei ruoli comici, per i quali pure serve "conoscere l'arte drammatica". Evidentemente in merito alla recitazione delle parti comiche era più difficile trovare norme valide, dal momento che queste, come si è visto finora, riguardavano quasi sempre l'espressione di grandi passioni e la declamazione dei versi. Ma anche per i ruoli comici serve lo studio e non bastano "i doni dell'intelletto e le qualità dell'anima" (*умственные дарования и душевные качества*). L'attore comico deve "possedere i trucchi per misurare la propria espressione stando attento all'azione del personaggio", ed "essere in grado di riprodurre l'azione gradualmente" in modo che lo spettatore possa distinguere "l'inizio,

l'andamento e la risoluzione del dramma" (DV 34: 59). Torna anche l'idea della 'gradualità', della variazione di intensità già menzionata tra le qualità di Mlle George. È infine necessario che gli autori delle commedie trovino il modo di recitare loro stessi a teatro mentre scrivono le loro opere (DV 34: 60), l'autore di un testo comico deve avere una certa perizia e conoscere bene i meccanismi della scena, essere attore lui stesso ai fini della verosimiglianza e della consapevolezza dei trucchi teatrali.

Più breve risulta il paragrafo con le regole di Batteux (DV 34: 60), incentrate, come per Diderot, soprattutto sui movimenti del corpo sulla scena, che devono variare anche all'interno di uno stesso discorso pur non variando il tema di cui si parla; addirittura, piuttosto che contorcersi in maniera eccessiva, è preferibile sul palcoscenico non muoversi affatto. Al controllo del corpo corrisponde quello del suono della voce; questa deve essere udibile in tutto il teatro anche nei toni sussurrati, controllata se si grida, e deve risultare all'orecchio "né troppo rozza né troppo profonda".

Le "osservazioni" dei tre letterati francesi vengono dunque amalgamate e legate tra loro in un discorso unico; per questo motivo, probabilmente, i loro nomi non si trovano nel sottotitolo del saggio, come nei casi esaminati nei paragrafi precedenti di questo articolo, ma messi tra parentesi in calce al rispettivo macro-frammento.

5. Le Regole generali del teatro di Voltaire

Già nelle prime settimane di vita del periodico (DV 9: 78-80) venivano riuniti sotto il titolo *Sulla recitazione degli attori* alcuni frammenti di Voltaire, senza alcuna informazione sull'opera precisa da cui erano tratti e senza nemmeno i punti di sospensione a dividerli. Voltaire è dichiaratamente l'autore di riferimento di Pisarev per tutti gli aspetti della drammaturgia e dell'arte teatrale. Sul DV compaiono altri estratti di sue opere in cui si spiegano le caratteristiche di commedia, tragedia, opera lirica ecc. (vedi Appendice), che stanno alla base del manuale assemblato da Pisarev nel 1809.

Il libro si apre con una citazione dalla *Préface* alla tragedia *Mariamne* (Voltaire 1785, 1: 190)¹⁵ relativa al talento e ai limiti degli individui, e un'utile *Avvertenza*, in cui si spiega agli "amanti del teatro" che le regole

sono state "tratte" dalla raccolta di opere complete dello scrittore francese nell'edizione di Beaumarchais nel 1785.¹⁶ L'operazione editoriale, scrive Pisarev, nasce dal fatto che

nella nostra lingua, si può dire, non c'è quasi nessun libro sulla *Drammaturgia* o sulle regole del teatro, fatti salvi alcuni stralci che hanno una loro dignità ma sono sparsi in diverse riviste. L'ordine da me adottato nell'*indice* mi è sembrato adatto al caso: tutta l'opera è costituita da cinque sezioni; una divisione in tanti saggi avrebbe fatto perdere l'unità necessaria a questi stralci (Pisarev - Voltaire: *Uvedomlenie*, non paginata).

In una nota aggiunge che gli sono noti in russo solo due libri sullo stesso tema, ma tradotti da altre lingue: *Garrick, o l'attore inglese*¹⁷ e *Aneddoti teatrali*.¹⁸

Dei frammenti contenuti nel libro *Regole generali del teatro* viene stavolta indicata sempre la fonte: ad es. *Le Siècle de Louis XIV, Dictionnaire philosophique, Commentaires sur Corneille*, nonché le lettere al conte d'Argental, a Caterina II e quelle inserite come premesse alle tragedie *Mahomet, Sémiramis, Tancredi* ed altre, senza però il dettaglio del numero di volume e pagine dell'edizione in 70 tomi dell'opera omnia dell'ignaro filosofo francese.

L'indice è così suddiviso:

Sezione prima: Sullo scopo e l'utilità del teatro, sulla sontuosità e le scenografie; sulla recitazione e le caratteristiche dell'attore.

Sezione seconda: Sulle regole delle opere teatrali; sulle tre unità: azione, luogo e tempo; sui soggetti e i contenuti dei drammi.

Sezione terza: Sulla tragedia, la commedia, il dramma, l'opera lirica, i cori, le danze e la musica.

Sezione quarta: Sui personaggi principali e secondari e le passioni.

Sezione quinta: Sulla poesia e la bellezza delle opere teatrali; sugli scrittori drammatici e la critica alle loro opere.¹⁹

Il testo contiene anche un'introduzione di 8 pagine dedicata alla figura di Voltaire, indissolubilmente legata al teatro, l'elenco delle sue 50 opere drammatiche divise in tragedie, commedie, opere liriche e altre opere drammatiche. Seguono l'elenco dei testi teatrali già tradotti in russo e alcune citazioni tratte dall'*Éloge de Voltaire* (1780) di Frédéric-César de

La Harpe (1754-1838), già precettore del futuro zar Alessandro I e corrispondente di Paolo I, incentrate naturalmente sul talento di drammaturgo di Voltaire.

Ci soffermeremo qui esclusivamente sull'ultima parte della prima sezione dell'opera.

All'inizio della sezione dedicata "alla recitazione e alle caratteristiche dell'attore" (Voltaire – Pisarev 1809: 17-22) viene riportato un lungo brano tratto dalla lettera *A Mlle Clairon* premessa alla tragedia *Zulime* (cf. Pisarev – Voltaire 1809: 17-18; Voltaire 3: 9-10), in cui il filosofo francese caratterizza la base di partenza del mestiere dell'attore. L'arte della declamazione (il termine francese *déclamation* viene qui tradotto come *театральная игра*, che letteralmente vuol dire 'recitazione teatrale') richiede le stesse qualità esteriori che devono possedere "un retore" e "un pittore", quest'arte si addice dunque a chiunque sia nato per recare piacere contemporaneamente (a differenza del retore e del pittore) all'intelletto, alle orecchie e agli occhi del fruitore, e a questo fine deve tendere alla "perfezione".

Dalla *Préface de l'édition de Paris* della tragedia *Les Scythes* Pisarev sceglie un frammento relativo al *concert* (rus. *согласие*) tra gli attori presenti contemporaneamente sul palcoscenico, compresi quelli secondari che solitamente non prendono parte attiva all'azione (cf. Pisarev – Voltaire 1809: 19; Voltaire 5: 219). La compartecipazione è un aspetto della recitazione messo in evidenza già nelle recensioni al debutto di Mlle George e nel paragrafo tratto dagli scritti di Diderot, che doveva con ogni probabilità essere migliorato dalla compagnia teatrale russa per una più armonica riuscita degli spettacoli.

La questione cruciale su cui indugia Pisarev è tuttavia ancora una volta la declamazione melodica dei testi; il letterato sceglie infatti una frase di Voltaire in cui questi lamenta il persistere della cattiva abitudine di pronunciare i versi come se fossero prosa, ignorando il metro e la struttura poetica e dunque "annientando" la rappresentazione teatrale. Il concetto chiave è la distinzione tra *familier* (rus. *обыкновенное*) e *naturel* (rus. *естественное*). Incapaci di pronunciare i versi in maniera naturale, gli attori lo fanno in maniera familiare, ordinaria, lontana da ogni forma artistica (cf. Pisarev – Voltaire 1809: 19; Voltaire 5: 219).

Il tema torna più avanti in un frammento tratto dalla *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* premessa alla tragedia *Sémiramis* (cf. Pisarev

– Voltaire 1809: 20; Voltaire 3: 339), in cui vengono criticati gli attori che non si rendono conto che il linguaggio (fr. *langage*, rus. *разговор*) nella tragedia è più alto di quello "ordinario" (qui il rus. *обыкновенное* traduce il fr. *ordinaire*) e che la voce stessa deve pertanto essere più alta che nel linguaggio familiare. Anche dalle memorie di Lekain vengono estratti brani che esaltano il talento degli attori, che per essere espresso appieno richiede che, oltre a saper parlare, si sappia anche "valoir de beaux vers" (rus. *выражать хорошие стихи*).

Pisarev lascia spazio però anche alle tecniche recitative da utilizzare nelle commedie, nel cui ambito è del tutto estranea la controversia sulla declamazione ordinaria vs naturale. In una lettera a d'Argental dell'agosto del 1744 (Pisarev – Voltaire 1809: 21; Voltaire 54: 29) Voltaire sottolinea che la comicità è percepibile unicamente grazie alla recitazione degli attori, mentre alla sola lettura del testo non lo è.

Questo frammento serve evidentemente a distinguere da un lato la natura del testo tragico da quello comico, perché nel primo le passioni e i sentimenti dei personaggi, il senso tragico insomma, sono percepibili già al semplice lettore, ancora prima che allo spettatore; dall'altro fa intendere che anche per la recitazione comica devono essere applicate delle regole precise, mentre attori e teorici si dilungano e discutono in genere unicamente sulla capacità di immedesimarsi nei personaggi tragici riproducendo la realtà o attingendo dalla propria esperienza personale.

Particolarmente interessanti sono anche due frammenti tratti dalla voce dedicata a Michel Baron da Voltaire nel *Catalogue des Écrivains di Le Siècle de Louis XIV* (cf. Pisarev – Voltaire 1809: 21-22; Voltaire 54: 55). Ricordiamo che Baron è tra i primi attori stranieri che attraggono l'attenzione dei redattori del *DV* e di Pisarev in particolare. I brani scelti ruotano ancora intorno all'arte della recitazione come dono di natura e all'importanza che ha "l'arte" di trasformarsi nel personaggio (fr. *personne*; rus. *лицо*) da rappresentare.

Sulla base dei materiali esposti è possibile affermare che all'inizio del XIX secolo coloro che si occupavano a vario titolo di teatro drammatico in Russia cercavano il supporto teorico-pratico della tradizionale attoriale del Settecento francese (e in minore misura inglese). Il fine stesso della fondazione della rivista *DV* erano la difesa del teatro classico contro le

novità rappresentate da Kotzebue, Schiller e perfino Shakespeare, e il rifiuto sia dal punto di vista drammaturgico che recitativo dei nuovi modelli del Romanticismo e del Sentimentalismo.

Pur non mettendo sempre a fuoco le polemiche che avevano portato alla stesura di trattati e memorie utilizzate, come la divergenza tra Clairon e Dumesnil, tra emozionalismo e antiemozionalismo, Pisarev, i letterati del circolo di Olenin, e Šachovskoj, che metteva poi in pratica le 'regole' durante le prove degli spettacoli in lingua russa e della compagnia di giovani attori della Scuola Teatrale, individuano tra un frammento e l'altro e mettono insieme le basi da cui tutta la nuova generazione di giovani attrici e attori russi devono partire: la cura dell'andatura con cui entrare e uscire dal palco, la naturalezza del tono della voce, dei gesti e micro-movimenti del volto che dessero espressione all'emozionalità. Anche all'interno di questa cerchia di letterati e teatranti non mancano le controversie, Pisarev accetta le prassi postrivoluzionarie francesi sulla declamazione, laddove il più anziano Dmitrievskij, e l'allora trentenne Šachovskoj, propendono per la pronuncia naturale dei versi. Non ultima inizia ad emergere anche l'attenzione per trucco e costumi da indossare in scena, in un paese che non aveva mai conosciuto la recita in maschera se non nelle tournée di compagnie italiane di Commedia dell'Arte (Ferrazzi 2000; Pesenti 1996 e 2008).

Per tutti questi motivi l'esperienza editoriale del *DV* e delle *Regole generali del teatro* è a nostro avviso di estrema importanza per la diffusione dei saperi degli attori e sugli attori nelle corti d'Europa e, basandosi sostanzialmente sulla traduzione e riduzione di testi francesi, dà un forte impulso anche allo sviluppo della terminologia teatrale in lingua russa.

Appendice

Si riportano di seguito i saggi sulla recitazione degli attori stranieri pubblicati sul *Dramatičeskij vestnik*, nonché gli stralci dalle opere di Voltaire che saranno alla base del manuale *Regole generali del teatro*. Tra parentesi quadre si indica la traduzione del titolo del saggio e tra forchette si specifica l'argomento.

- I. <A. A. Pisarev>, *O komedii (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. I, n. 7, pp. 61-64 [Sulla commedia (Dalle opere di Voltaire)]
- I., *Mistriss Robinson, Anglinskaja aktrisa*, DV, , 1808, Č. I, n. 8, pp. 69-71 [Mistress Robinson, attrice inglese] <su Mary Robinson, nata Derby, 1757-1800>
- I., *Ob igre akterov (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. I, n. 9, pp. 78-80 [Sulla recitazione degli attori (Dalle opere di Voltaire)]
- I., *Baron, Francuzskij akter*, DV, 1808, Č. I, n. 10, pp. 83-86 [Baron, attore francese] <su Michel Boyron, detto Michel Baron, 1653-1729>
- A. <I. A. Dmitrievskij?>, *Le Ken' i Volter, anekdot*, DV, 1808, Č. I, n. 11, pp. 94-95 [Lakein e Voltaire, un aneddoto]
- I., *Miss Bellami, Anglijskaja aktrisa*, DV, 1808, Č. I, n. 12, pp. 101-103 [Miss Bellamy, attrice inglese] <su George Anne Bellamy, 1731-1788>
- I., *O podražanii drevnim v dramatičeskich sočinienijch (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. I, n. 13, pp. 110-112 [Sull'imitazione degli antichi nelle opere drammatiche (Dalle opere di Voltaire)]
- I., *Ob opere (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. I, n. 17, pp. 137-141 [Sull'opera lirica (Dalle opere di Voltaire)]
- *Smert' Palmera, Anglijskogo Aktëra*, DV, 1808, Č. I, n. 25, pp. 206-207 [La morte di Palmer, attore inglese] <su John Palmer, 1744-1798>
- I., *O kritike dramatičeskich sočinienij (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. I, n. 26, pp. 211-216 [Sulla critica delle opere drammatiche (Dalle opere di Voltaire)]
- I., *O tragedii (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. II, n. 27, pp. 3-6 [Sulla tragedia (Dalle opere di Voltaire)]
- P. Kbv. <Petr Kobjakov, 1784 – dopo il 1818>, *Kratkoe izvestie o žizni Garrika, slavnogo Anglijskogo aktëra (Perevod s Francuzskogo)*, DV, 1808, Č. II, n. 28, pp. 9-11 [Breve notizia sulla vita di Garrick, famoso attore inglese (traduzione dal francese)] <Su David Garrick, 1717-1779>
- I., *O teatral'nom velikolepii (Iz sočinienij Voltera)*, DV, 1808, Č. II, n. 28, pp. 11-15 [Sulla sontuosità del teatro (Dalle opere di Voltaire)]
- I., *Zamečanija dja Akterov*, DV, 1808, Č. II, n. 34, pp. 57-60 [Osservazioni per gli attori] <da Denis Diderot (1713-1784), Jean-François Cailhava de L'Estandoux (1731-1813), Charles Batteux (1713-1780)>
- I., *O dostoinstvach aktera (Iz zapisok slavnoj Francuzskoj aktrisy Djumenil')*, DV, 1808, Č. II, n. 34, pp. 62-64. [Sulle qualità dell'attore. Dalle memorie della famosa attrice francese Dumesnil] <Marie-Françoise Marchand, detta Mademoiselle Dumesnil, 1713-1803>
- I., *O dramatičeskom iskusstve (Iz zapisok Lekenja, isvestnogo Francuzskogo aktera)*, DV, 1808, Č. II, n. 38, pp. 89-95 [Sull'arte drammatica (Dalle memorie di Lekain, noto attore francese)] <Henri-Louis Caïn, detto Lekain, 1729-1778>
- I., *O dramatičeskom iskusstve (Iz zapisok Kleron, isvestnoj Francuzskoj aktrisy)*, DV, 1808, Č. II, n. 40, pp. 105-112 [Sull'arte drammatica (Dalle memorie di La Clairon, nota attrice francese)] <Claire Josèphe Hippolyte Lérés, detta Mademoiselle Clairon o La Clairon, 1723-1803>
- <I.>, *Pervoe pojavlenie (début) G-ži Žorž na Imperatorskom Sanktpeterburgskom teatre 13 julija 1808 goda (Pis'mo v Moskvu)*, DV, 1808, Č. II, n. 51, pp. 193-199 [La prima apparizione (début) della Signora George presso il teatro Imperiale di San Pietroburgo il 13 luglio 1808 (Lettera per Mosca)] <Marguerite-Joséphine Weimer, detta Mademoiselle George, 1787-1867>
- I., *Debjut G-ži Žorž (okončanie)*, DV, 1808, Č. II, n. 52, pp. 201-206 [Il debutto della Signora George (fine)]
- <I.>, *Prodolženie igry aktrisy Žorž na Peterburgskom teatre 30 ijulja 1808 goda. Pis'mo v Moskvu*, DV, 1808, Č. III, n. 54, pp. 9-16 [Continuazione della recitazione della George presso il teatro di Pietroburgo il 30 luglio 1808. Lettera per Mosca]
- I., *Prodolženie debjuta G-ži Žorž (okončanie)*, DV, 1808, Č. III, n. 55, pp. 17-21 [Continuazione del debutto della Signora George]
- I., *Smes' obščich pravil (prodolženie)*, DV, 1808, Č. III, n. 55, pp. 21-23 [Insieme di regole generali (continuazione) <sulla recitazione delle attrici>
- I., *Smes' obščich pravil (prodolženie)*, DV, 1808, Č. III, n. 56, pp. 25-29 [Insieme di regole generali (continuazione)]
- N. N. <?>, *Pis'mo iz Moskvu*, DV, 1808, Č. III, n. 59, pp. 49-50 [Lettera da Mosca] <sulla recitazione delle attrici e il modello di Mlle George>
- <A. A.> <I. A. Dmitrievskij?>, *Pis'mo v Moskvu (prodolženie v buduščem nomere)*, DV, 1808, Č. III, n. 59, pp. 51-56 [Lettera per Mosca (continuazione nel prossimo numero)] <sulla recitazione delle attrici e il modello di Mlle George>
- A. A., *Pis'mo v Moskvu (okončanie)*, poslano, DV, 1808, Č. III, n. 60, pp. 57-58 [Lettera per Mosca (fine)] <sulla recitazione delle attrici e il modello di Mlle George>
- A. <A. A. Šachovskoj?>, *Filis-Andrië, Žorž, Djupor*, DV, 1808, Č. III, n. 61, pp. 65-72 [Phillis-Andrieux, George, Duport] <su Jeannette Phillis-Andrieux (1780-1838)²⁰, Mlle George e il ballerino Louis-Antoine Duport (1781-1853)>
- A. A. <I. A. Dmitrievskij?>, *Pis'mo v Moskvu*, DV, 1808, Č. III, n. 62, pp. 73-77 [Lettera per Mosca] <sulla recitazione delle attrici e il modello di Mlle George>
- A. <A. A. Šachovskoj?>, *Anekdot*, DV, 1808, Č. III, n. 63, p. 81-85 [Aneddoto] <sul ruolo di Nerone>
- <?>, *Garrickovo suždenie o g-žach Dju-Menil' i Kleron*, DV, 1808, Č. III, n. 66, pp. 97-102 [Il giudizio di Garrick sulle signore Dumesnil e Clairon]
- <?>, *Brizar'*, DV, 1808, Č. III, n. 66, pp. 102-104 [Brizard] <su Jean-Baptiste Brizard o Britard, 1721-1791>
- I., *O Gol'doni, slavnom Italijskom pisatele*, DV, 1808, Č. III, n. 67, pp. 109-112 [Su Goldoni, famoso scrittore italiano]
- I., *O role Fedry (Iz zapisok Ippolity Kleron)*, DV, 1808, Č. III, n. 68, pp. 113-117 [Sul ruolo di Fedra (Dalle memorie di Hippolyte Clairon)]
- I., *Izvlačenje o pravilach teatra (Iz sočinienij Gol'doni)*, DV, 1808, Č. III, n. 69, pp. 125-128 [Estratto sulle regole del teatro (dalle opere di Goldoni)]
- <?>, *G-ža Žoli, aktrisa Parižskogo Francuzskogo teatra*, DV, 1808, Č. III, n. 70, pp. 129-132 [La Signora Joly, attrice del teatro francese di Parigi] <su Marie-Élisabeth Joly, 1761-1798>
- <?>, *Degarsen: Parižskaja tragičeskaja aktrisa*, DV, 1808, Č. III, n. 71, pp. 143-144 [Desgarcins. Attrice tragica di Parigi] <Magdelaine-Marie Des Garcins, detta Louise Desgarcins, 1769-1797>
- <?>, *Anekdot*, DV, 1808, Č. III, n. 76, pp. 183-184 [Un aneddoto] <su Garrick>

Note

¹ Cf. Babincev 1959; Borzenko 2012; Lytkina 2018; Novaševskaja 2020: 41-90 (in quest'ultima pubblicazione vengono presentati alcuni dei materiali esposti in questo articolo, ma senza nessun tentativo di confrontarli con le fonti francesi). Cronologicamente la seconda rivista simile al DV sarà il mensile moscovita *Žurnal dramatičeskij na 1811 god* (Rivista drammatica per l'anno 1811), pubblicato dallo scrittore Michail Makarov (1785-1847). Conteneva traduzioni di *pièces* straniere e altre originali russe, nonché stralci delle biografie di drammaturghi, attori, musicisti ecc.

² Precedenti riviste teatrali si limitavano a pubblicare *pièces* originali russe o tradotte, ma non contenevano storia o critica del teatro. Tra queste *Moskovskij žurnal* (La Rivista moscovita), pubblicato tra il 1791 e il 1792 dal letterato sentimentalista Nikolaj Karamzin (1766-1826), aveva al suo interno la sezione *Izvestija o teatral'nych piesach s zamečanjami na igru akterov*, ossia *Notizie sulle pièces teatrali con note sulla recitazione degli attori* (cf. Nekrasova 1890); le 'note' erano tuttavia brevissime.

³ Si veda in Appendice l'elenco dei saggi dedicati agli attori stranieri e alla recitazione pubblicati sul DV. Essendo i saggi anonimi indicheremo nel testo tra parentesi numero della rivista e pagine.

⁴ Resta per il momento fuori dalla nostra ricerca l'inserimento di questo discorso nella più ampia cornice storico-culturale e la possibile applicazione pratica di tutte queste regole della recitazione sulla scena drammatica russa del primo decennio del XIX secolo, ossia prima che Sachovskoj, nel 1811, creasse la 'compagnia di giovani' in cui si esibivano gli allievi della Scuola Teatrale fondata da Caterina II (secondo alcune fonti nel 1779, secondo altre nel 1783). La nuova compagnia di giovani, sotto la guida di Sachovskoj che impartiva loro le lezioni di recitazione, inizia quindi a rivaleggiare con la compagnia 'regolare' dei Teatri Imperiali (all'epoca senza distinzione tra compagnia di prosa e d'opera), che pure lavorava sotto la supervisione di Sachovskoj per le prove e la messa in scena degli spettacoli in lingua russa (cf. Giuliano 2013).

⁵ La traduzione di tutte le citazioni presenti nel saggio è mia.

⁶ Le memorie di Dumesnil, com'è noto, erano state scritte in realtà dal giornalista Charles-Pierre Coste d'Arnobat (1731-1810?).

⁷ Su questi tre protagonisti del teatro francese cf. Vicentini 2023: 257-261.

⁸ Cf. DV 34: 62-64; Dumesnil 1799: 17-19, 25, 38, 58-59, 152, 335.

⁹ Cf. DV 38: 92-94; Lekain 1801: 49, 380, 55-56.

¹⁰ Si confronti DV 40: 106-111 con Clairon 1798: 246, 249, 250-251, 261, 246, 246-247, 267, 280-281, 354-355, 365, 287, 288-289, 315-316, 344. Per la prima volta viene dunque fatto anche riferimento esplicito, per quanto brevissimo (tre righe appena), al modo in cui gli attori dovevano curare il proprio abbigliamento sulla scena: cf. DV 40: 111; Clairon 1798: 277, 278.

¹¹ La questione della paternità della lettera è stata riaffrontata da studiosi in tempi più recenti, riattribuendola a Sachovskoj: Novaševskaja 2020: 68-78.

¹² Sulla pronuncia del verso alessandrino cf. Gros De Gasquet 2006.

¹³ Si tratta probabilmente degli echi russi dei coevi dibattiti sulla recitazione, cristallizzati dalla rivalità Talma-Lafon che occupavano i

feuilletons francesi (Fazio 1999: 177-180).

¹⁴ Si veda sopra la nota 4. Šachovskoj era subentrato, in qualità di insegnante di recitazione alla Scuola Teatrale, proprio a Dmitrievskij a partire dal 1803-1804, ossia al ritorno da un viaggio di circa due anni in Europa compiuto con l'incarico di ingaggiare attori francesi per le scene russe. Sulla vaghezza delle pratiche recitative russe sul modello di quelle francesi e i tentativi di riforma di Šachovskoj cf. anche Novaševskaja 2020: 69 e segg.

¹⁵ D'ora in avanti tra parentesi indicheremo solo il numero del volume dell'edizione Voltaire 1785 seguito dal numero di pagina.

¹⁶ Sull'edizione Kehl in Russia si veda Somov 2023 e 2024, più in generale sull'influenza di Voltaire sulla cultura russa cf. Zaborov 1978 e 2011.

¹⁷ Si riferisce a Sticotti 1781, traduzione russa ad opera di Vasilij Lepšin (?-?) di Sticotti 1771, edizione tedesca di Sticotti 1769, originariamente attribuita ad Antonio Fabio Sticotti (1708-1782) e più recentemente a Michel Sticotti (?-?).

¹⁸ Riteniamo che potrebbe trattarsi degli *Anecdotes Dramatiques* di Jean Marie Bernard Clément e Joseph de La Porte (Clément - de La Porte 1775), ma non siamo riusciti a risalire alla sua traduzione russa, non è quindi escluso che si intenda tutt'altra edizione.

¹⁹ Sarebbe auspicabile in futuro la realizzazione di un'edizione critica del manuale che contenga il raffronto preciso dei brani russi con quelli francesi di cui sono traduzione o adattamento.

²⁰ Vorob'eva 2013.

Bibliografia

- BABINCEV S. (1959), "Dramatičeskij vestnik' (K 150-letiju pervogo russkogo teatral'nogo žurnala)", in *Kniga: issledovanija i materialy*, Sb. 1, Moskva, Izd.vo Vsesojuznoj knižnoj palaty, pp. 253-267.
- BATTEUX C. (1746), *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, (en fait 1747), rééd. 1773.
- BELLAMY G. A. (1785), *An apology for the life of George Anne Bellamy*, London, printed for the Author, and sold by J. Bell, at the British-Library, Strand.
- ID. (1799), *Mémoires de Miss Bellamy, célèbre Actrice de Londres*, Traduits de l'Anglais, in 2 Vol.: 1: Paris, A la Librairie, rue André-Des-Arcs; 2: Paris, Chez H. Nicolle, libraire, rue du Bouloy n. 56.
- BORZENKO B., "Russkie teatral'nye žurnaly i gazety XIX v.", in *Naše nasledie: istoriko-kul'turnyj žurnal*, 2012: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/001700.php.
- CAILHAVA J.-F. (1771-1772), *De l'Art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation, où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des modernes, terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire refleurir* (4 volumes), Paris, chez Didot ainé.
- CLAIRON H. (1798), *Mémoires d'Hippolyte Clairon et réflexions sur la déclamation théâtrale*, Paris, Buisson.
- CLÉMENT J. M. B.- DE LA PORTE J. (1775), *Anecdotes Dramatiques*, in 3 vol., Paris, Veuve Duchesne.
- DIDEROT D. (1770), *Observations de M. Diderot Sur une brochure intitulée Garrick, ou les Acteurs anglais; ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et*

- le jeu des acteurs; avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtre de Londres et de Paris; traduit de l'anglais, in* DUMESNIL M. (1799), *Mémoires de Marie-Françoise Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hyppolite Clairon*, A Paris, Dentu.
- FAZIO M. (1999), *François-Joseph Talma, primo divo: Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte.
- FERRAZZI M. L. (2000), *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni.
- GIULIANO G. (2013), *L' unione tra le muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo*, Roma, Aracne.
- GROS DE GASQUET J. (2006), *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion.
- LEKAIN H. L. (1801), *Mémoires de Henri Louis Lekain*, publiés par son fils aîné; suivis d'une correspondance (inedite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc., Paris, Colnet.
- LO GATTO E. (1964), *Storia del teatro russo*, in 2 vol., Firenze, Sansoni.
- LYTKINA L. V. (2018), "Istorija rossijskoj teatral'noj žurnalistiki XVIII – načala XIX vv. i žurnal "Dramatičeskij vestnik", in *Upravlenčeskoe konsul'tirovanie*, n. 2, pp. 114-127.
- NEKRASOVA E. (1890), "Pervyj russkij žurnal, posvjaščennyj teatru. 1808 g.", in *Artist*, Kn. 6, pp. 24-33.
- NOVAŠEVSKAJA K. (2020), *A. A. Sachovskoj – ideolog russkogo nacional'nogo teatra*, Dissertationes Philologiae Universitatis Tartuensis 42, Tartu, University of Tartu Press.
- PESENTI M.C. (1996), *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento: contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano, Guerini Scientifica.
- ID. (2008), *Komedija del' arte i žanr intermedij v ruskom ljubitel'skom teatre XVIII veka*, Sankt-Peterburg, Bal'tijskie sezony.
- PISAREV A. – VOLTAIRE (1809), *Obsčie pravila teatra. Sabrannye iz Polnogo sobranija sočinenij g. Vol'tera i razpoložennye po porjadku dramatičeskich pravil A. Pisarevym*, V Sanktpeterburge, Pečatano v tipografii Šnora.
- ROBINSON M. (1801), *Memoirs of the Late Mrs. Robinson, Written by Herself with Some Posthumous Pieces. In Four Volumes*, London, R. Phillips.
- ID. (1802), *Mémoires de mistress Robinson écrits par elle-même*, Paris, Egron.
- SOMOV V. (2023), "L'édition Kehl en Russie: quelques éléments d'histoire de l'héritage voltairien (1)", in *Revue Voltaire*, n. 21, *Voltaire, historien de la littérature*, Paris, Sorbonne Université Presses, pp. 317-333.
- ID. (2024), "L'édition Kehl en Russie: quelques éléments d'histoire de l'héritage voltairien (2)", in *Revue Voltaire*, n. 22, *Les scènes de Voltaire: entre la cour et la ville*, Paris, Sorbonne Université Presses, pp. 259-270.
- STICOTTI A. F. (1769), *Garrick, ou les Acteurs Anglois*, Paris, Lacombe.
- ID. (1771), *Garrick, oder die engländer Schauspieler*, Kopenhagen und Leipzig, Rothens Erben und Prost.
- ID. (1781), *Garrick, ili Anglijskij akter*, V Moskve, v Universitetskoj Tipografii u N. Novikova.
- VICENTINI C. (2023), *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio.
- VOLTAIRE (1785), *Oeuvres completes de Voltaire*, en 70 volumes de l'imprimerie de la société littéraire-typographique à Kehl, 1785.
- VOROB'EVA E. B. (2013), "Žanetta Filis-Andrië – primadonna francuzskoj truppy", in *Muzykal'nyj Peterburg. Enciklopedičeskij slovar'*, TOM 12: XIX vek, *Stranicy biografii*, Sankt-Peterburg, Kompositor: RIII, pp. 88-101.
- VSEVOLODSKIJ-GERNGROSS V. (1912), *Teatr v Rossii v epochu otečestvennoj vojny*, Sankt-Peterburg, Sklad izdanija v knižnom magazine t-va M. O. Vol'f.
- ZABOROV P. (1978), *Russkaja literatura i Vol'ter. XVIII-XIX veka*, Leningrad, Nauka.
- ID. (2011), *Voltaire dans la culture russe*, trad. Marina Reverseau, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle.

Sur le tas: de Bruxelles à Paris, des mentors aux idoles, la formation continue européenne de Juliette Drouet (1828-1833)

FLORENCE NAUGRETTE

Sorbonne Université Paris
florence.naugrette@orange.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.502>

Mots-clefs

Juliette Drouet
Théâtre Royal du Parc
Formation de l'acteur
Victor Hugo
Bruxelles

Keywords

Juliette Drouet
Théâtre du Parc
Actor training
Victor Hugo
Bruxelles

Abstract

Cet article explore la carrière méconnue de Juliette Drouet, souvent réduite à son rôle de compagne de Victor Hugo. Il met en lumière la période entre 1828 et 1833 où Juliette, après des débuts prometteurs au Théâtre du Parc à Bruxelles, a rapidement connu le succès à Paris, jouant des rôles notables au Théâtre du Vaudeville, à la Porte-Saint-Martin et à l'Odéon. Malgré sa trajectoire impressionnante, sa carrière s'achève en 1833 après un échec lors de la première de *Marie Tudor*. L'article révèle les raisons de l'obscurité de Juliette Drouet, notamment sa relation avec Hugo et les ragots diffusés par ses contemporains.

This article explores the overlooked career of Juliette Drouet, frequently reduced to her role as Victor Hugo's companion. It highlights the period between 1828 and 1833 when Juliette, after promising beginnings at the Théâtre du Parc in Brussels, rapidly ascended to success in Paris, playing notable roles at the Théâtre du Vaudeville, Porte-Saint-Martin, and the Odéon. Despite her impressive trajectory, her career concluded in 1833 after a setback during the premiere of *Marie Tudor*. The article reveals the reasons for Juliette Drouet's obscurity, including her relationship with Hugo and the gossip circulated by her contemporaries.

Pour Douglas Siler

De Juliette Drouet, on a retenu qu'elle fut la compagne au long cours de Victor Hugo, mais on a quelque peu oublié qu'elle fut aussi une des actrices les plus en vue de la scène parisienne entre 1830 et 1833 (Naugrette 2022).

Après des débuts prometteurs au Théâtre du Parc à Bruxelles (1828), antichambre de Paris, Mlle Juliette gravit rapidement les échelons du succès : d'abord au Théâtre du Vaudeville (1829), où sa jolie voix faisait merveille, puis à la Porte-Saint-Martin où elle s'initia au mélodrame (1830), à l'Odéon (1831) dans les drames romantiques, puis de nouveau à la Porte-Saint-Martin (1832) quand les romantiques y suivirent le directeur Harel. Juliette, dont la carrière s'arrêta fin 1833 après une mésaventure liée à sa relation adultère avec Hugo connue du Tout-Paris, avait gagné suffisamment de lettres de noblesse pour être ensuite engagée par faveur à la Comédie-Française (où elle ne fut jamais distribuée), puis au Théâtre de la Renaissance (où lui échappa le rôle de la Reine dans *Ruy Blas*, ce qui la dégoûta d'accepter les propositions ultérieures). Même si son embauche dans ces deux derniers théâtres est fantomatique, et si elle ne faisait pas partie des grandes étoiles de son temps, telles Mlle George, Mlle Mars ou Marie Dorval, son parcours est néanmoins brillant, puisqu'au Vaudeville, à l'Odéon et à la Porte-Saint-Martin, pendant quatre ans, elle tenait l'emploi des jeunes premières, et que la presse bruissait de ses succès.

Pourquoi l'a-t-on oublié ?

D'abord parce que sa carrière s'est arrêtée à la suite d'un imprévisible échec, dû à une perte totale de ses moyens aussi ponctuelle que désastreuse lors de la première de *Marie Tudor*.

Ensuite parce qu'une fois entrée au service de Hugo (qui l'entretenait et dont elle devint l'âme sœur, la boussole et la copiste), Juliette Drouet s'est enfoncée volontairement dans la clandestinité, donc l'anonymat. C'est pourquoi les *Mémoires* de Dumas, somme de récits d'époque largement romancés, qui continue de fasciner les historiens du théâtre non pour sa valeur testimoniale sujette à caution, mais pour son esprit, sa vivacité, son art de la charge et son inventivité romanesque, l'ont totalement invisibilisée. Juliette avait pourtant joué dans trois spec-

tacles de Dumas.¹ La cause du *black-out* complet qu'il lui inflige, Dumas la confesse à Hugo exilé : " Oh ! si je n'avais pas craint d'être indiscret, quels mystères de dévouement j'eusse révélés".² La situation scabreuse de Juliette auprès du célèbre proscrit interdisait absolument – par respect pour Mme Hugo, mais aussi pour protéger l'image de l'ami – qu'on mentionnât, fût-ce pour évoquer des années où ils ne se connaissent pas encore, celle dont le " petit ménage " avec le grand homme, notoire, lui faisait du tort auprès des bien-pensants.

L'invisibilité de Juliette Drouet dans ce grand magasin aux anecdotes que sont les mémoires de Dumas, ajoutée aux ragots, postérieurs à l'arrêt de sa carrière, de contemporains attachés à nuire à sa réputation et à celle de son amant, donna naissance à une légende dénuée de fondements : elle aurait été une mauvaise actrice. L'étude de la presse dramatique le dément. Si elle chuta, fin 1833, dans le rôle de Jane (*Marie Tudor*), c'est d'avoir cédé à la pression exercée sur ses épaules par les intrigues du clan Harel-George-Dumas-Ferrier qui virent en elle le talon d'Achille de Hugo. Son incapacité psychologique et sociale à remonter sur scène après cette chute, aggravée par la faible motivation de Hugo à voir sa maîtresse fréquenter de nouveau le milieu du théâtre trop libre de mœurs, accrédita l'idée que la vocation lui manquait. Enfin, les racontars colportés par ses ennemis sur la médiocrité de son jeu furent pris pour argent comptant, sans distance critique : Paul Chenay, beau-frère de Mme Hugo, crut bon, dans ses souvenirs, de salir la mémoire de celle qui pourtant, après la mort de l'épouse, lui avait fait bon accueil, en la présentant comme une " figurante " de la Porte-Saint-Martin, au milieu d'un amas de dénégations grossières et de contorsions moralisatrices.³

La vérité, attestée par les sources fiables (la presse d'un côté, son journal épistolaire adressé à Hugo de l'autre),⁴ est que Juliette était une étoile montante de la scène parisienne quand elle fut fauchée en plein vol par les conséquences de leur liaison, désastreuses pour sa carrière : le renoncement à celle-ci fut le choix, douloureux, mais assumé, qu'elle fit à regret et non sans états d'âme pour mener une vie à la fois sacrificielle et exaltante au service du génie qui l'aimait et avait besoin d'elle pour le rassurer et le servir dans l'ombre.

De ses talents d'actrice, les chroniqueurs drama-

tiques ont laissé maints témoignages. Elle avait reçu en partage la beauté plastique, le charme, la présence et l'harmonie d'une statue grecque (ainsi la décrit Théophile Gautier dans *Les Belles Femmes de Paris*),⁵ et une très belle voix (pratiquée jeune dans le vaudeville). Les critiques unanimes saluent son intelligence des personnages, et une grande sensibilité. Mais celle-ci lui jouait des tours : trop émotive, d'humeur inégale, elle se laisse parfois déstabiliser par les circonstances. Le défaut d'étude, dont on lui avait fait reproche à ses débuts, avait, lui, vite été corrigé par un travail acharné. Mais le manque de confiance lui était resté.

Contrairement aux grandes vedettes Mlle George, Mlle Mars et Marie Dorval, que sa carrière trop tôt interrompue ne lui laissa pas le temps d'égaliser, Juliette n'est pas une enfant de la balle. Fille d'artisans toiliers bretons, orpheline tombée dans la prostitution après sa sortie du couvent, elle ne suit pas les cours du Conservatoire, et se forme sur le tas, à Bruxelles.

Bruxelles, antichambre de Paris

Bruxelles est à l'époque l'antichambre de Paris. On y trouve, comme dans les grandes villes de province françaises (dont Rouen et Lyon), deux théâtres, dont l'un reprend les pièces créées à Paris sur les théâtres subventionnés (et où l'on joue donc l'opéra, l'opéra-comique, la tragédie, la comédie), et l'autre les titres créés sur les théâtres secondaires parisiens (on y joue donc principalement les vaudevilles, les féeries et les mélodrames). Le Théâtre de la Monnaie jouait les grands genres, et le Théâtre Royal du Parc les genres plus populaires. C'est dans le second que Juliette fit ses premiers pas en décembre 1828. Il était situé à l'extrémité nord-est du Parc, rue de la Loi, dans l'environnement de plaisir que créaient le parc et le Waux-Hall avec ses cafés-restaurants, ses parfumeries, ses bijouteries et magasins de modes. Édifié en 1780, il avait quitté sa fonction initiale : une école dramatique pour les enfants (d'où ses petites dimensions), censée alimenter ensuite la troupe de la Monnaie. Puis on l'avait utilisé pour des spectacles forains ou amateurs, et comme manège. Son directeur était alors responsable des deux théâtres : la programmation s'en trouvait facilitée.

Scribe rencontrait alors un énorme succès en France et à l'étranger. En décembre 1828, Juliette

joua les jeunes premières dans trois de ses pièces : le 6 décembre dans *Simple histoire* (créé au Gymnase 2 ans plus tôt), une semaine plus tard dans *La Mansarde des artistes* (créé au Gymnase en 1824) puis dans *La Marraine* (créé au Gymnase en 1827). On sait par sa correspondance avec le sculpteur Pradier (père de sa fille) que le public populaire du Théâtre du Parc, réputé juste et sévère, l'impressionnait. Le moyen de parfaire sa formation lui est offert en 1829 par Pierre Victor, acteur hostile au romantisme, évincé de la Comédie-Française à cause de son caractère ombrageux. Il sillonnait désormais le nord de la France, la Belgique et la Hollande pour jouer avec sa troupe ambulante le grand répertoire classique et les tragédies de Shakespeare adaptées au goût français par Ducis. Il donna au printemps 1829 douze représentations à la somptueuse Salle des Beaux-Arts, place de Bavière (aujourd'hui place de Dinant), devant un public choisi, qui avait réservé sa place par souscription, et qui comptait des membres de la famille royale. Intégrer sa troupe le temps de son passage à Bruxelles, pour se former à un registre plus élevé et se forger une culture classique, ne pouvait qu'être profitable : Pradier fit valoir à Juliette que le niveau de la grande comédie et de la tragédie étant plus ardu, la formation qu'elle recevrait lui permettrait de briller davantage lorsqu'elle reviendrait aux genres plus faciles. Au reste, selon lui, mieux valait " jouer devant un public noble " que " devant les savetiers ".⁶ On y progressait dans le ton, et on y gagnait une meilleure réputation. Engagée, elle joua donc pour Pierre Victor la jeune première dans *L'Hôtel garni* de Désaugiers, une confidente dans *Hamlet* de Ducis et on ne sait quel rôle dans *Othello*.

Pour ces premiers pas effectués en Belgique, étudiés par Gustave Charlier (1919), elle avait comme atouts naturels son instinct sûr pour la compréhension de ses personnages (signe d'intelligence et de sensibilité), du tempérament, une plastique parfaite, une voix juste et mélodieuse. Mais quelle formation avait-elle reçue ? On ne le sait pas avec précision, mais il est certain que Pradier s'en était préoccupé. Les lettres qu'il lui écrit à l'époque montrent qu'il l'avait recommandée à des professionnels de l'art oratoire et du chant : le publiciste Charles Durand, qui donnait à l'époque des conférences à Bruxelles, pouvait lui donner de bons conseils, voire plus... Mais Pradier ne la poussait pas dans cette voie scabreuse,

alors habituelle pour les actrices débutantes en quête de protection : “ L’homme, lorsqu’il vous aide, espère toujours ”, lui écrit-il. “ Je ne veux pas dire que tu combles l’espérance. D’ailleurs tu as assez d’autres jolies qualités pour récompenser ceux qui seront assez nobles pour t’aider ”.⁷ Il lui indique aussi une cantatrice bruxelloise, pour compléter l’éducation musicale prodiguée par le maître d’orchestre du théâtre. Celui-ci lui apprenait ses rôles en s’accompagnant au violon, comme on faisait en province.

Les critiques dramatiques à cette époque, à Paris mais surtout en province, s’arrogent une fonction pédagogique auprès des acteurs (Naugrette 2008). Non seulement, comme aujourd’hui, ils analysent les éléments du spectacle et le recommandent ou non au public, mais encore ils prodiguent aux acteurs des conseils de travail ou de jeu. Autant Juliette est louée pour son coup d’essai dans *Simple histoire*, où on lui trouve “ une jolie figure, des yeux pleins de charme et d’expression, une voix faible, mais douce et juste, une excessive timidité, mais sans gaucherie, de la gentillesse et de l’intelligence, des inflexions qui viennent de l’âme, et qui ne sont le fruit ni de l’étude ni de l’expérience ”,⁸ autant, après ses deuxième débuts, décevants, on ne la rate pas : sur un ton paternaliste, le critique lui reproche sa mine renfrognée, et on lui enjoint de se reprendre, pour ne pas tomber aux sifflets. Il la loue la fois suivante de l’avoir écouté et la félicite d’avoir ainsi, par sa docilité et son application, regagné les faveurs du public à son troisième début. La *Gazette des Pays-Bas* se demanda s’il fallait attribuer cette meilleure performance à une application plus grande portée par la débutante aux seuls personnages intéressants, défaut dont il ne fallait pas qu’elle prenne l’habitude. Le critique de *L’Impartial*, moins clément, estima qu’elle ne pouvait manquer “ de s’en retourner satisfaite des Bruxellois, car elle n’eût pas trouvé en France des chevaliers plus galants que ceux qui ont encouragé ses infructueux essais ”.⁹ Pradier lui conseilla de travailler sérieusement, “ d’acquérir du talent, de la hardiesse ”,¹⁰ le temps qu’il lui trouve un point de chute à Paris, par exemple aux Nouveautés ou au Gymnase.

À l’école des acteurs anglais

Lui-même, qui connaissait bien les milieux artistiques, lui servait de mentor à distance. Il lui faut,

explique-t-il, cultiver les qualités dont elle manque encore : tempérance, régularité, sérieux, application, persévérance et volonté. Il lui recommande “ du courage et des pastilles de menthe ”,¹¹ du chocolat sans pain pour engraisser un peu, et lui donne quelques directions de jeu élémentaires : soigner ses entrées, et pour trouver le ton juste, exercer sa mimique, nuancer son personnage, étudier son caractère, se fier au sentiment et au naturel à la manière des Anglais. L’année précédente (1827), une troupe d’acteurs shakespeareiens avait triomphé à Paris : le fougueux Kean, le distingué Kemble, la ravissante Harriett Smithson pouvaient l’inspirer. Sans aller jusqu’à tourner le dos au public, ce qu’il leur arrivait de faire mais qui eût été trop risqué auprès d’un spectateur français, Juliette devait, selon Pradier, prendre modèle sur eux pour la pantomime, le réglage de la parole et du silence, le contraste dans les intonations, la violence, la gymnique des postures, “ se servir de ses bras pour la surprise, pour indiquer ou pour tenir ou prendre quelque chose ”.¹² Il fallait travailler l’expression du visage et du corps. Conseil suivi, en témoigne une lithographie ultérieure représentant Juliette dans le rôle de Jessica (fille de Shylock dans la pièce homonyme imitée de Shakespeare), genoux pliés, bras tordus, implorant la pitié de son père. Pradier reste toutefois adepte du classicisme pour le port et la démarche. Rien de tel que la statuare pour travailler son costume et son maintien : la règle, c’est de s’imaginer qu’un peintre vous observe pour vous intégrer à son tableau.

Une fois arrivée à Paris, où Pradier lui avait préparé



Fig. 1 | *Shylock de Dulac et Alboise*. Lithographie parue dans *La Silhouette*, 1830, vol. 2, 4e livraison.

le terrain, Juliette, engagée après un court passage au Vaudeville, dans les troupes de la Porte-Saint-Martin et de l'Odéon, y côtoya les plus grands, Frédéric Lemaître, Bocage, Mlle George et Marie Dorval, et peut-être apprit d'eux son métier par innutrition. On ne s'y formait pas comme à la Comédie-Française, où les chefs d'emploi enseignent à leurs doubles, dont certains sont voués à les remplacer un jour, les principaux ingrédients psychologiques et scéniques du rôle (entrées, expressions, silences, attitudes, lazzi, jeux de scène rituels transmis de génération en génération) – ce qui, bien sûr, n'empêche pas chaque acteur d'apporter sa touche personnelle, voire d'infléchir tel rôle complexe dans une autre direction. Les troupes des théâtres secondaires, elles, pratiquaient beaucoup moins la pédagogie interne. On ne saurait donc dire avec certitude si Juliette prit modèle sur la grande Mlle George avec qui elle faisait binôme : par exemple Adalgise pour la *Norma* de Soumet (1831), ou la dame d'honneur de l'impératrice dans *Catherine II* de Lockroy (1831), jusqu'aux deux pièces de Hugo, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833), où elle incarna respectivement l'amie puis la rivale de la souveraine. Rien de certain, puisqu'elles n'avaient précisément pas le même emploi. Y avait-il au contraire émulation avec ses camarades qui partageaient son emploi de jeune première, telle Mlle Noblet, avec qui elle échangea au moins deux rôles, et qui fit ensuite une brillante carrière à la Comédie-Française ? Le grand Bocage l'aida-t-il à parfaire son jeu lorsqu'il fut son partenaire à la Porte-Saint-Martin en 1830 dans *L'Homme du monde* de Saintine, *Shylock* de Dulac et Alboise et *Aben Humeya* de Martinez de La Rosa ? Frédéric Lemaître, qui s'intéressait à la mise en scène et aimait diriger ses camarades, lui donna-t-il des conseils lorsqu'ils jouèrent ensemble à l'Odéon les deux jeunes premiers du *Moine* de Fontan (1831), adapté de Lewis lui-même inspiré par Goethe, et dans *Lucrèce Borgia* (1833) où elle jouait l'amie et lui le fils ? Les sources manquent pour l'attester.

Ce qui est certain, en revanche, c'est que plusieurs critiques soulignent l'influence de Marie Dorval sur Mlle Juliette. Elles jouent ensemble dans une représentation à bénéfice de *Tartuffe* (Marie Dorval Elmire, Juliette Mariane) à la Porte-Saint-Martin en 1830. Elles ne s'y côtoient pas longtemps, puisque Dorval reste à la Porte-Saint-Martin tandis que Juliette rejoint l'Odéon au printemps 1831. Juliette, qui

ne connaît pas encore Hugo, manque ainsi l'occasion de jouer dans *Marion de Lorme* à sa création en 1831 à la Porte-Saint-Martin. Il donne le rôle-titre à Marie Dorval. En parallèle, Juliette reçoit celui de la jeune première à l'Odéon dans *L'Homme au masque de fer*, au côté de Lockroy qui joue le jumeau supposé de Louis XIV. Ce sont les deux pièces phares du moment, et la critique ne manque pas de comparer les deux actrices, d'autant que les intrigues se déroulent à la même époque. Après quelques mois passés en Italie, quand Juliette revient en France, elle est de nouveau accueillie à la Porte-Saint-Martin, où Harel, son nouveau directeur, transfuge de l'Odéon, lui tend les bras. Il lui confie le personnage de Sophie Marini (l'amie mauvaise conseillère) dans *Dix ans de la vie d'une femme* (1832), de Scribe et Terrier, à côté de Marie Dorval qui joue Adèle Darcey, le rôle-titre que Harel confie à Juliette en remplacement de Dorval en 1833. Contrairement à certains critiques qui lui reprochent d'avoir imité " servilement " son modèle, Harel l'encense : " Je vous fais mon compliment de la part de plusieurs personnes que j'avais chargées de vous entendre, qui ont été très contentes de vous, beaucoup plus que de Mme Dorval ".¹³ Harel était-il sincère, ou cherchait-il à plaire à Juliette, dans l'espoir de quelque faveur en retour ? Impossible, dans ce milieu où critiques et compliments entraient dans des jeux de pression et d'influence, et se monnaient parfois, d'apprécier aujourd'hui à leur juste mesure les qualités comparées du jeu de Dorval et de Mlle Juliette, et de décider si celle-ci n'était que la pâle copie de son idole ou si elle avait réellement réussi à la dépasser (ce qui semble tout de même peu probable). On peut simplement en conclure que, comme pour bien d'autres comédiennes de l'époque, Juliette avait pris pour principal modèle Marie Dorval, qui avait acclimaté en France le style de jeu expressif, acrobatique et violent des comédiens anglais.

Les exilés au spectacle

Après l'arrêt de sa carrière, consécutif à sa chute dans *Marie Tudor* et au nouveau statut de femme entretenue qu'elle garda auprès de Hugo jusqu'à sa mort (1883), Juliette continue à s'intéresser au théâtre. À Paris, elle fréquente, avec lui ou seule, les scènes subventionnées, les grands théâtres secondaires, et ne dédaigne pas le vaudeville et le mélodrame. Son

journal épistolaire la montre ainsi également sur les fauteuils de la Porte-Saint-Antoine ou de la Gaîté, même si son goût raffiné lui fait généralement préférer les grands genres.

Lors de leur triple exil (Belgique, Jersey puis Guernesey), la privation de théâtre rend les moments où ils peuvent s'y rendre rares donc précieux. Retourner régulièrement à Bruxelles, où Hugo garde pour lui et pour sa famille son pied-à-terre de la Place des Barricades, et où Juliette a l'habitude de descendre à l'Hôtel des Postes, est l'occasion de profiter des nouveautés parisiennes avec quelques semaines ou mois de décalage. C'est là qu'ils découvrent Offenbach, en 1865, avec ravissement et assiduité. Ils ne méprisent pas non plus les spectacles d'adresse et de curiosité : en 1867, de passage à Londres, ils vont admirer le funambule Blondin à Crystal Palace. Hugo grand-père ne manque pas, avec Juliette, de régaler toute la maisonnée, y compris les domestiques, au passage des cirques ambulants à Guernesey. En 1852, lors du premier exil bruxellois, le couple avait rendu visite à une famille de Chinois qui, moyennant argent, s'exhibaient dans leur appartement des galeries Saint-Hubert, prenant des poses typiques de leur vie quotidienne, érigée en curiosité ethnographique. Juliette prit des notes précises de ce spectacle qui alliait le tableau vivant au zoo humain volontaire et n'avait pas manqué de la choquer (Drouet 2006 : 259-275).

Plus rares, en exil, sont les occasions de voir jouer le théâtre de Hugo à l'étranger. Une troupe d'acteurs de la Porte-Saint-Martin vient toutefois se produire dans *Ruy Blas* à Jersey en 1854, pour la plus grande consolation de son auteur désormais censuré sur le continent. En 1868, à Guernesey, c'est *Hernani* qu'une petite formation itinérante vient jouer chichement dans la salle de théâtre de l'île réouverte pour l'occasion. Reçus à dîner à Hauteville House, les comédiens n'en croient pas leur chance. Le spectacle est spartiate : on a sabré un tiers des vers, les décors sont réduits à presque rien, cinq acteurs se partagent les vingt-cinq personnages. Juliette est consternée, mais Hugo, réjoui d'avoir été monté en toute simplicité, comme au temps de Shakespeare sur un tréteau nu, écrit enthousiaste à sa femme absente : " Je me suis vu sur la charrette de Thespis "¹⁴

L'exil avait rendu Hugo et Juliette spectateurs itinérants d'un théâtre nomade. Elle était devenue une habituée occasionnelle des fauteuils de Bruxelles où

jadis, inexpérimentée, écoutant son mentor avant de trouver son idole, elle avait fait ses débuts. Elle s'y était heurtée aux tas de pierre des chemins de l'Europe et crottée aux tas de boue de la prostitution, dans le but d'acquérir un petit tas d'argent avec l'aide d'un tas de gens rencontrés à la faveur de recommandations de hasard. Sur le tas, c'était là, dans la bohème, qu'elle avait d'abord posé ses valises.

Notes

¹ *Teresa*, Porte-Saint-Martin, 1832 ; *Le Fils de l'émigré*, Porte-Saint-Martin, 1832 ; *Périnet Leclerc*, Porte-Saint-Martin, 1832 (adaptation de Dumas par Anicet-Bourgeois et Lockroy).

² Lettre d'Alexandre Dumas à Victor Hugo, datée par Cécile Daubray de l'été 1855. Remerciements à Claude Schopp qui me l'a signalée.

³ Voir Chenay 1902. Opportuniste, Chenay profita du centenaire de la naissance de son illustre parent pour publier ce recueil de souvenirs à la gloire de l'épouse dont il avait épousé la jeune sœur.

⁴ Drouet 2012.

⁵ Gautier 1837.

⁶ James Pradier à Juliette Drouet, 21 décembre 1828, in Drouet 1984 : 179.

⁷ James Pradier à Juliette Drouet, 10 novembre 1828, in Drouet 1984 : 165.

⁸ *L'Argus politique, littéraire, des spectacles, des arts et des mœurs*, 7 décembre 1828, p. 781, cité par Douglas Siler in Drouet 1984 : 178.

⁹ *L'Impartial*, 21 décembre 1828 ; cité par Pouchain 1992 : 51.

¹⁰ James Pradier à Juliette Drouet, 21 décembre 1828, in Drouet 1984 : 179.

¹¹ James Pradier à Juliette Drouet, 24 novembre 1828, in Drouet 1984 : 171.

¹² James Pradier à Juliette Drouet, 17 février 1829, in Drouet 1984 : 195.

¹³ François Harel à Juliette Drouet, 15 juillet 1833 (inédit conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cité par Pouchain 1992 : 127).

¹⁴ Victor Hugo à Adèle Hugo, 31 janvier 1868, in Hugo 1967-1970, xiv : 1239.

Bibliographie

- BALZAC H. *et al.* (1839), *Les Belles Femmes de Paris. Par des hommes de lettres et des hommes du monde*, au bureau, rue Christine, Paris, Première série.
- CHARLIER G. (1919), *Juliette Drouet à Bruxelles*, Weissenbruch, Bruxelles.
- CHENAY P. (1902), *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs de son beau-frère*, Juven, Paris.
- DROUET J. (1984), *Correspondance*, éd. SILER D., Droz, Genève, t. I.
- ID. (2006), "Visite aux Chinois qu'on voyait à Bruxelles galerie Saint-Hubert, le mardi 30 mars 1852", in *Souvenirs (1843-1854)*, éd. POUCHAIN G., éditions Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, pp. 259-275.
- ID. (2012-en cours), *Lettres à Victor Hugo*, éd. NAUGRETTE F., www.juliettedrouet.org consulté le 10 janvier 2024.
- GAUTIER T. (1837), "Mademoiselle Juliette", in *Figaro*, 29 octobre 1837.
- HUGO V. (1967-1970), *Œuvres complètes*, éd. MASSIN J., t. XIV, Club Français du Livre, Paris.
- NAUGRETTE F. (2008), "Posture et fonctions du critique de théâtre dans la presse de province : le cas de Rouen", in BURY M., LAPLACE-CLAVERIE H., *Le Miel et le Fiel. La Critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, PUPS, Paris, pp. 123-133.
- ID. (2022), *Juliette Drouet compagne du siècle*, Flammarion, Paris.
- POUCHAIN G. (1992), *Juliette Drouet ou la dépaysée*, Fayard, Paris.
- La Silhouette*, 1830, vol. 2, 4^e livraison.

Echi diderotiani *fin-de-siècle*. La controversia tra Coquelin, Irving e Salvini sull'arte dell'attore

ILARIA LEPORE

Sapienza Università di Roma
ilaria.lepore@uniroma1.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.501>

Parole chiave

Ricezione del *Paradoxe sur le comédien*
Diderot
Coquelin
Irving
Salvini

Keywords

Reception of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"
Diderot
Coquelin
Irving
Salvini

Abstract

Tra il 1880 e il 1910, si accende in Europa un dibattito critico intorno al *Paradoxe* diderotiano, che, tralasciando le riflessioni filosofiche cui pure Diderot aveva sottomesso la sua teoria della recitazione e passando nelle mani degli attori (C. Coquelin e H. Irving, specialmente) interessa essenzialmente la dimensione della tecnica. Uno dei contributi più interessanti della controversia è dell'attore italiano Tommaso Salvini, che nel dicembre 1890 pubblica un articolo, "Some Views on Acting", sulla rivista americana *The Century*, la cui traduzione italiana appare, pochi mesi dopo, sulla rivista *L'illustrazione italiana* col titolo "Una questione d'arte drammatica". Le riflessioni pubbliche che questi attori affidano alla stampa sullo sfondo di una crescente mondializzazione culturale, oltre ad avere il merito di contribuire a una riscoperta del testo diderotiano, rispondono a un'esigenza di legittimazione (o autonomizzazione) in ambito socio-culturale, e valgono come tentativi di costruire una precisa autorialità, la messa a punto di una poetica attoriale ove si incrociano invenzione artistica e riflessione critica.

Between 1880 and 1910, a debate sparked in Europe regarding Diderot's *Paradoxe*. This discussion, setting aside the philosophical reflections to which even Diderot had subjected his theory of acting and passing into the hands of actors (C. Coquelin and H. Irving, especially), essentially concerns the technical dimension. Notably, one of the most interesting contributions to this discourse came from the Italian actor Tommaso Salvini. In December 1890, he published an article titled "Some Views on Acting," the American periodical *The Century*. A few months later, the Italian translation surfaced in *L'illustrazione italiana*, under the title "Una questione d'arte drammatica". The public reflections offered by these actors to the press, against the backdrop of a growing cultural globalisation, not only merit recognition for contributing to the rediscovery of Diderot's text but also respond to a societal need for legitimization and autonomy in the socio-cultural sphere. These reflections serve as attempts to construct a distinct authorship, a refinement of acting poetics where artistic invention and critical reflection intersect.

In un brevissimo articolo, pubblicato nel dicembre 1890, sulla rivista americana *The Century*, con il titolo "Some Views on Acting", poi pubblicato in Italia nel maggio 1891 sulla rivista *L'illustrazione italiana*, col titolo "Una questione d'arte drammatica", Tommaso Salvini scrive:

Fin quassù, in questa mia tranquilla villetta, tra i pini del monte Rinaldi (detto Cupolino) giunse un'eco dell'amichevole controversia che sembra essersi agitata nelle riviste e nei giornali americani e inglesi e che concerne uno dei principi fondamentali dell'arte cui ho consacrato la vita [...]. E quest'eco mi ha ronzato all'orecchio finché nonostante il principio che mi fa credere esser meglio per un attore studiare le parole degli altri piuttosto di consegnarne di proprie alla carta, mi sono arrischiato, dietro istigazione di varie persone, a esporre, quanto più brevemente e semplicemente potevo, le mie vedute sulla questione, la quale, s'io ho ben compreso, si riduce a questo: «Un attore deve sentire effettivamente le commozioni che ritrae, o dev'essere affatto indifferente, affidando soltanto all'arte il modo di comunicarle agli spettatori?» (Salvini 1891: 56).¹

Da questo breve estratto due sono gli aspetti che emergono con particolare chiarezza. Il primo è il ricorso al motivo dell'eco, motivo simbolico che rimanda alla velocità di trasmissione delle informazioni, caratteristico del sistema della produzione culturale così come si realizza nel corso del XIX secolo, e dunque di quella eco mediatica, legata al fenomeno del divismo attoriale. Il secondo è il riferimento all'"amichevole controversia" che ebbe luogo nel 1887 tra Benoît-Constant Coquelin, *sociétaire* della Comédie-Française, "il Balzac degli attori" come ebbe a chiamarlo Henry James, e Henry Irving, l'attore inglese che nel 1871, interpretando il ruolo di Amleto, aveva avuto il merito di resuscitare il culto di Shakespeare in Inghilterra, bandito dalle scene per oltre un ventennio.

Una parte della critica vede in questa "amichevole controversia"² un prolungamento del dibattito intorno alla lettura del testo diderotiano dedicato all'arte dell'attore, che proprio in quegli anni veniva ampiamente discusso e diffuso, prima attraverso la pubblicazione in inglese, nel 1881, de *L'Art et le comédien* di Coquelin, dichiaratamente schierato a favore di Diderot e, successivamente attraverso la traduzione del *Paradoxe* stesso, nel 1883, accompagnata da

una critica prefazione di Irving.³ Se da una parte, si può riconoscere che i testi implicati nella controversia abbiano apportato un importante contributo al dibattito più generale tra emozionalisti e anti-emozionalisti,⁴ è pur vero che la lettura degli stessi rivela che nella riflessione avviata da Coquelin e arrivata fino a Salvini, il peso dell'estetica diderotiana è assai ridimensionato, ridotto, per non dire banalizzato, alla non ben definita e astratta definizione di sensibilità o alla questione del coinvolgimento emotivo dell'attore nella realizzazione scenica del personaggio.⁵

In *Actors and Acting*, l'interesse di Coquelin non sembra orientato a discorrere filosoficamente i motivi del *Paradoxe*. Ampia parte dell'articolo, infatti, è dedicata ai commenti e alle descrizioni dei ruoli portati in scena dai suoi colleghi, amici e rivali, al fine di elaborare, attraverso uno studio dei modelli, un'ipotesi sul perfetto *comédien*. È proprio questo atteggiamento critico di Coquelin, da osservatore giudicante della scena contemporanea, che provoca in Irving una reazione quasi di sdegno e ne innesca l'immediata risposta:

As a rule, this kind of review is much to be deprecated, for it is easy to conceive that, if every artist were to rush into print with his opinions of his compeers, there would be a disagreeable rise in the social temperature. Criticism is generally sufficient in the hands of the professor of the art; but when an actor takes up its functions for the enlightenment of other actors, and, with the freedom of M. Coquelin, invites comparisons and suggests parallels, he runs no little risk of a grave misapprehension of his purpose. (Irving 1887: 179).⁶

Lo stesso vale per Salvini. Intervenendo nel dibattito, l'attore italiano sembra molto meno interessato alla formulazione di teorie o alla discussione su principi estetici che al desiderio di promuovere il "(suo) proprio metodo":

È difficile per me scrivere intorno ad un argomento come questo, senza espormi al rimprovero d'essere troppo soggettivo, o senza almeno correrne il rischio. Pure, io non posso trattenermi dal riferirmi in un certo modo alla mia propria esperienza, e al mio proprio metodo, massime quando, così facendo, non dubito di non poter meglio chiarire che in qualunque altro modo l'assunto da me sostenuto; e nullameno mi riuscirà, per così dire, non soltanto di mostrare come io abbia messo in pratica la mia teoria, ma anche quali ne sono

stati i visibili effetti (Salvini 1891: 59).

La discussione dunque si fa “between actors”, come si legge sull’*Evening Star Washington* del 30 dicembre 1890.⁷ Come nota giustamente Donatella Orecchia (1996: 41), l’antagonista di Irving e di Salvini non è Diderot, ma Coquelin; il discorso si sposta dunque dalla speculazione filosofica al contesto specifico del mestiere dell’attore.

Seguendo questa prospettiva – quella cioè di interrogarsi più sulla genesi della produzione di questi testi e meno sui loro contenuti – l’“amichevole controversia” ci consente di isolare alcune questioni e temi solo apparentemente marginali o secondari: quale relazione esiste, nel processo di costruzione di una propria autorialità (che giunge spesso fino ai casi conosciuti di elaborazione di vere e proprie mitografie personali), tra la carriera di scena e la riflessione critica che questi attori consegnano al pubblico dei lettori? In che misura è possibile, a fronte di un dibattito così apertamente internazionale, valutare quell’argomento che Salvini definisce come “nota nazionale” (Salvini 1906: 550), vale a dire prendere in conto quelle specificità caratteristiche dei diversi modi di rappresentazione teatrale che siano ascrivibili a una tradizione nazionale? Cosa ci dice su questo dibattito il fatto che esso nasca e si diffonda sulla stampa americana? Per tentare di avanzare delle risposte occorre tornare alla genesi della controversia. Come e perché nasce?

La polemica viene innescata precisamente da un passaggio in cui Coquelin esprime, lapidariamente, un suo giudizio negativo su Irving e sul modo in cui l’attore inglese aveva rappresentato e interpretato il personaggio di Mefistofele. L’errata interpretazione è stimolo per riflessioni più ampie. Coquelin scrive:

It is the character that is the starting point for everything. If you have assimilated the essence of your personage, his exterior will follow quite naturally, and if there is any picturesque, it will come of itself. It is the mind which constructs the body. If *Mephistopheles* is ugly, it is because his soul is hideous. I have seen him admirably played in Vienna by Levinski [sic], who represents him lame and humpbacked, which is quite appropriate to the character. But Irving, who also made a name for himself in this role. Irving, who is a kind of methodical Mounet, setting great store by the exterior of his parts - Irving cannot avoid seeking after

the picturesque even in his slightest movement (Coquelin 1887a: 893).⁸

Nella versione francese dell’articolo, pubblicata nel 1889, Coquelin decide di eliminare il riferimento a Irving, almeno esplicitamente, e riscrive così il passaggio:

C’est du caractère que tout part. Ayez en vous l’esprit de votre personnage: vous en déduirez naturellement les dehors, et le pittoresque, s’il y a lieu, s’y ajustera de lui-même. C’est l’âme qui construit le corps. Si Méphistophélès est laid, c’est que son âme est monstrueuse. Je l’ai vu rendre supérieurement à Vienne par Lewinski, qui nous le montre bossu et boiteux; cela est approprié au personnage. Mais est-il dans le caractère de Méphisto de ne pas faire un geste qui ne soit pittoresque et de poser pour le photographe à chaque vers? Le mannequin doit-il primer l’acteur?⁹ (Coquelin 1889: 15)

C’è, seppur velatamente, ancora Irving in quella postura da *mannequin* che, al contrario, desterà tutto l’interesse di E. G. Craig per l’interprete shakespeariano.¹⁰ Tuttavia, nell’edizione francese, Coquelin preferisce soffermarsi sul “metodismo” del suo collega francese, Mounet-Sully, pur proseguendo quel parallelismo, già avanzato nella versione inglese, con Irving. Secondo Coquelin, il grande attore tragico francese è di quella schiera di attori – tra cui Irving appunto – che non rinunciano alla loro individualità e che invece di andare verso il ruolo fanno, al contrario, venire il ruolo verso di loro:

[...] M. Mounet-Sully *mounétise* à son effigie tous les personnages. De là son incontestable supériorité dans *Hamlet*. Lui-même est un Hamlet! Lui-même a dans la vie réelle de ces mélancolies profondes coupées de rudesses, de ces ironies macabres corrigées de tendresses subites, de ces envolées éperdues dans le songe...Plus donc il est Mounet dans *Hamlet*, plus il est bon par conséquent (ibidem).¹¹

Coquelin rimprovera la tendenza dei due attori a “aller au delà du caractère”, vale a dire a creare il personaggio con caratteristiche troppo individuali, o peggio a correggere il personaggio per adattarlo ciascuno alla loro propria natura. Altrove Coquelin dirà di Irving che egli “plays Mephistopheles with the voice of Romeo” (Coquelin 1887b: 192). Coquelin pensava, in contrasto, al *comédien universel*. Scrive:

L'idéal serait que le deux, ce pauvre corps, fut une simple pâte molle, indéfiniment pétrissable, qui prit, selon le rôle, toutes les figures; qui devint pour Romeo un jeune premier délicieux, pour Richard III un infernal bossu, séduisant à force d'esprit, pour Figaro un valet furet, au museau impertinent, audacieux, sur de tout, etc. etc. Le comédien serait alors universel, et, pour peu qu'il eut du talent, propre à tous les emplois, il ferait ce qu'il voudrait...Hélas! (Coquelin 1889: 14)¹²

È in gioco qui la questione dell'ampiezza del repertorio, strettamente legata alla gestione degli *emplois*, di quel sistema dei ruoli su cui ancora si basava ampia parte del lavoro attoriale. La stessa argomentazione Diderot l'aveva posta a sostegno della propria tesi, enunciante il totale distacco dell'attore dai sentimenti del personaggio che rappresenta sulla scena, per cui non è necessario essere un Tartuffe per *jouer* Tartuffe!

Ora, questa riflessione intorno alla realizzazione scenica del personaggio non può non tener conto del profondo cambiamento avvenuto nell'arte della recitazione in seguito al maturarsi del sistema grandattorico e del correlativo culto della star. Tale sistema finisce per favorire, proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, una sostanziale "standardisation du jeu de scène", come la definisce Olivier Bara (2014: 49), concepito come linguaggio vocale e pantomimico universale, che sembra prediligere la creazione di quei tics interpretativi – quelli che per Coquelin hanno del "pittresco" – che vanno al di là della tradizionale e gerarchica distinzione dei ruoli.

In un articolo apparso sul *The Atlantic* nel marzo 1883, dedicato a Tommaso Salvini, Henry James sostiene, ad esempio, che uno dei motivi del successo di Salvini è proprio "the reduction of his repertory to five or six parts" (James 1883: 378). Nell'articolo, già citato, che Salvini scrive in risposta alla controversia tra Coquelin e Irving, l'attore italiano si esprime molto chiaramente sull'argomento della selezione dei caratteri o personaggi, che devono essere conformi all'attore, vale dire verso i quali egli deve sentire una sorta di "simpatia" (Salvini 1891: 60).¹³ E proprio in aderenza a questo principio che Salvini espone il suo giudizio su Coquelin, rimproverandogli alcune scelte di carriera:

Oh, se questo quasi perfetto artista, potesse astenersi dal rappresentare alcune parti, che non gli si addicono né per le sue naturali facoltà, né per la sua caratteristica figura, se si limitasse a quei tipici caratteri, che non hanno a sopportare un'intera produzione, a mio credere, ne avvantaggerebbe la sua rinomanza (Salvini 1895: 327).

Questo commento di Salvini sulla carriera di Coquelin non è privo d'interesse alla luce dell'analisi dei contributi teorici oggetto della controversia. In un articolo, apparso sul giornale *Les Débats*, il 21 febbraio 1895, in occasione del processo che oppose Coquelin alla Comédie-Française,¹⁴ l'autore dell'articolo riporta che, durante il discorso di accusa contro Coquelin, l'avvocato, Maître du Buit, individua nella stanchezza "pour son emploi exclusif dans la Comédie" una delle cause che spinsero Coquelin a sperimentare altri palcoscenici e a testare altri generi di spettacolo. Il desiderio di sperimentare e di mostrare "les aspects multiples de son talent" come ebbe a scrivere Alphonse Daudet (1874: 4244), spinse Coquelin non solo ad ampliare il proprio repertorio, affiancando ai grands *valets*, le parti sentimentali o drammatiche (dalle opere di Augier o di Théodore de Banville), ma anche a cercare occasioni di successo al di fuori del Théâtre Français.

Prima ancora dell'avventura europea¹⁵ dei teatri d'Arte, furono i viaggi e le *tournées* dei grandi attori ad avviare quel processo di internazionalizzazione dell'arte teatrale che è, come accennato, lo sfondo su cui si manifesta la controversia tra Coquelin, Irving e Salvini. Essa è da collocarsi *a fortiori* in quel processo più profondo della storia culturale che dopo il 1870 vede contestualmente il profilarsi di un primo movimento di mondializzazione culturale e dunque di un indebolimento progressivo di quella che viene definita la "suprematie française"¹⁶ nell'Europa di fine secolo.

Le *tournées* internazionali, in cui sono coinvolti Coquelin, Salvini e Irving, hanno un impatto importante sulla loro produzione, artistica e teorica. Non è scontato anzi affermare che le *tournées* segnano, come scrive Orecchia (2014: 11) "un'importante cesura che conduce a mutare progressivamente le modalità di relazionarsi con il linguaggio della scena (dagli aspetti organizzativi, al repertorio, dallo stile recitativo al rapporto con il pubblico, alle forme di autorappresentazione di sé)". Si potrebbe dire, ribaltando lo schema di Coquelin (1889: 18), che in questo conte-

sto di produzione teatrale, allo spettatore “l’acteur interesse plus que la pièce!”¹⁷ A proposito delle tournées della Bernhardt, Francisque Sarcey scriveva che tutto ciò che serviva perché lo spettacolo funzionasse era:

Une action très simple, tenant de la pantomime, avec des scènes ménagées pour les attitudes, les mouvements et les cris: scène de terreur, scène de pitié, scène de tendresse, scène de désespoir, scène de folie. On est venu pour se repaître du visage et pour entendre la voix d’or de Madame Sarah Bernhardt. Le reste ne compte pas (Sarcey 1893: 52).¹⁸

Questa predilezione per gli effetti gestuali e vocali, strumenti interpretativi legati a un linguaggio non verbale, è confermata anche dall’esperienza di Salvini negli Stati Uniti. Soprattutto quando, a partire dal 1881 e per altre successive 3 stagioni (1882-1885-1889), Salvini si ritroverà a recitare in italiano all’interno di una compagnia di attori americani, secondo la moda dello spettacolo multilingue, che Henry James non tardò a definire “the barbarism of an over-civilized age” (James 1883: 377). Le recensioni che accompagnano gli spettacoli di Salvini sembrano concentrarsi principalmente sul riconoscimento delle sue incredibili doti vocali, riconoscimento che passa sicuramente attraverso la consuetudine del pubblico straniero per il linguaggio musicale dell’opera italiana, e soprattutto rossiniana, e di quello stile proprio al *bel canto* che si impone in Europa e, ancor più prepotentemente negli Stati Uniti a partire dal 1850. Nelle memorie, in occasione dell’ultima tournée americana del 1889, Salvini scrive:

E ancora non posso persuadermi come un attore che parla una lingua sconosciuta in quelle regioni possa per cinque stagioni essere accettato, anche acclamato e amato dallo stesso uditorio con sempre maggiore intensità. Come pure non mi seppi mai spiegare come potesse interessarsi, commuoversi, esaltarsi non solo alla fine degli atti o della produzione, ma nel mezzo ai discorsi, al terminare d’una frase, pronunciata una sola parola, e dar segni evidenti di comprenderla e talvolta prevenirla. Era l’estrema attenzione? Era la sua fine intelligenza? Era la trasmissione magnetica del sentimento? Mistero! (Salvini 1895: 407)

Certo Salvini poteva contare su un repertorio ben conosciuto (recitava nei ruoli di Otello, Amleto, Lear),

ma in sostanza – come nel caso della Bernhardt – si trattava di avere a che fare con un pubblico *d’occasion*, come scriveva Arsène Houssaye, direttore della Comédie-Française all’epoca delle tournées americane di Sarah Bernhardt, deplorando l’abbassamento o involgarimento dello stile francese adattato al pubblico straniero; un pubblico:

[...] qui ne comprend rien ni à votre langue, ni à votre génie [...] un public affairé et distrait qui ne vient là que pour dire : « J’y suis allé », qui n’est pas initié aux chefs-d’œuvre, qui ne comprend ni un froncement de sourcil, ni un mouvement de lèvres, ni une attitude ; qui ne voit ni le battement de cœur ni l’éclair des yeux (Houssaye 1881: 4).¹⁹

Su scala globale, la logica liberale e privata del mercato teatrale generata dal sistema impresariale, favorendo la realizzazione di carriere più lucrative e più internazionali, aveva apportato un cambiamento profondo non solo nella formulazione del giudizio estetico sull’arte rappresentativa ma anche nella rivalutazione della funzione e del ruolo dell’attore. Una doppia dialettica era maturata, da un lato, l’emergere di rivendicazioni nazionali e identitarie e, dall’altro, una sempre crescente aspirazione verso un cosmopolitismo culturale. La controversia tra Coquelin, Irving e Salvini mette in evidenza uno sguardo interno su queste questioni: se la discussione tra Coquelin e Irving sembra ancora fermarsi sulle differenze legate al “genius of the two races” (Coquelin 1887b: 188) quella francese, la cui identità risiede nella tradizione, e quella inglese, che risiede nella ricerca dell’originalità,²⁰ Salvini sembra più coraggiosamente avanzare la prospettiva di un’arte “cosmopolita”:

... [gli inglesi] si limitarono ad acquistarsi l’approvazione di un pubblico che parlava la stessa lingua, e aveva le stesse tendenze. Gli esploratori, i pionieri²¹ legittimi dell’arte drammatica, sono gli italiani e i francesi. Essi ebbero ed hanno la gloria di farsi apprezzare e applaudire in tutto il mondo civile, com’ebbero quella di amalgamarsi, parlando la propria lingua con attori che si esprimevano con idioma diverso (Salvini 1906: 550).

Preso all’interno di questo movimento di mondializzazione culturale, l’attore si avvia verso un processo di emancipazione: egli partecipa ormai di una doppia identità, è artista ed è borghese; gode di fortune

personali, ottiene riconoscimenti ufficiali, costruisce la propria reputazione e prestigio. Un confronto tra i tre attori, Coquelin, Irving e Salvini, viene avanzato anche su questioni più strettamente economiche. Se negli Stati Uniti, la capacità imprenditoriale è un valore riconosciuto che si somma alle qualità morali e artistiche, non c'è da stupirsi se, ripetutamente, alcuni giornali americani dedicano articoli al tema dei *Profits on stage*. Sul *Salt Lake Herald* del 2 agosto 1894, l'editorialista riporta una inchiesta del *Chicago Record* sugli "Actors who are reputed to be wealthy". I nomi che si leggono sono quelli di Coquelin, giudicato il più ricco, e di Irving, meno fortunato, mentre la ricchezza di Salvini sembra essere un dato scontato e liquidato in poche righe ("It is understood that Salvini has great wealth"). I criteri dell'inchiesta sono di un certo interesse, ed espongono tra l'altro un certo scontento per l'ingiusta condizione di Irving:

Irving lavishes money up on his art: his productions are magnificent extravagances. Coquelin never puts a penny into scenery or costumes. Irving has gone broke a number of times, and on several occasions he has been compelled to come to America to rehabilitate his fortunes.²²

Nell'introduzione all'edizione inglese di *Art and the Actor*, è così che Henry James presenta Coquelin:

M. Coquelin has quitted the Comédie, his long connection with that august institution has come to an end, and he is to present himself in America not as a representative of the richest theatrical tradition in the world, but as an independent and enterprising genius who has felt the need of the margin and elbow-room, the lighter, fresher air of a stage of his own (James 1881: 2).²³

E ancora, in un articolo dal titolo, *Salvini on Dramatic Art. Decadence of the Stage in Italy* (October 27, 1889) il redattore del *New York Times* scrive di Salvini:

He looks more like a prosperous banker or merchant than a professional man. He talks readily and with remarkable breadth of thought on almost any subject, and his views of the stage show that he has made the profession a matter of deep study and thought.²⁴

In conclusione, le riflessioni pubbliche che gli attori affidano alla stampa rispondono a un'esigenza di le-

gittimazione in ambito socio-culturale, sono un tentativo di costruire una propria autorialità, la messa a punto di una poetica, ove si incrociano invenzione artistica e riflessione critica. La scelta dei contesti di pubblicazione – come nel caso della controversia affidata alla stampa e alla diffusione americana – è un altro elemento non fortuito di questo sforzo di emancipazione, artistica e sociale, che investe la figura dell'attore tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Proprio la stampa, infatti, innesca un duplice processo, come suggeriscono M.-E. Thérenty e A. Vaillant (2010), di rafforzamento delle identità nazionali e di mondializzazione culturale, per cui episodi di *transfers* culturale come la controversia oggetto di questa analisi vanno sempre pensati nel quadro di una economia aperta di scambi simbolici.

Note

¹ I corsivi sono nel testo originario.

² La polemica segue una precisa cronologia che riportiamo per chiarezza, rimandando per le indicazioni editoriali alla bibliografia: maggio 1887, B.-C., Coquelin pubblica *Actors and Acting*; giugno 1887, H. Irving pubblica la sua risposta al testo di Coquelin, col titolo *Mr Coquelin on Actors and Acting*; agosto 1887, il drammaturgo e attore irlandese naturalizzato statunitense, Dion Boucicault, interviene nel dibattito con un articolo intitolato *Coquelin-Irving*; novembre 1887, risposta di B.-C., Coquelin, *A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr Dion Boucicault*; infine, nel dicembre 1890, Tommaso Salvini pubblica il già citato *Some Views on Acting*. I diversi interventi sono pubblicati in una raccolta dal titolo *Actors and Acting, a Discussion by Constant Coquelin, Sir Henry Irving and Dion Boucicault* in Matthews 1958, 161-200.

³ Cfr. Diderot 1883. Già nel 1877, Irving aveva incoraggiato la traduzione inglese del testo di Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* (1825), che uscirà sulla rivista *The Theatre* col titolo *Talma on the Actor's Art*. Nel 1883, sarà Irving, ancora, a scrivere la prefazione per la nuova edizione (H. Irving, *Preface to Talma on the Actor's Art*, London, Brickers and Son, 1883). Il dibattito sul *Paradoxe* continuerà alla fine del 1887, quando il direttore del «Longman's Magazine» incaricherà il critico teatrale scozzese, William Archer, di condurre sul tema delle passioni un'inchiesta fra gli attori del tempo, i cui risultati preliminari saranno pubblicati nei primi tre numeri della rivista nel 1888, con il titolo *The Anatomy of Acting* e, in seguito, inseriti nella più celebre edizione di *Masks or Faces? A Study on Psychology of Acting*. Tra gli attori intervistati da Archer compare anche l'italiano Tommaso Salvini; è presumibile che il suo coinvolgimento nell'inchiesta sia all'origine dell'articolo che, poco più di un anno dopo, l'attore italiano pubblicherà su *The Century*. Sull'argomento rimandiamo a Vicentini 1997.

⁴ Cfr. Vicentini 2012.

⁵ Il dibattito intorno al testo diderotiano ritornerà alla fine dell'Ottocento con Stanislavskij; cfr. Vicentini 1993 e Autant-Mathieu 2020.

⁶ «Di norma, questo tipo di recensione è molto deprecabile, poiché è facile concepire che, se ogni artista dovesse affrettarsi a pubblicare le sue opinioni sui suoi colleghi, ci sarebbe uno sgradevole aumento della temperatura sociale. La critica è generalmente sufficiente nelle mani del professore d'arte; ma quando un attore assume le sue funzioni per l'illuminazione di altri attori e, con la libertà di M. Coquelin, invita a confronti e suggerisce parallelismi, corre non poco il rischio di un grave fraintendimento del suo scopo. [...] Non mi propongo di seguire il pensiero di M. Coquelin nei dettagli della sua tesi, che pure contiene una confortante proporzione di verità» (traduzione mia).

⁷ Consultabile su : <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1890-12-30/ed-1/seq-4/#date1=1890&index=5&rows=20&words=Salvini+Tommaso&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1890&proxtext=Tommaso+Salvini&y=13&x=10&dateFilterType=yearRange&page=1>, data di consultazione: 10 gennaio 2024.

⁸ «Il carattere è il punto di partenza. Se hai assimilato l'essenza del tuo personaggio, il suo aspetto esteriore seguirà in modo del tutto naturale, e se c'è del pittoresco, verrà da sé. È la mente che costruisce il corpo. Se Mefistofele è brutto, è perché la sua anima è orribile. L'ho visto mirabilmente interpretato a Vienna da Levinski, che lo rappresenta zoppo e gobbo, il che è del tutto appropriato al personaggio. Ma Irving, che si è fatto un nome anche in questo ruolo. Irving, che è

una specie di Mounet metodico, che tiene in grande considerazione i segni esteriori dei suoi personaggi - Irving non può evitare di cercare il pittoresco anche nel suo minimo movimento» (traduzione mia).

⁹ «Il carattere è il punto di partenza. Se hai assimilato l'essenza del tuo personaggio, il suo aspetto esteriore seguirà in modo del tutto naturale, e se c'è del pittoresco, verrà da sé. È la mente che costruisce il corpo. Se Mefistofele è brutto, è perché la sua anima è orribile. L'ho visto mirabilmente interpretato a Vienna da Levinski, che lo rappresenta zoppo e gobbo, il che è del tutto appropriato al personaggio. Ma si può ammettere che sia proprio del personaggio di Mefistofele il fare gesti pittoreschi e mettersi in posa per il fotografo a ogni verso? Il modello deve prevalere sull'attore?» (traduzione mia).

¹⁰ Craig pubblicherà nel 1930 una monografia su *Henry Irving* (London, J. M. Dent & Sons) in cui esporrà anche quelle ipotesi attraverso le quali è progressivamente passato alla sua elaborazione della *Überrmarionette*. Cfr. Mango 2015 e Plassard 2018.

¹¹ «Il signor Mounet-Sully *mounetizza* [rende nello stile di Mounet] tutti i suoi personaggi a sua somiglianza. Da qui la sua incontestabile superiorità nell'Amleto. Egli stesso è un Amleto! Egli stesso ha, nella vita reale, queste profonde melancolie intervallate da durezza, queste macabre ironie corrette da improvvisa tenerezza, questi voli sfrenati nei sogni... Più dunque egli è Mounet in *Amleto*, tanto meglio è di conseguenza» (traduzione mia).

¹² «L'ideale sarebbe che il due [il secondo io], questo povero corpo, fosse una semplice pasta malleabile, trasformabile all'infinito, che assumesse, a seconda del ruolo, tutte le forme; che diventi per Romeo un giovane delizioso, per Riccardo III, un gobbo infernale, seducente a forza di arguzia, per Figaro un servo intrigante, dal muso impertinente, audace, sicuro di tutto, ecc. eccetera. L'attore sarebbe quindi universale e, finché avesse talento, adatto a tutti i ruoli, farebbe ciò che vuole» (traduzione mia).

¹³ Riportiamo un breve estratto del testo di Salvini citato: «L'essere io principalmente guidato dal sentimento, è la ragione per la quale non son mai stato buono di recitare una parte con soddisfazione mia o degli uditori, per la quale non avessi avuto piena simpatia; anzi, da molti anni non mi ci son più nemmeno provato».

¹⁴ Secondo quanto stabilito dal decreto di Mosca del 1812, i *comédiens-français*, nominati dal governo, potevano andare in pensione o ritirarsi solo alla fine dei venti anni di carriera (dopo il 1859, il termine passò temporaneamente a dieci). Il governo, tuttavia, poteva rifiutarsi di accettare le dimissioni o il ritiro, qualora lo ritenesse dannoso per gli interessi dell'istituzione e dell'arte. In caso di ritiro senza permesso, l'attore doveva rinunciare a tutti i vantaggi che gli spettavano. Nel caso del processo in questione, la Comédie-Française, che continua a pagare a Coquelin una pensione, fa causa a Coquelin, difeso dall'amico avvocato Waldeck-Rousseau, per impedirgli di recitare sulle altre scene parigine. Il 14 maggio 1895, a seguito del processo, Coquelin viene condannato al pagamento di una multa di 500 franchi per ogni rappresentazione data a Parigi o in provincia, alla restituzione della sua parte di *fond sociale* di 204.000 franchi e della sua pensione di 6.316, 60 franchi. Incurante della condanna, nel 1896 Coquelin diventa direttore del Théâtre de la Porte Saint-Martin. Lì crea, il 28 dicembre 1897, il *Cyran* di Rostand, uno dei più grandi successi del teatro francese di fine Ottocento. Coquelin continua a sostenere la sua difesa: onorato il contratto, compiendo 26 anni di servizio, la sua attività era da ritenersi libera da qualsivoglia obbligazione nei confronti del Théâtre Français. Solo nel 1899, l'avvocato riesce a trovare un accordo con il Presidente del consiglio, Jules Méline, e il ministro, Alfred Rambaud, che accordano a Coquelin a un unico debito di 100.000 franchi e la rinuncia della sua pensione

durante il tempo della sua attività a Parigi e in provincia. Un arrêt ministeriale del 2 agosto 1899, mette fine alla lunga battaglia giudiziaria: Coquelin acquisisce la piena libertà sulla gestione della sua professione e immagine.

¹⁵ Cfr. Dusigne 1997. Secondo l'autore, una storia internazionale dei rapporti culturali nell'Europa del XIX° secolo è solo in parte esplorata come campo di ricerca ; ancor meno per ciò che riguarda la storia del teatro, fatta eccezione per il repertorio shakespeariano o per le esperienze della prima avanguardia.

¹⁶ Mutuiamo questa espressione da Yon 2008. Lo stesso tema dell'indebolimento della «suprématie française» in ambito culturale, che giunge fino alle catastrofi della guerra del 1870, l'Année Terrible, è affrontato magistralmente da Mara Fazio che ne individua le origini nel confronto tutto settecentesco tra Voltaire e Shakespeare (cfr. Fazio 2020) ed è altrettanto ben esposto da Fumaroli nel suo *Quand l'Europe parlait français* (cfr. Fumaroli 2001).

¹⁷ Coquelin ribadisce in questo breve passaggio la subordinazione dell'attore all'autore, muovendosi dunque su una prospettiva opposta a quella di Salvini. Scrive: "C'est ici le lieu de le déclarer: le devoir de l'acteur est de respecter le texte de l'auteur. Quelle que soit la façon dont il le dise, il doit dire ce qu'a écrit l'auteur, rien de moins, rien de plus" (1889, 18). In *Les Étoiles en voyage*, l'impresario della Bernhardt, Joseph Schürmann (1893) racconta che in una serata teatrale organizzata in una città del Far-West americano, per un errore furono distribuiti in sala dei libretti che riportavano un riassunto della *Phèdre* di Racine, mentre Sarah Bernhardt recitava *La Dame aux Camélias*: nessuno si accorse di nulla!

¹⁸ "Un'azione molto semplice, simile a una pantomima, con scene organizzate per pose, movimenti e grida: scena di terrore, scena di pietà, scena d'amore, scena di dolore, scena di pazzia. Si viene [a teatro] per saziarsi del viso e per ascoltare la voce d'oro di Madame Sarah Bernhardt. Il resto non conta" (traduzione mia).

¹⁹ "che non capisce niente né della tua lingua né del tuo genio [...] un pubblico indaffarato e distratto che viene lì solo per dire: "io ci sono andato", che non è iniziato ai capolavori, che non percepisce né un aggrottare di ciglio, né un movimento delle labbra, né una posa; che non vede né i sussulti del cuore né i lampi degli occhi" (traduzione mia).

²⁰ Così si esprime Coquelin (1887b: 188): "Yes, the English are above everything "original" and they carry their taste for originality so far as to love even eccentricity. We in France are generalizers; the English, on the other hand, concern themselves chiefly with the individual; I will even say with exceptional individuals. [...] It is natural that this difference in the manner of conception should recur in the manner of rendering the character. English comedians, as it seems to me, are like English writers: their chief care is originality. Mr. Irving will not contradict me, for his whole article is, after all, nothing more than a claim in favor of this precious quality. He fears that my theories may smother originality by casting representation of character "in one unchanging mould", and so he pleads vigorously for personal inspiration against tradition. This in reality is the true reason of our disagreement".

²¹ Questa qualità viene riconosciuta a Salvini anche dalla stampa britannica: "He came - he played - he conquered; and next morning not only London, but the entire country, was fringing with the praises of this stranger, who had had the temerity to visit England to teach English actors how to interpret Shakespeare", in *The Northern Whig Belfast*, 2 maggio 1876.

²² "Irving prodiga soldi per la sua arte: le sue produzioni sono magnifiche stravaganze. Coquelin non mette mai un centesimo in scenografie o costumi. Irving è andato in bancarotta diverse volte e in diverse occasioni è stato costretto a venire in America per riabilitare le sue fortune" (traduzione mia).

²³ "M. Coquelin ha lasciato la Comédie, la lunga relazione con questa istituzione è giunta al termine, ed ora presenta se stesso in America non più come rappresentante di una delle più ricche tradizioni teatrali del mondo, ma come ambizioso e indipendente genio, che aveva avvertito il bisogno del margine, dello spazio vitale, dell'aria più leggera e fresca di un palcoscenico tutto suo" (traduzione mia).

²⁴ "Sembra più un ricco banchiere o mercante che un professionista. Parla prontamente e con notevole ampiezza di pensiero su quasi ogni argomento, e le sue opinioni sul palcoscenico mostrano che ha fatto della professione una questione di studio e pensiero profondi" (traduzione mia).

Bibliografia

- AUTANT-MATHIEU, M.-C. (2020), «"Jouer de tête" ou « jouer d'âme ». Stanislavski polémique avec Coquelin et Diderot" in BERNARD, F., BERTRAND, M., LAPLACE CLAVERIE H. (dir.), *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 183-192.
- BARA O. (2014), "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX^e siècle ?", in *Romantisme*, 2014/1 n° 163, p. 41-52.
- BOUCICAULT D. (1887), "Coquelin-Irving" in *North American Review*, University of Northern Iowa, Cedar Falls, pp.158-161 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, pp. 183-187.
- COQUELIN, B.-C. (1887a), "Actors and Acting", in *Harper's Monthly*, May 1887, pp. 891-909; <https://www.unz.com/print/Harpers-1887may-00891/Contents/>
- COQUELIN, B.-C. (1887b), "A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr Dion Boucicault" in *Harper's Weekly*, November 1887, vol. 31, n° 1612 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, pp. 187-200.
- ID. (1889), *L'Art du Comédien*, in *Revue Illustrée* V a., t. IX, décembre 1889-juin 1890, pp. 12-40.
- DAUDET A. (1874), "Revue dramatique. Theatre Français-Tabarin pièce en deux actes et en vers, par M. Paul Ferrier" in *Journal officiel de la République Française*, 22 juin 1874, p. 4244 in *Chroniques Dramatiques*, édition établie, présentée et annotée par A.-S. Dufief, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 133. Consultabile su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6251891z>
- DIDEROT, D. (1883), *The Paradox of Acting*, translated with annotations from Diderot's "Paradoxe sur le comédien" by Walter Herries Pollock, with a Preface by Henry Irving, Chatto & Windus, London.
- DUSIGNE, J.-F. (1997), *Le Théâtre d'art: aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Editions Théâtrales, 333 pp.
- FAZIO M. (2020), *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, pp. 232.
- FUMAROLI, M. (2001), *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Editions de Fallois.
- HOUSSAYE A. (1881), "Préface" in COLOMBIER M., *Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, Maurice Dreyfous, p. 3-4.
- IRVING H. (1887), *Mr Coquelin on Actors and Acting* in «Nineteenth Century» n. 21/June, pp. 800-803 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, 179-183

- JAMES, H. (1881), "Introduction" in COQUELIN, B.-C., *The Actor and his Art. By C. Coquelin of the Comédie Française. Translated from the French by Abby Langdon Alger in Papers on Acting*, Series II, New York, Printed for the Dramatic Museum of Columbia University, 1915, p. 2.
- ID. (1883), "Tommaso Salvini" in *The Atlantic*, march 1883, pp. 377-386, trad. It. in ROSSATTI A. (2001) in *Teatro e Storia*, annali 23 (2001), pp. 173-191. Articolo è consultabile su: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1883/03/tommaso-salvini/632770/>
- ID. (1948), *The Scenic Art. Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press.
- MANGO L. (2015), *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Trivillus, pp. 304.
- MATTHEWS, J. B. (dir.) (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang.
- ORECCHIA D. (1996), *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij : un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Milano, Costa & Nolan.
- ID. (2014), "Introduzione" in SALVINI, T. (2014) *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli, pp. 56-61.
- PLASSARD D. (2018), "La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig", in *Acting Archives Review* n. 15, Anno VIII; https://www.actingarchives.it/images/Reviews/15/La_velocit%C3%A0_del_cavallo_e_quella_della_lumaca.pdf
- SALVINI, T. (1890), "Some Views on Acting" in *The Century; A Popular Quarterly*, Vol. 41, Issue 2 (Dec. 1890), pp. 194-196
- ID. (1891), "Una questione d'Arte drammatica", in *L'Illustrazione italiana*, 24 maggio 1891, in ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli, pp. 56-61.
- ID. (1895), *Ricordi, aneddoti e impressioni*, Fratelli Dumolard, Milano.
- ID. (1906), "Sulla nazionalità dell'Arte Drammatica", in *La Nuova Antologia*, 16 agosto 1906, pp. 550-552, in ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Donatella Orecchia, Acting Archives Review, Napoli, 2014, pp. 99-100.
- ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli.
- SARCEY F. (1893), "Feuilleton (*La Fille à Blanchard*, drame en cinq actes de Humblot et Darmont)" in *Siècle*, 30 janvier 1893, in BARA, O. (2014), "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX^e siècle ?", in *Romantisme*, 2014/1 n° 163, p. 52.
- SCHÜRMANN, J. (1883), *Les Étoiles en voyage. La Patti - Sarah Bernhardt - Coquelin*, Tresse et Stock, 1893.
- THERENTY M.-E. e A. VAILLANT (2010), *Presse, Nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Nouveau Monde edition, 450 p.
- VICENTINI, C. (1993), "Diderot, Coquelin, Salvini e la nascita di Stanislavskij", in *Rivista di estetica*, 1993/2.
- ID. (1997), "Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer", in TINTERRI, A. (a cura di), *Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento*. Studi per Alessandro d'Amico, Roma, Bulzoni, pp. 506- 507.
- ID. (2012), *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio.
- YON, J. C. (dir.) (2008), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, pp. 527.

De l'excursion théâtrale aux tournées internationales (de Mlle George à Sarah Bernhardt)

FLORENCE FILIPPI

Université de Rouen
florence.filippi@univ-rouen.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.498>

Mots-clefs

Mlle George
Sarah Bernhardt
Vedettariat au XIXe siècle
Excursion théâtrale
Tournées internationales

Keywords

Mlle George
Sarah Bernhardt
19th-Century Stardom
Theatrical Excursion
International Tours

Abstract

Cet article s'intéresse à la mobilité des acteurs et à ses significations au cours du XIXe siècle. Un premier examen des modalités de circulation des comédiens montre que les excursions avaient encore une fonction politique, voire diplomatique, à la fin du XVIIIe siècle, pour tendre vers des enjeux plus esthétiques au fur et à mesure du XIXe siècle. Un second temps de cette étude vient nuancer cette apparente émulation artistique, toujours tissée d'intérêts publicitaires et promotionnels, contribuant à dévoyer les principes de ces tournées. L'exemple de Sarah Bernhardt montre que l'émergence du vedettariat théâtral s'accompagne de nouveaux enjeux propres aux tournées, alimentés par la concurrence entre les personnalités les plus illustres des scènes internationales, et jouant de promotions individuelles outrepassant parfois la volonté d'échanges interculturels.

By analysing the careers of specific performers, this article delves into the mobility of actors and its implications throughout the 19th century. The initial examination of actors' movements reveals that excursions maintained a political or even diplomatic function at the end of the 18th century, gradually evolving towards more aesthetic objectives during the 19th century. Subsequently, the study nuances this apparent artistic emulation, acknowledging its connection to promotional and advertising interests, which can often influence the reasons of these tours. The emergence of stardom, as exemplified through Sarah Bernhardt, brings forth new challenges associated with international tours. These challenges are fuelled by competition among the most prominent personalities on international stages, often relying on personal promotions that may occasionally overshadow the intention of fostering intercultural exchanges.

La France est peut-être le pays où l'on juge le mieux les talents ; mais il n'en est point de plus ingrat envers eux (Clairon 1822 : 173).

Afin de mieux comprendre l'événement que pouvait représenter une tournée théâtrale dans la carrière d'une actrice au début du XIXe siècle, il suffit d'ouvrir le livre de comptes que Mlle George tenait lors de sa grande tournée de 1828.¹ Minutieusement annoté de la main même de l'artiste, le livre détaille les dépenses afférentes à cette excursion qui dura près d'un an. Le registre nous permet ainsi de suivre le quotidien d'une tournée, et d'ouvrir les valises de l'interprète pour en fouiller le contenu. On y apprend que Mlle George emmène avec elle tout un équipage, composé de sa bonne, ses domestiques et ses deux enfants. Leur présence explique sans doute la quantité de sucreries emportées et réapprovisionnées à chaque étape. On le sait, Mlle George est gourmande, et ses valises sont un véritable garde-manger où se côtoient sucres d'orge, confiseries, biscuits, liqueurs, eau de Seltz, thé, café, *kirshwasser* et eau de vie. On y apprend aussi que Mlle George voyage en voiture, personnelle ou de louage, et qu'elle en note avec soin les frais d'entretien. Plusieurs malles sont ainsi comptabilisées. La première contient les robes et les vêtements qu'elle porte à la ville comme à la scène, et les frais de couture indiqués sur le livre de compte témoignent de l'attention et du soin constants que l'actrice leur accorde. Une autre malle accueille sa collection de chapeaux, une autre son maquillage et ses produits de beauté : pas moins de 31 pots de rouge et douze pots de blanc gras. Elle emporte également de quoi fabriquer ses propres produits pour se démaquiller, s'hydrater et se parfumer : trente-huit paires de gants graissés pour la douceur de ses mains, de multiples brosses à dents et dix caisses d'eau de Cologne, de peignes et de limes. Très soucieuse de son hygiène et des soins portés à sa personne, elle ira même jusqu'à s'acheter un bidet lors d'une halte à Lisieux. Une autre malle contient les stères de bois qu'elle emporte pour se chauffer, et une dernière est dédiée aux chaussures : une soixantaine de paires environ.

Les malles bien fournies de Mlle George témoignent ainsi de la circulation des us et des "costumes" qui caractérisent les excursions théâtrales

du premier dix-neuvième siècle. On y décèle les qualités de gestionnaire de l'actrice, qui pourvoit aux besoins de ses proches et de sa domesticité, qu'elle fait vivre à elle seule. Ces bagages sont aussi ceux d'une directrice artistique, responsable de sa propre tournée, et emportant avec elle les accessoires et les éléments de décor et de costume indispensables au succès de ses représentations. Elle va jusqu'à prévoir les réserves de bois nécessaires pour se chauffer et les chandelles pour s'éclairer. En outre, Mlle George représente la splendeur du théâtre français dans les provinces comme à l'étranger. Dès lors, elle a l'obligation de déployer un certain faste pour contenter les publics qui l'accueillent. Ses valises et sa suite montrent qu'elle est à la fois cheffe de famille, gestionnaire des frais domestiques et femme d'affaires, mais aussi comédienne, égérie et reine de beauté. On imagine ainsi l'entreprise que pouvait représenter une telle tournée pour une actrice de renom. Pourvoyeuses d'emplois, les vedettes emportent dans leur suite une vitrine de la gloire culturelle française, tout en contribuant à la diffusion de leur propre mythe. Cependant, tous les comédiens n'étaient pas en mesure de se lancer dans de telles excursions, et ces déplacements fastueux ne concernaient qu'une petite élite théâtrale reçue avec distinction par des souverains ou des personnalités étrangères. Quoi qu'il en soit, les détails matériels de la tournée de Mlle George sont autant de preuves des pouvoirs nouveaux de l'interprète : investie d'une mission de diffusion du répertoire, Mlle George dispose à sa guise de moyens exceptionnels au regard de la dépendance économique de la majeure partie des femmes de son temps. Cela est d'autant plus remarquable que la profession d'actrice faisait encore l'objet d'un opprobre moral et social dans cette première moitié du XIXe siècle.

Ces tournées loin des tutelles officielles constituaient-elles une contrainte harassante mais nécessaire, ou permettaient-elles aussi aux acteurs et actrices d'ouvrir des espaces d'innovation artistique et d'émancipation des contraintes sociétales ? Étaient-elles la manifestation supplémentaire d'une mise à disposition politique des interprètes, défilant de ville en ville comme de précieux émissaires des formes théâtrales instituées, au mépris de la fatigue et la pénibilité de leurs conditions de travail ? Par-delà les logiques publicitaires et même propagandistes,

ces excursions étaient-elles l'occasion de véritables échanges culturels et d'expérimentations loin des cadres institutionnels ?

Un premier examen des modalités de circulation des comédiens montre que les excursions avaient encore une fonction politique, voire diplomatique, à la fin du XVIII^e siècle, pour tendre vers des enjeux plus esthétiques au fur et à mesure du XIX^e siècle. Un second temps de cette étude permettra de nuancer cette apparente émulation artistique, toujours tissée d'intérêts publicitaires et promotionnels, contribuant à dévoyer les principes de ces tournées. L'émergence du vedettariat, que nous examinerons enfin à travers l'exemple de Sarah Bernhardt, s'accompagne de nouveaux enjeux propres aux tournées, alimentés par la concurrence entre les personnalités les plus illustres des scènes internationales, et jouant de promotions individuelles outrepassant parfois la volonté d'échanges interculturels.²

De la gloire du jeu à la française au métissage des cultures théâtrales

Les premiers témoignages d'acteurs et d'actrices publiés à la fin du XVIII^e siècle montrent que les interprètes n'étaient pas toujours perméables aux modèles étrangers, et contribuaient même à les repousser pour mieux défendre un modèle de jeu "à la française". Sous l'Ancien Régime, la circulation des troupes de cour en cour contribue déjà à remettre en cause les conventions scéniques du théâtre classique, que la troupe du Théâtre-Français avait pour mission de préserver et transmettre. Par le jeu des exils révolutionnaires et des campagnes napoléoniennes, la confrontation des modèles va s'intensifier. Les nouvelles esthétiques qui se propagent dans l'Europe du premier XIX^e siècle s'élèvent alors contre les habitudes figées des acteurs français.

La vogue des mémoires sur l'art dramatique témoigne à la fois des résistances et de l'évolution progressive du regard porté par les interprètes sur les esthétiques étrangères. En France, les premiers mémoires publiés en 1799 sont ceux de Mlle Clairon, qui est aussi la plus illustre tragédienne du règne de Louis XV. Ensemble composite de réflexions personnelles et de propos techniques, ces mémoires paraissent à distance des succès de l'actrice et portent un regard documenté et distancié sur la formation

de l'interprète. Ils sont une mine d'information sur la façon dont la comédienne préparait ses rôles et contrôlait son image publique en prenant soin de dissimuler son for privé. Ils nous apprennent également que les plus grands interprètes avaient déjà coutume d'observer leurs homologues étrangers afin d'en comprendre le succès. Mlle Clairon prétend, de façon plus intuitive qu'expérimentale sans doute, que les pratiques scéniques seraient moins rigoureuses en Angleterre qu'en France. Son point de vue est celui d'une vedette d'Ancien Régime, et s'appuie sur le critère de vraisemblance fondateur de l'esthétique classique, pour défendre les spécificités du jeu français dont elle est la représentante. Elle écrit ainsi dans son chapitre consacré à l'apparence des interprètes :

Les mœurs anglaises permettent au théâtre les plus rebutantes vérités ; on y représente Richard III avec toutes les défauts qu'il tenait de la nature. Comme il est plus facile de se gêner que de s'embellir ; qu'il faut moins d'efforts pour avoir l'air commun que pour avoir l'air imposant ; que qui se permet tout, a bien plus de ressources que celui qu'on oblige à n'avoir qu'un genre, j'ose croire l'art du comédien moins difficile à Londres qu'à Paris. Le parterre français n'admet dans la tragédie que des figures élégantes et nobles ; il rirait en voyant une bosse et des jambes torses au personnage qui doit exciter sa terreur ou sa pitié. Tout le monde sait que le plus grand monarque peut être aussi mal fait, aussi laid, avoir l'air aussi commun que le dernier paysan de son royaume ; que les besoins corporels, les maux physiques, les habitudes familières semblent le rendre égal à tous les autres hommes ; mais, quel qu'il en soit, le respect que son rang imprime, le sentiment de crainte ou d'amour qu'il inspire, le faste dont il est entouré rend toujours son aspect imposant (Clairon 1822 : 248).

Selon les principes de la vraisemblance classique, dont Mlle Clairon se fait l'interprète, il est impossible pour un chef d'emploi de contrefaire le physique d'un souverain sur la scène française, où l'illusion théâtrale repose encore sur des conventions scéniques très codifiées. Les critères morphologiques de distribution des rôles exigent un physique avantageux ou pour le moins imposant dans l'interprétation des figures de rois et reines, même quand il s'agit d'interpréter un personnage comme celui de *Richard III* de Shakespeare. Mlle Clairon explique ainsi l'incompatibilité scénique du répertoire anglais et du jeu fran-

çais, et même l'impossibilité de représenter le répertoire shakespearien en France. Pourtant, on sait que les auteurs contemporains de Mlle Clairon s'inspirent déjà du théâtre élisabéthain, dont les emprunts sont explicites dans le répertoire de Voltaire, auteur le plus prisé des publics du Théâtre-Français. Jean-François Ducis, autre contemporain de Mlle Clairon, écrit aussi des "imitations" édulcorées des pièces de Shakespeare pour le Théâtre Français, et publie, dès 1769, une première adaptation d'*Hamlet*. En dépit de l'évolution du répertoire, les résistances peuvent venir des acteurs eux-mêmes, investis d'une mission d'incarnation d'un modèle de jeu national.

À la faveur des bouleversements révolutionnaires, d'autres points de vue commencent à se diffuser en France. Les spectateurs étrangers, nourris d'autres images, incitent les interprètes français à s'inspirer d'autres modèles et à remettre en question leurs habitudes figées. Lady Morgan, grande amatrice d'art, publie un ouvrage retentissant sur *La France* et son paysage artistique, dans lequel elle pressent la possibilité d'un renouvellement de l'art dramatique à travers de nouveaux interprètes comme François-Joseph Talma :

Sur le Théâtre français, comme sur celui des Tuileries, Talma est évidemment supérieur à l'école aux règles de laquelle il est forcé d'obéir. Son grand génie me parut toujours lutter contre les obstacles méthodiques qui s'opposent à ses efforts. [...] Avant qu'un talent comme le sien puisse prendre son essor et se déployer tout entier, il faut qu'un nouvel ordre de drame succède à l'école déclamatoire et rimée qui règne aujourd'hui sur le théâtre en France. Talma est admirateur passionné du drame anglais et de Shakespeare : il parle l'anglais couramment, et me dit un jour qu'il désirait vivement jouer dans une des tragédies de Shakespeare. Il me fit sentir, sans pourtant s'en plaindre, la contrainte sous laquelle gémissait son talent, d'après cet esprit de système que les Français ont banni de l'exercice de tous les autres arts, et dont la dernière influence assujettit encore le théâtre (Morgan 1818 : 149).

Dans la continuité de ce témoignage, et en dépit des attentes contradictoire de son titre, William Playfair évoque dans les mêmes termes le jeu tragique français dans *La France telle qu'elle est et non la France de lady Morgan* :

La tragédie en France se ressent des défauts de la haute poésie ; elle tombe dans l'erreur de regarder la nature comme incapable de traiter des sujets élevés sans monter sur des échasses et lui donne un air guindé qui la laisse sans nerfs et sans moyens d'émouvoir (Playfair 1820 : 400).

Playfair reproche au jeu tragique français d'être froid et non organique, mal incarné donc. Il reconnaît néanmoins une supériorité au jeu des interprètes français dans le registre de la comédie, qu'il estime plus raffiné que celui de ses compatriotes :

La réputation de la comédie française régulière est parfaitement soutenue par M. Damas et Mlle Mars. Ce sont des acteurs qui appartiennent à ce qu'on appelle en Angleterre l'ancienne école, qui faisait impression par la force de la vérité comique, et non par le ridicule des caricatures. [...] À tous leurs spectacles, les Français trouvent, dans la comédie, une réunion complète de bons acteurs. Très peu restent derrière les autres. Chacun joue, d'après nature, l'emploi dont il est chargé, et nul n'est déplacé à côté de son voisin (ivi : 401).

Le regard du spectateur anglais montre la relativité des modèles : et s'il trouve le jeu des tragédiens français trop guindé et dépassé, il reconnaît aux interprètes de la comédie la capacité de jouer sans ridicule, grossièreté ni caricature, tout en conservant une dignité que leurs homologues anglais auraient perdue.

Sous l'influence de nouveaux modèles moins réguliers et moins "guindés", venus d'Angleterre ou d'Allemagne, le jeu français évolue donc et se libère peu à peu du cadre classique. Parmi les interprètes qui s'inspirent de cette acculturation théâtrale, François-Joseph Talma est, on l'a vu, l'archétype de la circulation des esthétiques. Après avoir passé une partie de sa jeunesse en Angleterre, Talma revient en France avec une connaissance du répertoire shakespearien et du jeu anglais qu'il va importer sur la scène du Théâtre-Français. Fort de sa culture de spectateur londonien, Talma propose un nouveau type de jeu, plus corporel et moins compassé. Mme de Staël, grande admiratrice de Talma, le décrit comme l'exemple le plus réussi de la fusion des modèles de jeu européens, ainsi qu'en témoigne son essai *De l'Allemagne*, daté de 1813 :

(Talma) donne autant qu'il est possible à la tragédie fran-

çaise ce qu'à tort ou à raison les Allemands lui reprochent de n'avoir pas, l'originalité et le naturel. Il sait caractériser les mœurs étrangères dans les diverses pièces qu'il représente, et nul acteur ne hasarde davantage de grands effets par des moyens simples. Il y a dans sa manière de déclamer Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu ? (Staël 1836 : 144-147).

Mme de Staël incite les dramaturges à s'inspirer du jeu du tragédien pour renouveler leur répertoire, inversant ainsi la hiérarchie traditionnelle qui incitait les acteurs à servir le texte. L'acteur n'est plus à la disposition du dramaturge, auquel il revient désormais de s'inspirer du savoir de l'interprète et de son expérience du plateau pour concevoir une pièce. Contrairement aux préceptes de ses prédécesseurs, parangons du jeu à la Française, les succès de Talma montrent l'intérêt de se nourrir d'autres répertoires et de faire évoluer les habitudes scéniques. Ses innovations contribueront notamment à l'entrée du répertoire shakespearien sur la scène française, en dépit des résistances encore fortes de ses contemporains.³

Non content de contribuer au renouvellement du répertoire, Talma apporte également sa pierre à l'édifice théorique en publiant ses *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, qui parlent autant de lui et de sa conception du jeu que de son illustre prédécesseur Lekain, contemporain de la Clairon. Il en vient même à dénoncer les erreurs terminologiques qui jalonnent encore les essais sur le théâtre de son temps. D'après lui, le terme "déclamation", utilisé en France pour désigner la performance théâtrale, serait désormais impropre. Talma s'oppose au lexique savant employé par les théoriciens du théâtre et parle de la pratique depuis sa propre expérience du plateau, à rebours de toute *doxa* critique. Talma propose ainsi une taxinomie plus proche de l'idée de performance, et invite les comédiens à utiliser une terminologie inspirée du vocabulaire théâtral anglais :

Jouer la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie : *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous

n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir un rôle* (Talma 2002 : 29n).

L'acteur se refuse donc à employer la terminologie critique en usage pour privilégier un vocabulaire étranger, valorisant l'action théâtrale au détriment de la tradition rhétorique française. Les déplacements et les circulations se font aussi de langue à langue, à travers des emprunts lexicaux permettant d'adopter un terme plus approprié ou plus proche de la pratique scénique. La recherche d'une terminologie et d'un lexique propres témoigne d'une transversalité des discours indépendante des nationalités, et manifeste la volonté de reconnaissance et de professionnalisation de l'activité théâtrale par-delà des frontières.

Les tournées théâtrales au XIXe siècle : d'une pratique élitiste à une activité systémique

À la faveur des excursions européennes, la circulation des modèles s'émancipe progressivement des enjeux politiques de promotion d'un modèle national au profit d'une dimension plus esthétique, mais non moins lucrative. L'excursion devient même le passage obligé de toute carrière d'acteur, permettant aux interprètes français d'éprouver et enrichir leurs techniques de jeu au contact d'autres cultures théâtrales, tout en gagnant en indépendance économique et institutionnelle. Les enjeux propres aux excursions d'Ancien régime sont redéfinis, et reposent davantage sur des logiques de promotion individuelle. On peut interroger les raisons de cette défaite de la diplomatie théâtrale.

Le principe de la tournée de propagande, exploitée par Napoléon lors de ses rencontres avec d'autres monarques, va éprouver l'épuisement de son efficacité politique dès le début du siècle. L'empereur, on le sait, utilise le théâtre comme espace d'exaltation des vertus militaires, propre à la diffusion du mythe napoléonien. En 1807, il confie la direction d'une troupe des Comédiens-Français à l'étranger à la célèbre Mlle Raucourt.⁴ C'est à elle qu'échoit la sélection des interprètes qui sillonneront les théâtres d'Italie, conquise par Napoléon, afin d'asseoir l'influence impériale et inciter les Italiens à entendre le Français et à l'apprendre. Cependant, ces tournées sont un véritable gouffre financier, et le succès public en reste très relatif, pour ne pas dire nul. On constate égale-

ment les limites de ce projet d'exploitation politique des vedettes lors de l'entrevue d'Erfurt, que Napoléon organise en 1808 afin d'obtenir le soutien du tsar Alexandre 1^{er}. Il décide de faire jouer chaque jour, aux comédiens du Théâtre-Français, une tragédie destinée à illustrer et parachever les tractations diplomatiques. Les pièces au programme, choisies de concert avec Talleyrand, constituent une forme de commentaire en marge des événements, reflets scéniques de l'actualité politique. On assiste, selon la stratégie napoléonienne, à une inversion de l'espace de jeu, et c'est dans la salle, parmi les spectateurs, que se joue la véritable intrigue. Par cette entrevue, Napoléon espère effacer les échecs de Baylen et Cintra, ainsi que l'abandon du premier siège de Saragosse et la levée en masse des Espagnols. Cependant, l'esprit de cette rencontre n'est plus celui de Tilsit où Napoléon avait conclu un premier traité avec le tsar. Désormais, Alexandre 1^{er} n'a plus le même intérêt à laisser agir Bonaparte. Ainsi, au moment où, devant le parterre royal, Talma déclame le célèbre vers tiré de la tragédie *Œdipe* de Voltaire (1718) : "L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux", le tsar Alexandre serre la main de Napoléon avant de répondre : "je m'en aperçois tous les jours".⁵ La réplique est ambiguë, car le mot peut avoir un double sens, et désigner ironiquement l'autre "ami" du tsar, le roi Charles IV d'Angleterre. Les tragédies choisies par l'empereur ne sont donc que le reflet idéal de l'entente cordiale que Napoléon souhaiterait instaurer avec l'Empire russe, et ce projet théâtral ne rejoint aucunement la politique tsariste. Il y a une discordance entre l'*utopie* théâtrale que Napoléon impose aux autres monarques et la réalité politique.

En dépit des représentations quotidiennes, les comédiens ont une fonction annexe dans cette entrevue. Les tragédies proposées constituent un commentaire, en marge des événements qui se déroulent dans la salle. On "écoute" les comédiens, mais on "regarde" Napoléon, ainsi que le rappelle Talleyrand dans ses *Mémoires* : "Les yeux de toute la salle étaient fixés sur lui ; on écoutait les acteurs et c'était lui qu'on regardait" (Talleyrand 2007 : 320). Les véritables acteurs de ce drame historique sont bien les spectateurs royaux que les acteurs regardent depuis la scène.

Cet effacement progressif de la dimension diplomatique des tournées explique également l'ac-

cueil dissonant réservé aux acteurs anglais venus se produire à l'Odéon : conspués en 1822, ils sont ovationnés en 1827. Lors de leur première tournée, les événements de 1814-1815 sont encore récents : la campagne de France, Waterloo et l'abdication de Napoléon 1^{er} restent fortement ancrés dans la mémoire collective. Le contexte politique nourrit donc un sentiment anti-anglais qui ne profite absolument pas aux comédiens de la troupe. Les comédiens étrangers ne peuvent être accueillis qu'après une neutralisation des tensions politiques, et la constitution d'un horizon d'attente artistique débarrassé pour partie des considérations nationalistes. Plusieurs raisons expliquent l'accueil radicalement opposé, et même l'idolâtrie dont les acteurs anglais font soudain l'objet lorsqu'ils se produisent cinq ans plus tard, en 1827, à l'Odéon. Le succès de *Racine et Shakespeare* de Stendhal, paru entre 1823 et 1825, a déjà contribué à l'anglomanie galopante des Français. Mais c'est Mlle George qui va jouer un rôle déterminant et préparer le public français à une réception bienveillante. Lors de sa tournée de 1827, l'actrice reçoit une véritable ovation du public anglais pour son interprétation dans le *Sémiramis* de Voltaire. Flatté de cette reconnaissance britannique, le public français se serait montré reconnaissant à son tour. C'est du moins ce que prétend Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* :

L'exemple de cette courtoisie nous était donné par nos voisins d'outre-mer. Mademoiselle George venait, grâce sans doute aux souvenirs politiques qui l'entouraient, d'obtenir ce que jamais Talma, malgré son origine franco-anglaise, n'avait obtenu, c'est-à-dire la représentation publique et à bureau ouvert d'un ouvrage français.

Le 28 juin 1827, sous la protection du duc de Devonshire, mademoiselle Georges avait donné, avec le plus grand succès, une représentation de *Sémiramis*.

La recette s'était élevée à huit cents livres sterling (vingt mille francs).

Quelques jours après, toujours avec le même succès, elle avait joué *Mérope*.

Ce double triomphe avait donné au directeur de l'Odéon l'idée de traiter avec une troupe anglaise.

On annonçait ces représentations pour les premiers jours de septembre, et elles étaient attendues avec impatience.

En effet, du mépris de la littérature anglaise, on était passé à une admiration enthousiaste. M. Guizot, qui ne savait pas un mot d'anglais, à cette époque, - et qui l'a trop bien su

depuis, – avait retraduit Shakespeare à l’aide de Letourneur. [...] Décidément, le vent soufflait de l’ouest, et annonçait la révolution littéraire (Dumas 1852 : 97).

Les acteurs anglais, Charles Kemble, Miss Foote, Macready ou encore Miss Smithson, sont applaudis cette fois avec ferveur et enthousiasme. Le 11 septembre, le public français découvre *Hamlet*, deux jours plus tard c’est dans *Roméo et Juliette* que les acteurs anglais sont applaudis, avant *Othello* le 18 septembre. Bien loin de décevoir les attentes du public, l’interprétation des Anglais est une véritable révélation, et même un choc esthétique si l’on en croit les témoignages des jeunes artistes du cénacle romantique. Hector Berlioz, dans ses *Mémoires*, prétend même que Shakespeare lui aurait ouvert “le ciel de l’art” :

Un théâtre anglais vint donner à Paris des représentations des drames de Shakespeare alors complètement inconnus au public français. J’assistai à la première représentation d’*Hamlet* à l’Odéon. Je vis dans le rôle d’Ophélie Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L’effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n’est comparable qu’au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus. Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l’improviste, me foudroya. Son éclair, en m’ouvrant le ciel de l’art avec un fracas sublime, m’en illumina les plus lointaines profondeurs (Berlioz 1870 : 97-98).

Pour nombre de contemporains, la découverte du répertoire shakespearien ouvre la voie d’expérimentations scéniques et dramaturgiques encore inédites. Pourtant, la grande majorité d’entre eux n’en comprend aucunement la langue originale, à commencer par Berlioz lui-même. Le jeu des interprètes anglais suffit à produire des images inspirantes et à tracer de nouveaux chemins indépendamment du texte joué. Par-delà les tensions diplomatiques, les tournées deviennent ainsi le vecteur d’un dialogue et d’une émulation entre deux écoles de jeu qui s’étaient longtemps ignorées.

Les tournées des vedettes : exploitation ou émancipation ?

Dans la continuité de cette dépolitisation des tournées, les acteurs semblent de moins en moins employés comme symboles de la gloire française exportés à l’étranger. Les interprètes semblent davantage appelés pour leur gloire personnelle, à la faveur d’un nouveau phénomène européen, puis international, celui du vedettariat théâtral, ancêtre du *star system*.

Dans la deuxième partie du XIXe siècle, on note une évolution lexicale remarquable : peu à peu, l’usage du mot “tournee” se substitue à celui “d’excursion” usité jusqu’alors dans le jargon théâtral. L’une des premières occurrences du mot “tournee” apparaît dans *le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier en 1863, et ce changement n’est pas anodin. Étymologiquement, le mot “excursion” était porteur d’une dimension politique, voire guerrière, puisqu’il signifiait à l’origine : “irruption dans un pays ennemi”.⁶ Ce sens disparaît totalement dans l’usage du mot “tournee”, qui désigne uniquement des voyages en tous sens. L’idée de propagande et de diffusion d’une culture nationale à l’étranger cède donc la place à l’idée d’une activité promotionnelle. La tournée de la Comédie Française à Londres en 1878, au moment où la salle doit fermer pour travaux, institutionnalise en quelque sorte le modèle de la tournée fin de siècle, commanditée par l’administration pour pallier les pertes d’un théâtre privé provisoirement de salle. À l’époque, la grande vedette de la Comédie-Française est déjà Sarah Bernhardt, qui va largement contribuer par sa renommée à redéfinir l’usage des tournées, et à asseoir leur caractère incontournable pour affirmer le talent d’un interprète. La renommée de Sarah Bernhardt est telle qu’elle dépasse les frontières de la France, et peut influencer le cours des recettes des théâtres étrangers avant même son arrivée. Sarah Bernhardt profite alors de cette protection extérieure à sa troupe officielle pour échapper à sa tutelle institutionnelle, et faire admettre aux publics qu’elle ne doit ses succès qu’à elle-même.

Aussi Sarah Bernhardt évoque-t-elle dans ses mémoires sa première tournée londonienne comme un tournant décisif dans son parcours d’actrice, l’incitant à rompre son contrat avec la troupe pour se produire en actrice indépendante. C’est elle que les spectateurs anglais attendent plus que la Comé-

die-Française. La rupture avec la logique de troupe est présentée par l'actrice comme une conséquence nécessaire, et même vitale pour son talent menacé de dépérir s'il reste inféodé à une corporation qui exploite son talent. Ses relations avec l'administration de la Comédie-Française vont ainsi se détériorer au fur et à mesure des semaines passées loin de sa tutelle. Les moindres faits et gestes de l'actrice sont rapportés, et parfois même déformés par la presse anglaise. Émile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, s'inquiète des facéties de l'actrice dont la réputation risque de nuire à l'ensemble de la troupe. On lui rapporte tous ses caprices ; des achats de félins, des soirées qui font jaser ses voisins anglais, et surtout la vente de peintures en marge des spectacles. Vraies ou fausses, ces rumeurs entretiennent le mythe et la réputation sulfureuse de l'actrice. Après avoir éprouvé cet espace de liberté, il lui devient impossible de se fondre à nouveau dans le cadre institutionnel de la Comédie-Française. Constatant également les effets vertueux de ce voyage sur sa santé fragile, elle prend la décision, quelques semaines après son retour, de rompre son contrat avec la troupe et d'affirmer son indépendance :

Après cette première épreuve de ma personnalité en liberté ; je me sentis plus sûre de la vie que je me voulais faire. Quoique très faible de constitution, la possibilité de faire ce qui me plaisait sans entraves, sans contrôle, détendit mon système nerveux qui, renforcé, équilibra du coup ma santé affaiblie par le perpétuel énervement, par l'excès de travail, qui me faisait oublier mes tracas. Je dormis sur des lauriers cueillis pour moi toute seule, et je dormis mieux. Dormant mieux, je commençai à manger un peu. Et grand fut l'étonnement de ma petite cour quand, à mon retour de Londres, ils virent leur idole arrondie et rosée (Bernhardt 2002 : 331).

L'actrice évoque sa tournée comme une échappatoire, qui lui aurait ouvert le chemin d'une émancipation du corps et de l'esprit en échappant à toute surveillance institutionnelle ou sociétale. En 1880, elle quitte donc la Comédie-Française, et se trouve pour la première fois parfaitement libre de ses choix professionnels. Cet exemple montre que la tournée peut aussi permettre aux interprètes d'échapper aux logiques parfois mécaniques et sclérosantes de la vie de troupe, contraires à l'émulation artistique.

Du reste, cette émancipation va permettre à Sa-

rah Bernhardt d'affirmer plus librement ses propres engagements. Si elle continue d'incarner une certaine image de la France à l'étranger, elle n'est pas pour autant une émissaire officielle de l'État, et peut exprimer ses idées à loisir. En juillet 1880, elle repart pour la Belgique et le Danemark, où elle représente *Adrienne Lecouvreur* et *Froufrou*. Elle y est accueillie par une foule en délire au théâtre de la Monnaie à Bruxelles et décorée de l'ordre du mérite au Théâtre Royal de Copenhague. À l'occasion d'un dîner de gala en présence de l'ambassadeur de France et du baron Magnus, ministre de Prusse, ce dernier lui demande de lever son verre à la France, ce qu'elle accepte de faire à cette condition : "Soit! Buvons à la France, mais à la France tout entière, monsieur le ministre de Prusse !" (ivi : 334), faisant ainsi allusion à l'annexion de l'Alsace et la Lorraine par l'Allemagne. Cette provocation en dehors de tout mandat officiel est entendue comme un bon mot par ses interlocuteurs, qui ne peuvent la soupçonner de parler sous la houlette de l'État français.

Progressivement, les tournées de Sarah Bernhardt vont relever d'enjeux plus artistiques en la confrontant aux plus grands interprètes d'Europe. C'est ainsi que la grande actrice italienne Eleonora Duse devient sa principale rivale européenne, du moins aux yeux de la chronique. En juin 1895, Sarah Bernhardt décide de jouer *Magda* d'Hermann Duder mann à Londres, une pièce qui avait été mal reçue à Paris. Or, la Duse choisit de s'y produire au même moment et dans le même rôle. Les critiques se divisent alors pour désigner la plus talentueuse des deux. Ce système de comparaison, voué à construire ou détruire une réputation par confrontation à la performance d'une autre artiste, devient un lieu commun des compte rendus de tournées. Dans un article du *Saturday Review* du 15 juin 1895, le chroniqueur George Bernard Shaw dénonce ainsi l'artificialité du jeu de Sarah Bernhardt, pour mieux louer le naturel et la sobriété de la Duse :

Mme Bernhardt [...] est belle de la beauté de son école et tout à fait invraisemblable et inhumaine. Le costume, le titre de la pièce peuvent varier mais la femme est toujours la même. Elle ne rentre pas dans le personnage principal ; elle se substitue à lui.

Et c'est précisément tout ce que la Duse ne fait pas, elle pour qui chaque rôle est une création particulière (Shaw

1895 : 134-141).

Le critique anglais comprend que Sarah Bernhardt ne cherche plus à se distinguer par son interprétation, et que sa renommée est telle qu'il ne lui est plus nécessaire de faire apparaître un personnage. C'est elle que l'on vient voir avant la pièce et même avant sa performance, comme en témoigne cette lettre de l'actrice à Henri Bauer, écrite à Londres le 5 juillet 1897 :

Qu'on ait fait un grand succès à la Duse ; je le comprends. Je lui trouve un réel et profond talent et un charme exquis, seulement ce qui me révolte ce sont les exagérations voulues de coquin comme Duquesnel qui déclare que c'est un art nouveau, impeccable, etc. Mais elle n'a pas fait une création dans sa vie, pas une ; elle a vu jouer les artistes françaises, anglaises, allemandes. Elle a pris un peu à toutes ; s'adaptant à merveille les qualités de chacune.⁷

On l'aura compris Sarah Bernhardt se rend incomparable : les autres ne sont que des imitations, incapables d'innovations.

Toujours dans cette logique d'échanges culturels propres aux tournées, il apparaît que l'immense renommée, et même l'impunité de Sarah Bernhardt, l'autorisent à livrer une interprétation toute personnelle du répertoire sacré par excellence : celui de Shakespeare. L'actrice va jusqu'à dénoncer ce qu'elle considère comme un contresens des acteurs anglais dans leur interprétation du rôle d'Hamlet, qu'elle reprend avec succès pendant des années. Son interprétation fait fi des critères de répartition genrée des rôles, qui présidaient pourtant aux distributions de l'époque. Elle écrit ainsi à un critique, dans une lettre datée de 1899 :

On me reproche d'être trop vivant, trop viril. Il paraît qu'en Angleterre il faut jouer Hamlet comme un triste professeur de Witemberg moi j'ai compris parce que Shakespeare l'a dit. J'ai compris que Hamlet est un écolier de Witemberg. On dit que je ne joue pas la tradition. Mais quelle est la tradition ?... dans la scène de l'oratoire où Hamlet renonce à tuer le roi qui est en prière, il ne tue pas le roi non pas parce qu'il est irrésolu et faible; mais parce qu'il est tenace et logique; il veut le tuer dans le péché, non dans le repentir car il veut qu'il aille en Enfer par au ciel. On veut absolument voir dans Hamlet une âme de femme hésitante impondérée moi je vois l'âme d'un homme résolu mais réfléchi. [...] Enfin Monsieur

permettez-moi de vous dire que Shakespeare par son génie colossal appartient à l'Univers et qu'un cerveau français allemand ou russe a le droit de l'admirer et de le comprendre...⁸

Les tournées et la circulation des modèles de jeu permettent aussi aux plus grands interprètes d'éprouver le caractère universel, voire "transnational", du répertoire théâtral. Les vedettes, Sarah Bernhardt en tête, ont acquis une telle renommée à la faveur des tournées internationales, qu'elles sont capables de réinterpréter le répertoire à leur guise, et d'y substituer leur personnalité propre. Il suffit d'en croire Maeterlinck, qui en 1886, s'effraie de la présence envahissante de l'acteur sur le plateau, substituant sa renommée au personnage :

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène (Maeterlinck 1999 : 458).

Certains théoriciens de l'avant-garde théâtrale ressentent alors le besoin de neutraliser ce pouvoir grandissant de l'interprète, en passant par la possibilité d'une éviction de l'acteur du plateau. L'émergence de la figure du metteur en scène dans les théâtres européens de la fin du siècle peut ainsi se lire comme une façon de contrecarrer et réduire la prise de pouvoir grandissante de l'acteur dans le processus de création théâtrale.

Les tournées deviennent aussi des espaces de résistance pour les interprètes. Il suffit de constater le décalage entre le torrent de portraits dépréciatifs et antisémites dont Sarah Bernhardt fait l'objet dans la chronique et la réclame, et la légitimation progressive de la condition d'actrice au XIXe siècle. Un article de Maupassant paru dans *Le Gaulois* du 1^{er} février 1882 témoigne de cette renommée paradoxale des comédiennes, entre haine et idolâtrie. L'auteur y présente le métier d'actrice comme une forme de prostitution qui ne s'avoue pas. On s'explique mal alors l'écart entre cette représentation diffamatoire de l'actrice et les privilèges dont jouissait Sarah Bernhardt à la même époque. Il semble que cette dernière appartienne à une sorte d'élite de la profession, à laquelle Maupassant fait allusion à la fin de sa chronique :

[...] on chuchotait, ces jours-ci, une aventure qui serait arrivée dernièrement, en Angleterre, à une grande comédienne française.

Un lord, un très noble lord, séduit par la grâce merveilleuse de cette femme charmante autant que par son talent exceptionnel, l'invita chez lui, à une soirée dont sa femme faisait les honneurs.

L'actrice, qui est mère, amena son fils avec elle, et, lorsque la grande dame anglaise, rigide et prude comme toutes ses maigres compatriotes, s'avança pour la voir, elle présenta le jeune homme : "Mon fils, milady". L'Anglaise rougit d'indignation, et, d'un ton sec : "Je vous demande pardon, madame ; jusqu'ici, je vous avais appelée *mademoiselle*, je vois que je m'étais trompée". L'actrice ne se troubla point devant la réponse insolente ; elle sourit, au contraire, et, de sa voix exquise, si douce qu'elle prend tous les cœurs, elle reprit : "Oh ! non, milady, caprice d'amour". L'Anglaise aussitôt s'enfuit et ne reparut plus (Maupassant 1882 : 2-13).

Dans la France de la Troisième République, l'actrice incarne un contre-modèle moral et sociétal : elle est comédienne, fille d'une courtisane d'origine juive et mère d'un fils naturel. Toutefois, son statut d'icône lui permet d'affronter, avec une audace mâtinée de provocation, les figures guindées de la bonne société victorienne. Selon un retournement paradoxal des systèmes de valeur, c'est cette force dissidente et à contre-courant qui lui valut finalement d'être érigée en symbole de la Nation, et de recevoir des funérailles de dimension inédite dans l'histoire de France.

Au-delà de la dimension économique, et du caractère de propagande que les tournées théâtrales pouvaient avoir au XIXe siècle, les excursions permettent aux interprètes de se former à d'autres pratiques scéniques au contact de leurs homologues étrangers. La comparaison avec d'autres scènes invite à documenter un savoir du jeu et à constituer un discours propre aux comédiens, sans risque de régulation ou de récupération théorique et critique. En outre, l'histoire des tournées montre les conséquences d'un éloignement des interprètes des centres décisionnels et institutionnels, afin de leur permettre d'expérimenter de nouvelles images, et d'enrichir et renouveler leurs techniques de jeu. Cette dynamique n'a rien d'inédit, puisqu'il était d'usage, pour les comédiens d'Ancien Régime, d'aller "essayer" les dernières créations sur les scènes de province. Aussi les tournées du XIXe

siècle ne font-elles que prolonger cette tradition à plus grande échelle. Plus la distance géographique avec les tutelles est grande, du reste, et plus s'élargit le spectre des innovations et des tentatives d'émancipation artistiques et sociales. Cette logique d'éloignement sera d'ailleurs réinvestie par les théâtres dits d'avant-garde de la fin du XIXe siècle, désireux d'échapper aux logiques commerciales produites par la libéralisation théâtrale, et refusant de subir les canons institutionnels hérités. Il suffit de se référer, entre autres exemples, au Théâtre libre d'André Antoine, relégué dans des salles de la banlieue parisienne, considérées comme secondaires à l'époque, et qui choisit alors de se produire sur d'autres scènes européennes à Bruxelles, Berlin ou Londres.

Notes

¹ *Compte général de Mme G. W.* (Marguerite-Joséphine George, dite Mlle George), 1828-1829, Bibliothèque de la Comédie-Française, ms. Res. 040.

² Sur le théâtre français en Europe entre XVIIIe et XIXe siècle : Markovits 2014 ; Bourdin, Wollf 2018 ; Yon 2009.

³ Lire, à ce sujet, notre article consacré au travail d'adaptation du répertoire shakespearien en France : Filippi 2016.

⁴ On pourra se référer, sur ce point, à Lyonnet 1902.

⁵ Voir, à ce sujet : Fazio 2011 : 147-151.

⁶ Rey 2012, s.v. "excursion".

⁷ Bernhardt 1897.

⁸ Dossier Sarah Bernhardt, boîte dédiée à la correspondance de l'actrice, Manuscrit de réserve, consultable à la BCF (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française), RPP BER 07 (4).

Bibliographie

- BERLIOZ H. (1881), *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, t. I.
- BERNHARDT S. (2002), *Ma double vie*, éd. BRÉCOURT-VILLARS C., Paris, Phébus, "Libretto".
- EAD. (1897), lettre à Henri Bauer, écrite à Londres le 5 juillet 1897, *Catalogue Charavay*, n. 737, Paris, juin 1970.
- EAD., dossier, boîte dédiée à la correspondance de l'actrice, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms. RPP BER 07 (4).
- BOURDIN Ph., WOLLF C. (2018, dir.), *Moving scenes: the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation.
- CLAIRON M. ([1798] 1822), *Mémoires*, Paris, Ponthieu, "Mémoires sur l'art dramatique".
- Compte général de Mme G. W.* (Marguerite-Joséphine George, dite Mlle George), 1828-1829, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms. Res. 040.
- DUMAS A. (1852), *Mes Mémoires*, Paris, Alexandre Cadot éditeur.
- FAZIO M. ([1999] 2011), *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions.
- FILIPPI F. (2016), "Je brûle de voir l'effet de ce nouveau cinquième acte" : adaptations françaises des dénouements shakespeariens par Ducis et Talma (1789-1809)", in NAUGRETTE F., ROBARDEY-EPPSTEIN S. (éds.), *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier "Études théâtrales", pp. 425-438.
- LYONNET M. (1902), "Mademoiselle Raucourt, directrice des théâtres français en Italie (1806-1807)", in *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, 1, pp. 43-78.
- MAETERLINCK M. ([1890] 1999), "Menus propos - Le Théâtre", in *Œuvres 1. Le Réveil de l'âme*, éd. GORCEIX P., Bruxelles, Éditions Complexe.
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard.
- MAUPASSANT G. de (1882), "Les femmes de théâtre", dans *Le Gaulois* du 1^{er} février.
- MORGAN S. (1818), *La France par Lady Morgan, ci-devant Miss Owenson*, troisième édition revue et corrigée, Paris-Londres, Treuttel et Würtz.
- PLAYFAIR W. (1820), *La France telle qu'elle est et non la France de lady Morgan*, ouvrage traduit de l'anglais par l'auteur des *Observations sur la France* de Lady Morgan, Paris, Nicolle Libraire.
- REY A. (2010), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Nathan.
- SHAW G. B. (1895), "Duse and Bernhardt", *Saturday Review*, in *Dramatic opinions and Essays*, éd. Huneker J., New York, Brentano's.
- STAËL G. de ([1813] 1836), *De l'Allemagne*, in *Œuvres complètes*, Paris Firmin Didot, t. II.
- TALLEYRAND (2007), *Mémoires*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins".
- TALMA F.-J. ([1825] 2002), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. FRANTZ P., Paris, Desjonquères.
- YON J.-C. (2009, dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde.

Autori | Autrici

Stefano Amendola è Professore associato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno, insegna "Lingua e letteratura greca" e "Letteratura greca e sua ricezione moderna". Si occupa di teatro eschileo, Plutarco, tematiche di genere nell'antichità, fortuna dei classici nella cultura moderna. Tra le sue pubblicazioni si segnalano le monografie *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo* (Amsterdam, 2006) e *Sul testo dei Persiani di Eschilo* (Il messaggero, Napoli, 2012), oltre a numerosi saggi pubblicati su riviste e volumi di rilevanza internazionale.

Sonia Bellavia, diplomata scenografa all'Accademia di Belle Arti di Roma, è professore Ordinario di Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo, all'Università di Roma "Sapienza", presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne. I suoi studi vertono principalmente sul teatro italiano di secondo Ottocento-primo Novecento e su quello di area germanofona, dal preromanticismo alla metà del XX secolo, con particolare attenzione alle questioni concernenti l'attore e la recitazione. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano le monografie: *Vienna e la Duse*, per le Edizioni di Pagina, e *Max Reinhardt*, edita da Carocci. Dai progetti di ricerca di cui è stata responsabile sono scaturiti inoltre, a sua cura, il volume *Theatermania in Eighteenth-Century Europe*, edito da De Gruyter, e *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, uscito nel gennaio scorso per la casa editrice Carocci, con la co-curatela della dot.ssa Ilaria Lepore.

Vincenzo De Santis è Professore Associato di Letteratura francese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. I suoi ambiti di studio sono il teatro e la letteratura del Seicento (Racine, Corneille) e del Settecento (Voltaire, Marivaux, Sade), i rapporti tra teatro e politica tra Rivoluzione ed Epoca Napoleonica, il misticismo del periodo rivoluzionario, l'ecdotica teatrale e la storia delle traduzioni. È membro del gruppo di ricerca "French Theatre of the Napoleonic Era" dell'Università di Warwick, in cui ha anche lavorato in qualità di research fellow. È membre associé del CELLF (Centre d'étude de la langue et des littératures françaises), Université Paris-Sorbonne.

Alexei Evstratov è professore di Slavistica all'Università di Grenoble Alpes. È specializzato nella storia dello spettacolo in Russia e in Europa dal XVIII secolo a oggi e nel rapporto tra letteratura e società nella Russia imperiale e sovietica. In precedenza è stato docente presso l'Università di Losan-

Contributors

Stefano Amendola is an Associate Professor in the Department of Humanities at the University of Salerno, where he teaches "Greek Language and Literature" and "Greek Literature and Its Modern Reception". His research interests include Aeschylean theatre, Plutarch, gender issues in antiquity, and the legacy of the classics in modern culture. Among his publications are the books *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo* (Amsterdam, 2006) and *Sul testo dei Persiani di Eschilo* (Il messaggero, Napoli, 2012), along with various essays published in internationally renowned journals and volumes.

Sonia Bellavia, a graduate scenographer at the Academy of Fine Arts in Rome, is full professor of History of Modern and Contemporary Theater, at the University of Rome "Sapienza," in the Department of Modern Languages and Literatures. His studies focus mainly on Italian theater of the second half of the 19th century-early 20th century and on that of the German-speaking area, from pre-Romanticism to the mid-20th century, with particular attention to issues concerning the actor and acting. Her most recent publications include the monographs: *Vienna e la Duse*, for Edizioni di Pagina, and *Max Reinhardt*, published by Carocci. Her research projects have also resulted in the edited volumes *Theatermania in Eighteenth-Century Europe*, published by De Gruyter, and *Intorno a Salome. Arti performative e letteratura in Europa (1850-1950)*, published last January by Carocci publishing house, co-curated by Dr. Ilaria Lepore.

Vincenzo De Santis is Associate Professor of French Literature at the Department of Studi Umanistici dell'Università di Salerno. His research interests include 17th (Racine, Corneille) and 18th (Voltaire, Marivaux, Sade) theater and literature, the relationship between theater and politics from the Revolution to the Napoleonic Era, mysticism during the revolutionary period, textual criticism in theater, and the history of translations. He is a member of the "French Theatre of the Napoleonic Era" research group at the University of Warwick, where he has also served as a research fellow. He is an associate member of the CELLF (Centre d'étude de la langue et des littératures françaises), Université Paris-Sorbonne.

Alexei Evstratov is an Associate Professor of Slavic Studies at the Université Grenoble Alpes (France). His research focuses on the history of spectacles in Europe from the 18th century to the present, as well as literature and society in Imperial and Soviet Russia. His published books include *Les*

na, ricercatore post-dottorato presso la Libera Università di Berlino e l'École des hautes études en sciences sociales e ricercatore presso l'Università di Oxford.

Mara Fazio ha insegnato storia del teatro all'Università di Roma-Sapienza. I suoi studi si concentrano sul rapporto tra teatro e storia e sulle arti sceniche (attori, messa in scena) tra il XVIII e il XX secolo in Europa, in particolare in Francia e Germania. La sua opera di riferimento *François Joseph Talma. Primo divo*, pubblicata nel 1999, è stata tradotta in francese dal CNRS nel 2011. Nel corso delle sue ricerche, ha anche riflettuto sulla storia della regia teatrale con *Regie Teatrali dalle origini a Brecht* (Roma-Bari, Laterza, 2006), nonché sull'importanza della figura di Shakespeare nel teatro e nella cultura europea, con i libri *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico* (Roma, Bulzoni, 1993) e, più recentemente, *Voltaire contro Shakespeare* (Roma-Bari, Laterza, 2020).

Florence Filippi insegna Studi teatrali (XVIII-XIX secolo) all'Università di Rouen. I suoi interessi di ricerca comprendono la storia del teatro e della messa in scena durante la Rivoluzione, l'Impero e la Restaurazione, nonché gli studi sull'attore con autobiografie, memorie e corrispondenze del XIX secolo e la stampa e la critica teatrale. Tra le sue pubblicazioni spicca *Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt* (in collaborazione con Sara Harvey e Sophie Marchand, pubblicato da Armand Colin, 2017). Inoltre, ha co-diretto, con Julie de Faramond, *Théâtre et Médecine: de l'exhibition spectaculaire de la médecine à l'analyse clinique du théâtre*, numero speciale della rivista *Épistémocritique* (Littérature et Savoirs, 2016).

Pierre Frantz è professore emerito all'Università della Sorbona, specializzato in teatro del XVIII e dell'inizio del XIX secolo. È autore di una monografia fondamentale (*L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998) e ha pubblicato edizioni critiche e articoli su autori e attori di spicco del periodo, tra cui Marivaux, Diderot, Beaumarchais, Sade, Mercier, Voltaire, Lekain e Talma. Ha partecipato a diversi progetti nazionali e internazionali, come "Therepsicore" e "RCF. Registres de la Comédie Française", finanziati dall'ANR nel 2011, 2013 e 2019, e ha diretto collezioni editoriali. Attualmente è co-direttore dell'edizione critica del teatro di Voltaire (Classiques Garnier) e della collezione "La Bibliothèque du XVIIIe siècle" (Classiques Garnier).

Giuseppina Giuliano è professoressa associata di Lingua e Letteratura russa presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Nei suoi principali indirizzi di ricer-

Spectacles francophones à la cour de Saint-Pétersbourg (1743-1796). *L'invention d'une société* (2016) and *The Creation of a Europeanized Elite in Russia, 1762-1825: Public Role and Subjective Self* (2016, co-edited with Andrei Zorin and Andreas Schönle).

Mara Fazio taught theatre history at the University of Rome-Sapienza. Her studies focus on the relationships between drama and history, particularly in Europe from the 18th to the 20th century, with a special emphasis on France and Germany. Her work, *François Joseph Talma. Primo divo*, published in 1999, was translated into French by CNRS editions in 2011. Throughout her research, she also investigated the history of stage direction (*Regie Teatrali dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006). Additionally, she explored the significance of Shakespeare in European drama and culture through her books *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico* (Roma, Bulzoni, 1993) and, more recently, *Voltaire contro Shakespeare* (Roma-Bari, Laterza, 2020).

Florence Filippi teaches Theatre Studies (18th-19th centuries) at the University of Rouen. Her research interests encompass the history of theatre and staging during the Revolution, the Empire, and the Restoration, as well as actor studies involving autobiographies, memoirs, and correspondences from the 19th century and theatrical press and critique. Notable among her publications is "Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt" (in collaboration with Sara Harvey and Sophie Marchand, published by Armand Colin, 2017). Additionally, she co-directed, with Julie de Faramond, *Théâtre et Médecine : de l'exhibition spectaculaire de la médecine à l'analyse clinique du théâtre*, special issue of the *Épistémocritique* journal (Littérature et Savoirs, 2016).

Pierre Frantz is an emeritus professor at Sorbonne University, specializing in 18th and early 19th-century theater. He is the author of a seminal monograph (*L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998) and has published critical editions and articles on prominent authors and actors of the period, including Marivaux, Diderot, Beaumarchais, Sade, Mercier, Voltaire, Lekain, and Talma. He has been involved in various national and international projects, such as "Therepsicore" and "RCF. Registres de la Comédie Française," funded by ANR in 2011, 2013, and 2019, and has directed editorial collections. Currently, he co-directs the critical edition of Voltaire's theatre (Classiques Garnier) and the collection "La Bibliothèque du XVIIIe siècle" (Classiques Garnier).

Giuseppina Giuliano is associate professor of Russian Language and Literature at the Department of Humanities of the University of Salerno. Her main research areas include

ca rientra l'interpretazione e traduzione dell'opera di Andrej Belyj (traduzione più recente: *Sinfonia (2-a, drammatica)*, collana petuШki dell'Università di Torino). Ha partecipato a convegni di comparatistica intervenendo su Dante e Verga in Russia, nonché alla stesura del dizionario *La presenza russa in Italia nella prima metà del XX sec.* (Mosca 2019). È autrice di una monografia sul rapporto tra il teatro drammatico e musicale russo e il metamelodramma settecentesco italiano (*L'unione tra le muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo*, Roma 2013).

Lucia Lapenna è dottoranda in letteratura francese presso l'Università di Salerno, in co-tutela di tesi con l'Università di Lorena. La sua ricerca si concentra sulla letteratura francese del Settecento e sul teatro francese in Italia durante l'epoca napoleonica.

Ilaria Lepore è attualmente ricercatrice (RTD-A) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università La Sapienza di Roma, per il settore L-ART/05. È stata ricercatrice (incaricata dal Ministère de la Culture) presso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). È stata docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. La sua ricerca esplora i sistemi di produzione culturale nella prima modernità, l'evoluzione dei generi teatrali e le forme letterarie 'fattuali' nel linguaggio teatrale dal XVIII secolo a oggi. Ha pubblicato la monografia *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos, Roma, 2019), e vari articoli in italiano, francese e inglese sulla drammaturgia, l'analisi dello spettacolo e su questioni riguardanti l'autorialità, le teorie della recitazione e le pratiche di ricezione.

David Matteini insegna Letteratura francese presso il Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell'Università di Siena. I suoi campi di ricerca riguardano principalmente la storia letteraria e intellettuale della Francia tra Sette e Ottocento, e i rapporti tra letteratura, scienza e politica. È stato *research fellow* presso la Fondazione Einaudi di Torino e l'IZEA, Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (Halle, Germania). Ha partecipato a congressi nazionali e internazionali in qualità di relatore e discussant, ed è affiliato ad associazioni accademiche e scientifiche (Seminario di Filologia Francese; Compalit. Associazione di teoria e storia comparata della letteratura; IVG, Internationale Vereinigung für Germanistik; Associazione Sigismondo Malatesta). Tra le sue pubblicazioni, si segnalano *Lumières et enthousiasme. Histoire d'une idée anthropologique* (Classiques Garnier, 2022) e *Entusiasmo e rivoluzione. Il caso Adam Lux* (Pacini 2020).

the interpretation and translation of the works of Andrej Bely (most recent translation: *Sinfonia (2-a, drammatica)*, petuШki series of the University of Turin). She took part in comparative studies conferences speaking on Dante and Verga in Russia. She participated to the dictionary *The Russian presence in Italy in the first half of the 20th century* (Moscow 2019). She is the author of a monograph on the relationship between Russian dramatic and musical theater and 18th century Italian metamelodrama (*L'unione tra le muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo*, Roma 2013).

Lucia Lapenna is a doctoral student in French Literature at the University of Salerno and at the University of Lorraine. Her research focuses on 18th-century French literature and French theatre in Italy during the Napoleonic era.

Ilaria Lepore is currently research fellow at La Sapienza University of Rome, specializing in the history of 18th-century theatre. She previously held a research position at the Centre de Musique Baroque de Versailles, commissioned by the Ministère de la Culture. She also worked as an adjunct lecturer in French Literature at the University of Salerno. Her research explores cultural production systems in early modernity, the evolution of theatrical genres, and 'factual' forms of literature in theatre language from the 18th century to the present. Lepore has published a monograph, "Marc-Antoine Legrand and Polemical Theatre in Early 18th Century Paris" (Lithos publisher, Rome, 2019), and various articles in Italian, French, and English, focusing on dramaturgy, the analysis of spectacle, and issues of authorship, acting theories, and reception practices.

David Matteini teaches French Literature at the Department of Philology and Criticism of Ancient and Modern Literature at the University of Siena. His research fields mainly concern the literary and intellectual history of France between the 18th and 19th centuries, and the relations between literature, science and politics. He has been a research fellow at the Fondazione Einaudi in Turin and the IZEA, Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (Halle, Germany). He has participated in national and international congresses as a speaker and discussant, and is affiliated with academic and scientific associations (Seminario di Filologia Francese; Compalit. Associazione di teoria e storia comparata della letteratura; IVG, Internationale Vereinigung für Germanistik; Associazione Sigismondo Malatesta). His publications include *Lumières et enthousiasme. Histoire d'une idée anthropologique* (Classiques Garnier, 2022) and *Entusiasmo e rivoluzione. Il caso Adam Lux* (Pacini 2020).

Florence Naugrette è professoressa di Storia e teoria del teatro (dal XIX al XXI secolo) all'Università della Sorbona. Autrice di opere sul teatro del XIX secolo, in particolare sul teatro romantico, di un libro sul piacere dello spettatore teatrale e di studi su Victor Hugo, Musset, Dumas, Mérimée, Renan, Offenbach, Rostand e Sardou, ha studiato anche Claudel, Jean Vilar, Cocteau e Ivo van Hove nel XX e XXI secolo. I suoi seminari di ricerca si concentrano sulla storia del teatro, sulla sua dimensione politica e sulle produzioni contemporanee. Dirige due programmi di digital humanities: la sezione ottocentesca dei *Registres de la Comédie-Française* (in collaborazione con l'Università di Nanterre, il Massachusetts Institute of Technology, la New York University, la Comédie-Française e l'Università di Victoria) e l'edizione del diario epistolare di Juliette Drouet a Victor Hugo (in collaborazione con l'Università di Rouen).

Lydia Vázquez è professoressa presso la UPV/EHU (Paesi Baschi, Spagna). Ha tradotto diverse opere del XVIII secolo e testi contemporanei, tra cui i romanzi di Annie Ernaux. È ricercatrice in storia della traduzione, traduttologia e letteratura francese del XVIII secolo in una prospettiva comparativa ed è membro dell'Academia Europaea.

Virginie Yvernault è docente presso Sorbonne Université, specializzata in letteratura francese del XVIII secolo. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulla storiografia dei Lumi e della Rivoluzione, sull'Europa dei Lumi, e sul teatro e le Digital Humanities. Ha partecipato a numerose pubblicazioni e conferenze internazionali, preparato edizioni di testi del XVIII secolo e pubblicato diversi libri. Tra le sue pubblicazioni recenti si trova *Figaromania: Beaumarchais tricolore, dalle monarchie alle repubbliche (XVIII-XIX secolo)*, Hermann, collana "Savoirs Lettres", 2020.

Florence Naugrette is a Full Professor of Theatre History and Theory (XIXth-XXIst centuries) at Sorbonne University. She specializes in nineteenth-century theatre, particularly the Romantic era, and has authored a book on audience enjoyment of theatre. Her studies cover various figures, including Victor Hugo, Musset, Dumas, Mérimée, Renan, Offenbach, Rostand, and Sardou, along with twentieth and twenty-first-century figures such as Claudel, Jean Vilar, Cocteau, and Ivo van Hove. Her research seminars focus on the historical and political aspects of theatre, as well as contemporary productions. Naugrette directs two digital humanities programs: the nineteenth-century section of the *Registres de la Comédie-Française* (in collaboration with Nanterre University, MIT, NYU, Comédie-Française, and the University of Victoria) and the publication of Juliette Drouet's letters to Victor Hugo (in collaboration with the University of Rouen).

Lydia Vázquez is a university professor at UPV/EHU (Basque Country, Spain). She has translated several 18th-century works as well as contemporary texts, including the novels of Annie Ernaux. She is a researcher in the history of translation, translatology, and 18th-century French literature from a comparative perspective, and is a member of the Academia Europaea.

Virginie Yvernault is a Senior Lecturer at Sorbonne University, specializing in 18th-century French literature. Her research focuses primarily on the historiography of the Enlightenment and the Revolution, the Enlightenment in Europe, as well as theater and digital humanities. She has contributed to numerous publications and international conferences, prepared editions of 18th-century texts, and published several books. Among her recent publications is *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIIIe-XIXe siècle)*, Hermann, coll. «Savoirs Lettres», 2020.