
Le Paris italien du premier XVIII^e siècle

Que représente l'Italie pour la France du premier XVIII^e siècle? Nous allons nous limiter à quelques remarques liminaires avant d'analyser divers débats artistiques où les deux pays se rencontrèrent ou se confrontèrent. Au début du siècle, la France reste le pays d'Europe le plus puissant, dotée d'une monarchie forte et déjà largement centralisée, nimbée de la gloire artistique et littéraire du «siècle de Louis XIV», qui renouvelle ceux de Périclès et d'Auguste dans l'Antiquité, si l'on en croit la propagande royale¹; le français devient la langue de l'Europe cultivée. Qu'en est-il alors de l'Italie? D'ailleurs l'Italie n'existe pas; c'est une somme d'États disparates, sans même un sentiment communautaire comme en possèdent le Saint-Empire romain-germanique et son empereur résidant à Vienne. On y trouve des contrées politiquement morcelées qui véhiculent comme à Florence le souvenir d'une gloire passée ou comme à Venise l'art de transformer en divertissements attirant toute l'Europe des plaisirs ce qui fut la grandeur commerciale de la Sérénissime. La République marchande de Gênes n'a pas cette chance ni ce goût, et les affaires corses ne facilitent pas sa propre sérénité. Les États pontificaux végètent économiquement, ainsi que le remarque un voyageur des années 1720, le baron de Montesquieu². Naples, toute espagnole avec son roi Bourbon, va s'envelopper dans sa sublime misère et des superstitions d'un autre âge. Au nord, la maison de Savoie continue son ascension en trahissant successivement tous ses alliés européens: prince de Piémont et roi de Sicile en 1713, roi de Sardaigne en 1716, le duc de Savoie s'approche petit à petit du trône italien à créer: il faudra pourtant attendre 1861 pour cela.

Mais cette Italie si contrastée du nord au sud de la péninsule attire l'élite européenne des voyageurs. Le Grand Tour n'est pas seulement le fait des Britanniques, qui s'ennuient dans les brumes de leur île; c'est un phénomène qui concerne toutes les nations du continent qui peuvent ou ont

1. Voir les ouvrages récents de Lucien Bély, *Louis XIV, le plus grand roi du monde*, Paris, J.-P. Gisserot, 2005, et d'Olivier Chaline, *Le règne de Louis XIV*, Paris, Fammarion, 2005.

2. Micheline Fort Harris, «Le séjour de Montesquieu en Italie (août 1728-juillet 1729): chronologie et commentaires», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 127, 1974, p. 63-197.

les moyens de voyager³. Les guides⁴ et les relations de voyage⁵ se multiplient pour représenter une Italie assez convenue : les voyageurs issus du meilleur monde, lestés de lettres de recommandation pour les amateurs éclairés italiens qui leur ouvrent les portes de leurs collections et de guides imprimés en complément des « cicérones » qui les accompagnent, viennent rechercher en priorité, du moins théorique, les illustres « débris de l'Antiquité », dont Herculanium mis au jour de 1738 à 1745⁶ et Pompéi, qui attirent vers la Campanie et le sud les voyageurs qui jusqu'alors ne s'y aventuraient guère : les catholiques ne manquent pas d'aller baiser la mule du Pape à Rome et de rendre visite à la Maison de la Vierge miraculeusement transportée de Palestine à Lorette. Florence et ses trésors artistiques de la Renaissance font partie de ce « tourisme » culturel, plus que Rome qui semble s'être assoupie, même si la France y a créé en 1666 une Académie destinée à de jeunes artistes choisis, chargés de copier et s'inspirer de la grande peinture de l'École romaine. L'italien n'est plus la langue de culture européenne qu'elle a été depuis la Renaissance et sa magnifique littérature. Le voyageur du XVIII^e siècle va surtout en Italie, même s'il dissimule ce projet sous le couvert de projets plus relevés, pour son théâtre d'opéra, qui de Venise à Naples, du *Teatro Grimano* au *Teatro San Carlo*, est le premier d'Europe. Cantatrices et castrats⁷ sont de vraies gloires internationales que l'on s'arrache. C'est cette Italie musicale, plus que l'Italie des peintres et de la littérature, qui fait venir les amateurs de toute l'Europe.

Elle fut à l'origine de la première confrontation artistique entre l'Italie et la France au début du XVIII^e siècle. Depuis que la France avait créé son propre opéra à Paris, la très officielle Académie royale de musique, que Louis XIV avait confiée en 1672 à l'apôtre de la musique française, Jean-Baptiste Lully, né « Lulli » à Florence⁸, l'art français du chant s'était isolé dans une orgueilleuse solitude. La tragédie en musique, toujours précédée

3. Gilles Bertrand, *Le grand tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008.

4. Par exemple, Rogissart, *Les délices de l'Italie ou Description exacte de ce pays, de ses principales villes et de toutes les raretés qu'il contient*, Leyde, P. Van der Aa, 1706, 4 vol. Voir Antonio Pescaroli, *I Libri di Viaggio e le Guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani. Catalogo descrittivo*, Roma, 1957 [réimpression : 1995], 3 vol. : description de près de 4 000 livres de voyage et de guides concernant l'Italie depuis les origines de l'imprimerie.

5. Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

6. Charles-Nicolas Cochin et Bellicard, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanium*, présentation et notes d'Édith Flamarion et Catherine Volpilhac-Augier, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 1996 (d'après l'édition de 1754).

7. Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Wavre, Mardaga, 1995.

8. Jérôme de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

d'un prologue chanté à la gloire du roi, s'était petit à petit installée dans un académisme que les successeurs du surintendant de la musique de Louis XIV ne purent ou ne durent pas transgresser. À une époque, où les cours européennes, fascinées par Versailles, faisaient jouer en français le répertoire des théâtres parisiens, aucune ne s'avisa d'y donner des opéras français. Le monopole italien était absolu. Un jeune musicien allemand, comme Georges Friedrich Haendel (1685-1759), alla faire son apprentissage en Italie avant de se rendre en Angleterre perpétuer la gloire de l'*opera seria*⁹. Les livrets italiens de Pietro Metastasio (Métastase) (1698-1782) furent mis en musique à Berlin dans le nouvel opéra créé en 1742 par Frédéric II, pourtant grand admirateur de la littérature et de l'art français, un peu moins sans doute de Louis XIV¹⁰, et musicien très averti¹¹. Le théâtre d'Unter den Linden ne joua jamais le moindre opéra français. Métastase fut le fournisseur de nombreux compositeurs européens, dont Haendel à Londres (*Catone*, HWV A7, *Arbace*, HWV A10, *Didone abbandonata*, HWV A17, *Siroe re di Persia*, HWV 24) et Mozart (*Il Sogno di Scipione*, KV 126, *Il Re pastore*, KV 208 et *La Clemenza di Tito*, KV 621).

Pourtant, la musique italienne avait été présente à Paris dès le début du règne de Louis XIV, et, comme pour le théâtre dont nous reparlerons, grâce à des personnages de la Cour d'origine italienne. Pour la musique d'opéra, ce fut le cardinal Mazarin, premier ministre de la régente Anne d'Autriche pendant la minorité de Louis XIV, qui fut cet introducteur. Giulio Mazzarini avait fait une grande partie de sa carrière à Rome chez le cardinal Antonio Barberini, grand organisateur de spectacles musicaux. Devenu Mazarin en France et cardinal lui-même, il eut le projet de monter à Paris des opéras à l'italienne pour le service de la cour dont le décorateur fut, à l'occasion de fêtes somptueuses, un autre Italien Carlo Vigarani (1625-1713)¹². C'est ainsi que, de 1645 à 1662, de *La Finta Pazza* de Francesco Saccati à *Ercole amante* de Francesco Cavalli, les spectacles musicaux italiens brillèrent de manière extraordinaire dans la capitale française sur les scènes royales du Louvre et des Tuileries. Mais après la mort de Mazarin, la création de l'Académie royale de musique mit fin à ces expériences d'ailleurs très coûteuses. L'Italie

9. Jean-François Labie, *Georg Friedrich Haendel*, Paris, Robert Laffont, 1981.

10. François Moureau, « Voltaire, Frédéric et *Le siècle de Louis XIV* ou les lectures du Prince », *Bulletin du Bibliophile*, vol. 1, 1994, p. 56-81, 7 ill.

11. Musicien amateur et flûtiste, Frédéric II fit construire par Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff sur Unter den Linden à Berlin un opéra où l'on joua exclusivement, à partir de 1742, des œuvres composées par ses musiciens favoris sur des livrets italiens : Carl Heinrich Graun ou Johann Joachim Quantz, qui fut aussi le professeur de flûte du roi de Prusse (Hugo Fetting, *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, Berlin, Henschelverlag, 1955, p. 15-39).

12. Jérôme de la Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005.

musicale demeurerait pourtant d'une certaine manière dans l'inconscient français. Après la mort de Lully en 1687, l'opéra français vécut d'épigones parfois talentueux, mais enfermés dans le corset de la « tragédie en musique ».

La fin du XVII^e siècle amena deux événements qui réintroduisirent l'art musical italien sur la scène française. Ce fut d'abord la création d'un nouveau genre opératique, l'opéra-ballet. Composé de trois ou quatre entrées chantées et dansées précédées d'un prologue, il offre pour chaque entrée une action séparée dépendant du thème général de l'œuvre. Par exemple, *L'Europe galante* (1697) d'André Campra propose un panorama des habitudes amoureuses attribuées à divers peuples européens. Le livret d'Antoine Houdar de la Motte promène le spectateur de la France en... Turquie en passant par l'Espagne et l'Italie. Selon la propre définition de l'auteur du livret : « On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent d'avantage et promettent plus de jeu pour le théâtre. [...] On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs peuples. Le Français est peint volage, indiscret et coquet. [...] L'Italien, jaloux, fin et violent¹³ ». Le plus intéressant vient de ce que l'entrée italienne fournit deux airs dans cette langue, mais surtout qu'on y trouve une troupe de masques vénitiens, « galants et comiques » et que le musicien y introduit un air de danse italien, la forlane¹⁴, à côté d'un menuet très français. La forlane reparut très naturellement dans les opéras-ballets à sujets italiens joués, les années suivantes, sur la scène de l'Opéra de Paris : *La Vénitienne* (1705) de Michel de la Barre et *Les fêtes vénitienes* (1710) de Campra, qui avait donné, en 1699, un autre chef-d'œuvre, *Le carnaval de Venise*, sur un livret de Jean-François Regnard où l'on trouvait inséré, outre des airs italiens (I, 4 ; II, 5), un petit opéra italien, *Orfeo nell'inferi*, à la fin du troisième acte : théâtre dans le théâtre présentant « plusieurs rangs de loges, pleines de différentes personnes, placées pour voir un opéra¹⁵ » qui permit au rusé musicien aixois de faire résonner la musique lyrique italienne dans le temple réservé à la musique française. La fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant sont donc baignés d'une nouvelle lumière italienne à Paris dans la musique vocale et la musique de danse, qui introduit d'autres modèles comme la villanelle¹⁶ ou la saltarelle¹⁷. Ces musiques sont d'ailleurs d'inspiration populaire plus que savante et proviennent du vieux fond mélodique italien. Le deuxième événement qui introduisit l'Italie dans l'opéra français fut, paradoxalement,

13. Antoine Houdar de la Motte, *Œuvres*, Paris, Pault l'aîné, 1754, t. VI, p. 10.

14. Danse originaire du Frioul, en couple et vive.

15. *Recueil général des opéras*, Paris, Christophe Ballard, 1703, t. VI, p. 338.

16. Danse rustique et populaire.

17. Danse vénitienne à trois temps, vive et d'un mouvement toujours croissant.

la fermeture, en mai 1697, de l'Hôtel de Bourgogne à Paris où jouait la Troupe des Comédiens-Italiens du roi. Nous reviendrons sur leur influence sur le théâtre parisien au cours des décennies suivantes. Mais, dès cette date, une partie de leurs silhouettes comiques, des Arlequins aux Polichinelles et aux Pantalons, migrent sur la scène de l'Opéra, et entretiennent la nostalgie du public pour les personnages qu'il applaudissait sur la scène des Italiens avant l'oukase royal le privant de ce plaisir¹⁸.

Si, au début du XVIII^e siècle, sur la scène de l'Opéra, la musique italienne, de danse en particulier, a acquis un droit de cité, si des musiciens de théâtre, comme André Campra¹⁹, ont une formation et un goût nettement italianisants, il n'en est pas de même pour la musique religieuse, où domine la solide tradition des maîtres de chapelle des cathédrales, et pour la musique instrumentale, le style français, fondé sur les instruments eux-mêmes traditionnels telle la viole de gambe²⁰, qui ne s'ouvrait guère aux instruments à cordes d'origine italienne tel le violon, qui fut réservé pendant longtemps en France à la musique utilitaire des Petits Violons du roi à la Cour et aux Vingt-Quatre Violons surtout spécialisés dans la musique de danse. D'autre part, les formes musicales françaises très strictes comme le « motet » étaient fermées aux modèles italiens comme la « cantate ». Ce fut, au début du XVIII^e siècle, la source de la première des querelles des musiques française et italienne, avant la seconde, au milieu du siècle, la Querelle des Bouffons, où des auteurs célèbres comme Rousseau s'illustrèrent pour ou contre. En France, à la fin du règne de Louis XIV, la musique instrumentale était un art social, plutôt privé, pour lequel les musiciens composaient des partitions souvent solistes. À la différence de l'Italie, il n'y avait pas de concert public au début du XVIII^e siècle. On jouait en société, souvent entre amateurs pour un public choisi ; c'est ce que représentent sous le nom de « concert » de nombreuses peintures et gravures du temps²¹.

Dans le domaine de la musique religieuse, le système des « maîtrises » où l'on enseignait dans les principales églises les rudiments du chant grégorien et l'art du « motet », était un frein évident à l'évolution, même si un André Campra, maître de chapelle en Provence, avant de venir à Paris, sut se libérer de cette emprise pour être son propre maître dans la musique transalpine. La première querelle concerna la musique vocale, sous la forme de la « cantate »,

18. François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 101-102.

19. Maurice Barthélemy, *André Campra, sa vie et son œuvre (1660-1744)*, Paris, A. et J. Picard, 1957.

20. Instrument de six cordes à archet qui se tient entre les jambes.

21. *Concert champêtre* (1708), gravure de Bernard Picart, et plusieurs toiles d'Antoine Watteau, dont *Prélude au concert* (Berlin, château de Charlottenbourg).

un genre qui s'acclimata en France aussi bien dans la poésie écrite que dans la musique. La « cantate » est une espèce de petit opéra, un opéra miniature ou de chambre, à voix seule avec basse continue (deux instruments à cordes), où trois récitatifs *parlando* alternent avec trois airs. À l'origine, le texte est en italien : les musiciens italianisants qui travaillent à l'Opéra introduisent ces cantates dans le corps des opéras-ballets (*Les fêtes vénitiennes*) et elles sont ensuite publiées séparément pour les amateurs. Des poètes français, comme Jean-Baptiste Rousseau, composent les vers français que les compositeurs vont mettre en musique. Les premiers recueils paraissent en 1703 avec les 39 cantates françaises de Nicolas Bernier, bientôt suivies de nombreuses autres collections, dont 23 cantates de Campra de 1708 à 1728, et 7 cantates de Jean-Philippe Rameau, les premières étant datables de la fin des années 1710. Il existe des cantates à sujet religieux (« cantates spirituelles ») pour le service divin et des cantates profanes, le plus souvent à sujet galant. Le style mélodique simple typiquement italien, en particulier le récitatif *parlando*, faisait de la cantate un genre plus immédiatement compréhensif que la musique française, complexe, harmonique et fondée sur un instrument soliste qui recherchait une couleur musicale spécifique.

Ce type de musique à petit effectif d'interprètes était adapté aux concerts privés qui se multipliaient à Paris dans une société mondaine qui n'avait que faire à la Cour. Il s'agit surtout de financiers qui cherchent plus l'agrément et le confort que le prestige suranné de Versailles. Au lieu de la grande peinture d'histoire (sujets antiques et modernes) qui ornait les vastes galeries des palais royaux, ils préfèrent les hôtels particuliers divisés en appartements de taille raisonnable qu'ils décorent de tableaux de petits formats ou de compositions peintes à sujet galant. C'est le cas en particulier du financier Pierre Crozat, dit Crozat le pauvre, pour le distinguer de son frère encore plus riche que lui, qui collectionne les dessins italiens qu'un jeune peintre copie, Antoine Watteau. Ce dernier va décorer de la série des « Saisons » la salle à manger de l'hôtel Crozat, où il organise des concerts de musique italienne²². Il ne sera pas le seul, et les concerts privés vont se multiplier à partir de 1715, sous la régence de Philippe d'Orléans, lui-même grand amateur de l'art transalpin et toujours soucieux de se distinguer de son oncle, Louis XIV. Comme un parfum d'opposition politique plane dans ce refus de l'art versaillais. Cela annonce d'une certaine manière la seconde querelle dite des Bouffons, au

22. Catalogue de l'exposition au Grand Palais, à Paris, en 1984 : *Watteau 1684-1721*, Paris, Ministère de la Culture/Éditions des Musées Nationaux, P. 35, p 324-328 : *L'été*, seule des quatre conservée (Washington, National Gallery of Art).

milieu du XVIII^e siècle, où l'on trouvait à l'Opéra de Paris, le « coin du Roi » pour la musique française et le « coin de la Reine » pour la musique italienne.

En effet, le débat entre les deux musiques qui va animer les premières années du siècle a une coloration nettement politique, voire chauvine²³. La première escarmouche est menée par l'abbé Ragueneau qui publie en 1702 un *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* : le terme de « parallèle » renvoie à l'époque au brûlot polémique de Charles Perrault contre les « anciens²⁴ » et situe Ragueneau dans la perspective « moderne » de la Querelle des Anciens et des Modernes, qui prônait la notion de « progrès » en art contre celle d'« imitation ». François Ragueneau (1660-1722), qui avait longtemps vécu à Rome, encensait la musique d'opéra italienne pour sa virtuosité et sa technique d'écriture, par ses voix lyriques sans seconde. La *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de Jean-Laurent Lecerf de la Viéville (1674-1707) lui répondit en 1704 et prit la défense, contre Ragueneau, de la musique nationale. La querelle se poursuivit ensuite par diverses brochures. Le Cerf de la Viéville se flattait de montrer « quelles sont les vraies beautés de la musique ». Pour lui, et l'idée sera longtemps présente dans l'imaginaire français, la musique instrumentale ne signifie rien par elle-même. On connaît la formule célèbre de Fontenelle : « Sonate que me veux-tu ?²⁵ » La musique n'a de sens que par la parole qu'on lui adjoint. En soi, la musique n'est pas autonome, elle n'est pas descriptive. Rappelons que le règlement de l'Académie royale de musique stipulait la supériorité du « poète » (le librettiste) sur le musicien, le premier choisissant le second et non l'inverse²⁶. L'art des notes est issu de règles conformes à la raison et à la nature. Ces débats esthétiques importaient moins qu'une réalité évidente, la supériorité des interprètes italiens sur leurs homologues français. Ragueneau voyait dans les voix le sublime musical des Italiens.

Le monopole de l'Académie royale de musique parisienne ne permettait pas d'en juger. Pourtant les chanteurs italiens et les musiciens d'outre-monts avaient une certaine place à Versailles et à Paris. C'était d'abord à la Chapelle royale de Versailles qu'on les trouvait. Mazarin en avait fait venir d'Italie entre 1644 et 1660 pour chanter dans les opéras qu'il produisait à

23. Voir la synthèse avec bibliographie rétrospective de Belinda Cannone, *Philosophies de la musique 1752-1789*, Paris, Aux Amateurs de livres/Klincksieck, 1990, p. 15-19.

24. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui concerne les arts et les sciences*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, 4 vol.

25. Rapportée par D'Alembert, « De la liberté de la musique », *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Zacharie Chatelain et fils, 1754, t. IV, p. 455, puis par Jean-Jacques Rousseau dans l'article « Sonate » de l'*Encyclopédie* (1765), article repris dans le *Dictionnaire de musique* (1767).

26. François Moureau, « Les poètes de Rameau », dans : Jérôme de la Gorce (dir.), *Jean-Philippe Rameau*, Paris/Genève, Champigneulle/Slatkine, 1987, p. 61-73.

la Cour. Ces chanteurs appartenait à cette catégorie qu'on appelait des castrats ou, en France, des « capons » ou des « incommodés ». L'opération effectuée sur eux avant la puberté préservait une voix claire de soprano ou d'alto très appréciée à la chapelle pontificale et dans les salles d'opéra d'Italie. Louis XIV les fit recruter pour la célébration musicale à la chapelle de Versailles, et ils participèrent aux spectacles de la Cour tout au long du règne de Louis XV, dans certaines œuvres de Rameau par exemple (*Anacréon*, *Pygmalion*). Ils chantaient, pour l'essentiel, des rôles féminins en travesti²⁷. La création du Concert spirituel à Paris en 1725, première organisation publique de concerts, les amena à chanter pour les amateurs de la capitale et ils y interprétèrent souvent des airs italiens²⁸. C'est là que les Français entendirent pour la première fois les airs italiens de Haendel, les cantates d'Arcangelo Corelli, outre une musique italienne strictement instrumentale. Cela permettait de diffuser plus largement les œuvres de musiciens qui, pour la plupart, ne vinrent jamais en France²⁹.

Les compositeurs italiens n'y étaient guère les bienvenus. Paolo Lorenzani, que Louis XIV avait chargé de ramener des castrats d'Italie, dirigeait à Paris la musique du couvent des théatins, haut lieu de l'italianisme parisien. Il créa pour la Cour à Fontainebleau en 1681 un opéra sur livret italien, *Nicandro e Fileno*, un autre pour les Condés à Chantilly en 1688 et il travailla même pour les divertissements des Comédiens-Italiens de la capitale³⁰, avant de repartir pour Rome en 1694, où il fit une brillante carrière à la Cour pontificale³¹. Outre quelques interprètes, c'est à peu près tout pour la fin du règne de Louis XIV.

L'époque est aussi à une espèce de suspicion qui enveloppe les Italiens en France. En mai 1697, le roi ordonne la fermeture du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne où jouait la troupe très officielle des Comédiens-Italiens. On n'en connaît pas vraiment la cause³². Qu'y faisaient-ils dans la ville où s'était illustré Molière ? Résumons, en quelques mots, l'histoire des troupes italiennes en France. C'est la reine florentine Catherine de Médicis

27. Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989, et *La maison des Italiens. Les castrats à Versailles*, Paris, Grasset, 1998.

28. Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, Paris, Heugel et cie, 1975.

29. Dont Corelli et Haendel. Voir François Moureau, « Haendel et l'opéra français », *Du Baroque aux Lumières. Pages à la mémoire de Jeanne Carriat*, Mortemart, Rougerie, 1986, p. 117-123.

30. Donald Jay Grout, « The Music of the Italian Theatre at Paris (1682-1697) », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 169.

31. Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, 1662-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, p. 271-272.

32. Voir notre analyse dans *De Gherardi à Watteau : présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 29-32.

qui, au milieu du XVI^e siècle, avait fait venir à Paris les premières troupes italiennes³³. Sous des noms divers, elles furent toujours présentes, jusqu'à ce que Louis XIV créa, en parallèle avec la Comédie-Française (1680), une seconde troupe officielle, dite des Comédiens-Italiens du Roi, qui, comme sa rivale, représenta à Paris et à la Cour³⁴. Elle avait même, un temps, joué avec celle de Molière au théâtre du Palais Royal³⁵, et l'on dit alors, malicieusement, que le Sganarelle français se souvenait un peu trop du Scaramouche italien, Tiberio Fiorilli³⁶. En 1680, ils s'installèrent, aux Halles, dans l'illustre Hôtel de Bourgogne, ancienne salle des Grands Comédiens, dont Molière s'était tant moqué, et ils y prospérèrent jusqu'à ce que le pouvoir royal décida, un jour de mai 1697, de la fermer et d'interdire Paris aux comédiens.

Leurs spectacles attiraient les jeunes auteurs et un public avide de nouveautés dramatiques, car leur répertoire tranchait dans le paysage théâtral parisien³⁷. Si, comme l'Opéra, ils aimaient les décors multiples avec changement à vue et la musique, si, comme les Comédiens-Français, ils offraient leurs propres « dancourades » – du nom du comédien-auteur Florent Carton Dancourt, « successeur » de Molière – en faisant la satire des mœurs du temps et de la vie mondaine parisienne, les Italiens y ajoutaient toujours un esprit de dérision cynique et une violence verbale dissimulée sous les fleurs du spectacle. Cela peut expliquer la fermeture de 1697. Pour des raisons variées où la publicité des troupes avait certes sa part, la Comédie-Italienne critiquait volontiers le jeu des Comédiens-Français ; ils se moquaient des « perroquets » de la troupe française « qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur », alors qu'eux, maîtres de l'improvisation contrôlée, faisaient du « théâtre italien [...] le centre de la liberté, la source de la joie, l'asile des chagrins domestiques³⁸ ». Et les Italiens parodiaient volontiers, comme Molière naguère, le jeu ampoulé des tragédiens et leurs poses ridicules.

33. Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.

34. Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, Roma, Bulzoni editore, 1993-1997, 3 vol.

35. Delia Gambelli, « Molière e Biancolelli al Palais Royal ovvero i doppi sensi dell'invenzione », dans : Elio Mosele (dir.), *La Commedia dell'arte tra cinque e seicento in Francia e in Europa*, Fasano, Schena editore, 1997, p. 267-275.

36. Voir le célèbre frontispice du graveur Laurent Weyen pour *Élomire hypocondre* de Le Boulanger de Chalussay qui montre « Scaramouche enseignant » et « Élomire [Molière] étudiant » sur la scène du Palais Royal (Paris, Charles de Sercy, 1670)

37. Ce répertoire de divers auteurs fut publié de 1694 (1 vol.) à 1700 (6 vol.) sous le nom d'Évariste Gherardi, l'Arlequin de la troupe.

38. Jean-François Regnard et Charles Dufresny, *Les Chinois*, IV, 2. François Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 166-168.

Après la fermeture, plusieurs comédiens allèrent jouer en province, et les théâtres parisiens se répartirent leurs dépouilles dramatiques. Comme nous l'avons dit, l'Opéra multiplia les « types » italiens dans ses divertissements musicaux et ses carnivals à l'italienne. Mais ce furent surtout les deux Foires parisiennes qui bénéficièrent de cet héritage. Saint-Germain sur la rive gauche et Saint-Laurent sur la rive droite étaient des foires dépendant d'institutions religieuses et des espèces de zones franches. On y vendait un peu de tout dans des boutiques appelées « loges » ; dès le XVII^e siècle, l'habitude de présenter un petit spectacle sur une estrade devant les boutiques pour attirer le chaland amena la création de modestes troupes, qui parfois s'installèrent indépendamment des « loges ». La fermeture de 1697 fut une bénédiction pour les spectacles forains : ils s'emparèrent des « types » comiques italiens, parfois du répertoire joué à l'Hôtel de Bourgogne, toujours du ton à la fois satirique et poétique que les Italiens avaient donné à leurs spectacles. Pour un jeune intellectuel « moderne » comme Marivaux, qui y voyait aussi, avec plaisir, les travestissements comiques de la mythologie « classique » et des ouvrages à l'antique³⁹, les Foires furent une magnifique leçon de théâtre. Pour Watteau, ce fut la source, de ses premières œuvres à son ultime chef-d'œuvre, le « Pierrot dit Gilles » du Louvre, d'une inspiration qui a fait, paradoxalement, de cet artiste qui n'alla jamais en Italie le peintre par excellence des « types » de la *commedia dell'arte*⁴⁰ et du « Pierrot » un autoportrait mythique⁴¹.

En 1716, le paysage théâtral parisien revint à la situation antérieure à 1697. Le Régent, qui était chargé, depuis l'année précédente, du gouvernement pendant la minorité de Louis XV, était un grand amateur de théâtre ; sa mère, Madame Palatine, avait été en 1700 la dédicataire de l'édition en six volumes du répertoire des Anciens Italiens. On appela de Parme une troupe de comédiens dirigée par Luigi Riccoboni, le futur Lélío des pièces de Marivaux⁴².

39. Dans la tradition du burlesque du siècle précédent qu'il admire, le jeune écrivain donne un *Télémaque travesti* (publié en 1736, mais composé en 1714-1715) et *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques* (1717), dont l'illustration de *L'Homère travesti* par Dubercelle présente deux personnages importants de la *commedia dell'arte* : Pierrot et Mezzetin dans leurs costumes parodiant le Berger Pâris et Mercure.

40. De Gherardi à Watteau, *op. cit.*, ch. 7 : « L'Italie d'Antoine Watteau », p. 91-97.

41. Sur ces questions, voir nos essais dans le catalogue de l'exposition *Watteau 1684-1721*, Paris, Ministère de la Culture/Éditions des Musées nationaux, 1984, « Watteau dans son temps », p. 471-508 ; « Iconographie théâtrale », p. 509-528, ill.

42. Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle, Luigi Riccoboni dit Lélío*, tome II (1716-1731) : *L'expérience française*, Paris, Droz, 1945.

De 1716 à 1729, le répertoire de la Nouvelle Troupe fut donc le « théâtre de Lelio », pour reprendre le titre de l'ouvrage que lui a consacré Ola Forsans⁴³. La carrière italienne de Riccoboni était déjà longue quand il s'installa à l'Hôtel de Bourgogne. Cultivé et grand amateur de la tragédie française et de Molière auquel il consacra un livre⁴⁴, Lelio n'avait aucun goût pour la tradition de la *commedia dell'arte*, même francisée par l'Ancienne Troupe⁴⁵. Sur la recommandation formelle du Régent, il dut composer lui-même ou retrouver dans des collections de « scénarios » anciens et faire jouer des canevas italiens qui formèrent les publications du « Nouveau Théâtre-Italien » en voie de constitution de répertoire⁴⁶. Les premières années de la Nouvelle Troupe à Paris furent donc une suite de tentatives, marquée par des échecs et par quelques demi-réussites. Riccoboni se convainquit de renoncer à jouer en italien des tragédies pour un public qui attendait une continuation de l'Ancien Répertoire. Il recruta de jeunes auteurs. Marivaux fut l'un d'eux.

En 1720, Marivaux fut intégré dans une troupe qui cherchait encore en partie sa voie. Dans son *Histoire du théâtre italien*⁴⁷, Riccoboni fit plus tard l'éloge de la comédie sérieuse de la grande tradition italienne depuis la Renaissance, comédie raffinée et littéraire, contre des arlequinades indignes de la scène et, dans ses *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, il parlera dédaigneusement encore, après sa retraite de la scène, de la tradition de la *commedia dell'arte* comme d'une « farce » et d'une « comédie ancienne et mercenaire que l'on jouait à l'impromptu⁴⁸ ». Il préférait le « naturel » à la Molière et « la noble simplicité de sa diction⁴⁹ ».

43. *Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, SVEC 2006: 08. L'expression est celle du libraire parisien Antoine Briasson en 1733 (*Le Théâtre de Monsieur Lelio*) pour désigner les trois premiers volumes en recueil du *Nouveau Théâtre-Italien*.

44. *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, où il pointe les sources latines et italiennes de l'auteur comique.

45. Il renonça rapidement à jouer la tragédie en italien sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, bien qu'il ait rédigé pour elle, entre autres, une traduction d'*Andromaque* (*Andromaca, tragedia del sign. Racine trasportata dal francese in versi italiani*, Paris, Lamesle, Delormel, Flahaut, 1725) jouée en Italie vers 1708.

46. Dans le canevas intitulé *L'italiano marito a Parigi* (Paris, Antoine Urbain Coustelier, 1717), la préface « Au lecteur » de Riccoboni en témoigne sans ambiguïté: il y qualifie les comédies de « zannis » d'« assemblage confus d'inventions et de déguisements, sans règles et sans conduite » (p. 9), mais il s'est résolu de « contribuer au délassement du Grand Prince qui fait aujourd'hui le bonheur de ce puissant État » (p. 5) en proposant « des pièces purement de spectacle » (p. 13) où les « types fixes » ont la part belle.

47. *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, Paris, Cailleau, 1730-1731, 2 vol., et une collection de planches gravées représentant des « types » comiques.

48. Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 32-33.

49. *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, op. cit., p. 65.

Mais les « types » comiques italiens de la *commedia all'improvviso*, que connaissait seuls son public parisien, totalement ignorant de la *commedia erudita*, étaient ce qu'il demandait à la Nouvelle Troupe. Riccoboni s'y plia d'abord : « Le goût du plus grand nombre doit l'emporter en cette occasion⁵⁰ ». Puis, avec d'autres, Marivaux fut chargé de fournir un habile compromis qui pût satisfaire Lelio et son public. Ce nouveau style « italien » puisait ses sources dans la tradition *all'improvviso* de la *commedia dell'arte* revisitée par l'Ancienne Troupe expulsée de Paris en mai 1697, transposée en partie dans le Théâtre des deux foires parisiennes, rénovée par l'expérience italienne propre à Riccoboni, adaptée à la réalité sociale et théâtrale française. Ce mélange complexe a contribué à former le style « italien » propre au génie de Marivaux.

Les principes de la *commedia dell'arte*, où le terme *arte* désigne la technique, sont relativement simples. On l'appelait plus souvent *commedia all'improvviso*, comédie à l'impromptu, pour reprendre la formulation de Riccoboni. C'était fondamentalement une comédie d'acteurs. Chacun de ceux-ci occupait toujours le même « emploi » pour parler la langue de la comédie à la française, le même *tipo fisso* (type fixe) pour les Italiens. Ces *tipi fissi* étaient répartis par fonctions dramatiques et par statut social. Ils fonctionnaient par couples faisant contraster leur jeu : deux *zannis* (équivalents en partie des valets français, mais plus indépendants et souvent simples aventuriers) ; deux servantes, deux vieillards, deux amoureux et deux amoureuses. Les troupes étaient composées de dix à douze membres, plus quelques « utilités » (danseurs, musiciens et chanteurs). Le spectacle était donné à l'impromptu, c'est-à-dire qu'il était improvisé par chaque « type fixe » à partir d'un canevas écrit non dialogué appelé *scenario*⁵¹. Certains de ces « types » paraissant masqués en scène, dont le *zanni* Arlequin avec son demi-masque de cuir sombre retenu par une mentonnière et Pantalon, ils devaient compenser le défaut d'expression du visage par une gestuelle appropriée. Les amoureux et les personnages féminins jouaient à visage découvert. Interprétant toujours le même « type fixe », le comédien possédait une réserve de « tirades à faire⁵² » adaptées à des situations particulières (*zibaldone*) et, pour les plus lestes, une collection de *lazzis*, jeux de scène

50. Préface au canevas *Il Liberale per forza* (1716) dans le *Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1729, t. I, p. 95.

51. On connaît les canevas rassemblés par Dominique Biancolelli, le directeur de la troupe à l'époque de Molière, dont un fort intéressant *Don Juan (Le festin de pierre)*. Ils ont été récemment republiés en français par Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi, op. cit.*, 1997, 2 vol.

52. Tirades toutes faites rédigées pour des situations particulières et conservées dans les *zibaldone* manuscrits.

physiques allant du plus simple au plus complexe. L'Ancienne Troupe avait pratiqué cet exercice en italien jusqu'au début des années 1680, quand elle y avait inséré des « scènes françaises » explicatives rédigées pour un public parisien ignorant de la langue et des dialectes parlés par certains « types fixes ». En 1697, les Italiens de Paris jouaient en français, à la réserve de rares représentations de canevas⁵³. Une bonne partie d'entre eux étaient en France depuis longtemps et certains même, comme l'Arlequin Évariste Gherardi, y étaient nés.

Ce ne fut pas le cas de la troupe de Léléo transplantée directement d'Italie en 1716 avec des comédiens liés le plus souvent par une expérience commune et de solides liens familiaux. La troupe était très fortement marquée par la tradition de la *commedia dell'arte*, dont témoigne la liste des « types fixes » qui s'y employaient : trois *zannis* (Arlequin, Scapin et Scaramouche), une servante (Violette), deux amoureux (Léléo et Mario)⁵⁴, deux amoureuses (Flaminia et Silvia), deux pères ou vieillards (Pantalon et le Docteur), plus une « cantatrice⁵⁵ ». On notera la surreprésentation des *zannis* et le déficit en emplois de servantes. Leur connaissance de la langue française était, en général, très limitée⁵⁶. En 1720, la composition de la troupe avait notablement changé avec le départ et l'arrivée de divers comédiens⁵⁷. Dès 1717, Pierre-François Biancolelli, fils du grand Arlequin Dominique Biancolelli du siècle précédent, comédien expérimenté⁵⁸ et parfaitement francophone⁵⁹, entra dans la troupe pour jouer le « type » de Pierrot, puis de

53. En particulier à la Cour (F. Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 17-35).

54. Léléo était premier amoureux. Habitué à jouer les rôles tragiques dans la *commedia erudita*, Riccoboni avait la réputation d'avoir « dans la physionomie un air sombre, propre à peindre les passions tristes » (Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M. D*** sur la Nouvelle Comédie-Italienne*, Paris, Pierre Pault, 1717, lettre I, p. 8). Boindin note encore dans la même page que Léléo acteur « manque des grâces françaises : mais on espère qu'il pourra les acquérir ».

55. O. Forsans, *op. cit.*, p. 18.

56. En 1718, N. Boindin en fait un inventaire assez contrasté : « Flaminia et Silvia sont celles qui parlent le mieux le français ; pour Violette, comme on a remarqué qu'elle n'en sait encore qu'un mot, il est à présumer que cette langue ne lui sera pas sitôt familière. Léléo parle à peu près comme un Suisse, Mario se fait entendre à force de tâtonner. Pantalon s'en tient à son langage vénitien. [...] Le Docteur sera un de ceux qui parlera le mieux français pour peu qu'il veuille s'y appliquer. Scapin, dit-on, fait son unique étude de cette langue, mais sans y faire un grand progrès ; on s'aperçoit seulement qu'il oublie insensiblement la sienne [...] ; et plut à Dieu que Scaramouche puisse tomber dans le même inconvénient. À l'égard d'Arlequin, il faut qu'il s'en tienne au bergamasque jusqu'à ce qu'il se soit rendu intelligible en notre langue » (*Lettres historiques*, *op. cit.*, 1718, lettre IV, p. 8).

57. Voir la liste complétée d'une courte biographie rédigée par Thomas-Simon Gueullette, historien des Italiens et l'ami de Riccoboni, dans les *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle*, J.-E. Gueullette (éd.), Paris, Droz, 1938, p. 33-48, pour notre période.

58. Il avait longtemps joué en province puis à la Foire, dans le « type » de Pierrot.

59. Selon Th.-S. Gueullette (*Notes*, *op. cit.*, p. 30, l'Arlequin Vicentini fut « extrêmement mécontent » de l'arrivée de ce Trivelin « parlant bon français ».

Trivelin⁶⁰, recréant ainsi avec l'Arlequin Thomaso Vicentini, dit Thomassin⁶¹, le fameux couple contrasté des *zannis* de la tradition. Contrairement à Arlequin, le Trivelin de Biancolelli fut joué à visage découvert⁶², ce qui ne fut pas sans effet sur son jeu. Dans les couples, la hiérarchie était le fondement dramaturgique de leurs rapports. Il y avait toujours un « type » dominant. Par exemple, Flaminia jouait le rôle de première amoureuse et Silvia celui de seconde ; il en était de même de Lélío et de Mario. Pendant une bonne partie du siècle précédent, Arlequin avait occupé l'emploi de second *zanni*, très proche de son origine rustique de paysan près à tout pour survivre, mais Dominique Biancolelli, l'Arlequin de la Troupe royale sous Louis XIV, avait créé ce que l'on appela l'« Arlequin moderne », qui s'arrogea l'emploi de « premier *zanni* », intrigant et rusé, reléguant au second rang l'ancien *zanni* dominant, qui fut jusqu'en 1697, Mezzetin, l'un des personnages fétiches de l'Ancienne Troupe et une silhouette assez poétique de musicien. L'arrivée du *zanni* Trivelin en 1717 était l'une des clés nécessaires dont Marivaux allait amplement se servir.

Au total, de 1720 à 1746, Marivaux fournit 20 comédies aux Italiens – à peu près une par an – et seulement neuf au Théâtre-Français. Il participa aussi à l'évolution du répertoire voulu par Luigi Riccoboni, très attentif à faire de la scène italienne autre chose qu'une copie des Forains, ses rivaux les plus actifs dans les années 1720. Lélío, en qualité de chef de troupe, avait le pouvoir de « distribuer à son plaisir les rôles aux acteurs, selon leur habileté, sans qu'il y ait personne qui puisse lui contredire⁶³ » : l'auteur évidemment, mais aussi les acteurs sur lesquels il avait pleine autorité pour leur attribuer un emploi différent de leur « type » d'origine. Il ne s'en priva pas.

60. « Type » interprété avec succès dans l'Ancienne Troupe, de 1644 à 1671, par Dominique Locatelli.

61. Il existe de nombreuses gravures représentant Arlequin et son costume « typique ». Voir notre essai « Iconographie théâtrale » du catalogue de l'exposition *Watteau, op. cit.*, p. 509-510. Riccoboni en a fourni une description pour Thomassin : « Ce sont des morceaux de drap rouge, bleu, jaunes et verts coupés en triangle et arrangés l'un près de l'autre depuis le haut jusqu'en bas ; un petit chapeau qui couvre à peine sa tête rasée ; de petits escarpins sans talons, et un masque noir écrasé qui n'a point d'yeux, mais seulement deux trous fort petits pour voir » (*Histoire du théâtre italien, op. cit.*, 1731, t. I, p. 4-5) ; il y a ajouté un portrait psychologique du « type » (t. II, p. 309). Un « Habit d'Arlequin moderne », gravé d'après Charles-Antoine Coypel, est annexé à l'ouvrage de Riccoboni. Le texte des comédies italiennes fait souvent allusion au demi-masque de cuir noir d'Arlequin en le traitant de « more » ou autre formule qui désigne son visage. Ce masque est visible dans le pastel de Maurice Quentin de la Tour gravé par T. Bertrand de l'Arlequin Thomassin.

62. Dont le costume « était composé d'étoffes de quatre couleurs d'étoffe comme celui d'Arlequin. Il était par bandes et non par pièces » (Th.-S. Gueullette, *Notes, op. cit.*, p. 31). Biancolelli supprima le masque traditionnel du « type » et la batte à la manière d'Arlequin qu'il portait aussi à la ceinture. Le seul portrait certain de Trivelin Biancolelli est un pastel de Louis Vigée daté de 1730 qui le représente en costume à mi-corps (Vente Drouot, 4 juin 1986, n° 41, avec reproduction).

63. Article 2 du Règlement dit du Régent (1716) cité par X. de Courville, *Un Apôtre, op. cit.*, p. 36.

La surprise de l'amour fut créée à l'Hôtel de Bourgogne le 3 mai 1722, un an et demi à peine après *Arlequin poli par l'amour*. On y mesure le progrès de la dramaturgie de Marivaux chez les Italiens *La Surprise de l'amour* conserve certains des aspects traditionnels de la *commedia all'improvviso* et des « types fixes ». Acteur très physique, Arlequin a encore un peu de la naïveté et du goût pour les plaisirs simples du second *zanni* qu'il a été : « je cours, je saute, je chante, je danse⁶⁴ ». S'il joue dans le costume habituel du type, demi-masque compris, ceinture sur les reins (selon la nouvelle mode) et batte au côté, il fait partie des « types » que le public attend dans les travestis, parfois féminins quand il est en couple avec un autre *zanni* : dans *La surprise*, son apparition en costume de chasseur et le dialogue comique qui va avec⁶⁵ sont, de toute évidence, une faveur faite au public des habitués. Lélío, parfaitement à son aise dans son rôle d'amant « agité » et mélancolique, « triste » et « distrait⁶⁶ » avait, enfin, ces « grâces françaises », qui, selon la critique, lui manquaient dans les premières années de son séjour à Paris⁶⁷. Marivaux joue même d'une réplique à double entente de Colombine – « Oh, notre amour se fait grand ! il parlera bientôt bon français » (S, II, 8) – pour exprimer cette acculturation de Riccoboni Lélío dans l'univers de la scène parisienne.

Quand *Le jeu de l'amour et du hasard* fut créé à l'Hôtel de Bourgogne le 23 janvier 1730, Marivaux avait pleinement intégré dans son système dramaturgique les contraintes et les avantages du jeu italien. Une série de chefs-d'œuvre plus ou moins bien reçus par le public étaient nés sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, dans ce quartier parisien des Halles, où le théâtre était, depuis un siècle, le lieu d'éclosion des nouveautés dramatiques et où Molière et Regnard, enfants des rues avoisinantes, avaient ressenti leur première émotion théâtrale.

Même si les « types italiens » continuaient d'irriguer, sinon de diriger, la dramaturgie de Marivaux, les comédiens s'étaient francisés et Lélío lui-même s'était de plus en plus désintéressé de la direction de la Troupe et, sans doute, de sa programmation. Il fit seul deux longs séjours en Angleterre (1727, 1728), rédigea et publia son *Histoire du Théâtre-Italien* (1728)⁶⁸, qui est une magnifique élogie sur la décadence du goût et sur son

64. *Surprise*, I, 2.

65. *Surprise*, I, 10.

66. *Surprise*, II, 6 ; I, 2 et II, 5.

67. Voir la note 29.

68. Publié en deux volumes (Paris, P. Cailleau, 1731), avec un tome II nouveau concernant la polémique autour de la première édition. Par ailleurs, il avait publié en *terza rima* le poème *Dell'Arte rappresentativa*, Londres, 1728. Voir Sarah di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi*

échec à faire connaître la véritable littérature dramatique de son pays. Il y évoquait la carrière du comédien Lélío avec une mélancolique modestie⁶⁹. Le 25 avril 1729, il obtint l'ordre de retraite qu'il avait sollicité du roi ; sa femme Flaminia et son fils François⁷⁰, qui avait repris ses emplois de Lélío depuis janvier 1726, étaient associés à ce document. Lélío quitta aussitôt le théâtre⁷¹. Quand, l'année suivante, *Le jeu* fut donné à l'Hôtel de Bourgogne, la première génération des comédiens qui avait accueilli Marivaux avait presque entièrement disparue⁷².

À la date du *Jeu*, l'Arlequin Thomassin, créateur, 10 ans plus tôt, d'*Arlequin poli par l'amour*, n'avait plus, à 48 ans, ni la prestance ni l'agilité de ses débuts⁷³. Et Mario, frère de Silvia dans la vie réelle, n'avait plus qu'un rôle atypique, puisque l'amoureux en titre de l'intrigue était Dorante, ce que remarqua d'ailleurs le chroniqueur du *Mercur de France*, un habitué de la scène de l'Hôtel de Bourgogne qui critiqua, pour cela, le rôle de « Mario [...] dont, comme on l'a remarqué, la pièce n'avait presque que faire⁷⁴ ». Le même journaliste pointa aussi le fait qu'« il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse⁷⁵ », ce qui était faire peu de cas de l'illusion théâtrale. Car, dans ces scènes traditionnelles de travestissement si communes au siècle précédent chez les Italiens, Arlequin portait toujours son travesti sur son habit multicolore d'origine, plus le demi-masque de cuir noir, ce qui ne gênait nullement « l'illusion » du public. Au début des années 1730, où l'on s'acheminait vers plus de « réalisme » scénique, ce « jeu » commençait à déranger au nom du « vraisemblable ». C'était faire

Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle, suivi de la traduction et l'édition critique de *Dell'Arte rappresentativa*, Paris, H. Champion, 2009.

69. « [...] je suis assez éclairé pour sur mon compte pour m'en tenir à la réputation de n'être pas tout à fait un mauvais comédien », *Histoire du Théâtre-Italien*, Paris, Chaubert, 1728, « Avis au lecteur », p. vii.

70. François Riccoboni, ancien élève des jésuites comme le Trivelin Biancolelli, fut aussi un écrivain dans la lignée critique de son père, dont *L'art du théâtre*, Paris, C.-F. Simon et Giffard fils, 1750.

71. Sur ces années 1726-1729, voir X. de Courville, *Un apôtre, op. cit.*, p. 315. Lélío, Flaminia et leur fils avaient obtenu des lettres de naturalité françaises en juin 1723 (Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la Troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. II, p. 87).

72. Venus de Parme avec Riccoboni, le Pantalón Alborgheti et Violette, Margarita Rusca, femme de l'Arlequin Thomassin, moururent en janvier-février 1731.

73. Th.-S. Gueullette remarque obligeamment qu'il avait l'habitude « de se trop livrer au plaisir », *Notes, op. cit.*, p. 33). Les *lazzis* physiques des premières comédies semblent plus rares, si l'on en juge par les didascalies imprimées. Mais, au moment de représenter, le *zanni* ajoutait volontiers comme supplément.

74. Compte rendu reproduit par F. Deloffre, *Théâtre complet, op. cit.*, t. I, p. 793.

75. *Ibid.*, p. 793.

peu de cas de la fantaisie théâtrale décalée tant appréciée des générations précédentes. Le discours amoureux burlesque d'Arlequin dans la pièce⁷⁶ n'avait pas davantage de vraisemblance, mais il appartenait à la même tradition scénique⁷⁷. Il s'agissait de vestiges de pratiques théâtrales venant du plus loin de la *commedia dell'arte*.

Si le théâtre « italien » de Marivaux est le fruit de l'environnement dramatique d'un écrivain qui sut prendre son bien des diverses scènes de la capitale, la tentation « italienne » ne fut pas de circonstance. Le jeune romancier et journaliste « moderne » qui se convainquit à l'aurore des années 1720 de se consacrer à l'art dramatique avait, certes, l'ambition, comme d'autres écrivains débutants, ses contemporains – un certain Arouet de Voltaire, par exemple –, de briller sur la scène des successeurs de Molière. Marivaux sentit vite, à ses dépens, que l'heure n'était pas encore venue pour lui de grossir leur répertoire. Le « Nouveau Théâtre-Italien⁷⁸ » fut d'abord un lieu d'apprentissage. La solide tradition de la *commedia dell'arte* rénovée – des « types fixes » et de leur jeu aux fantaisies poétiques – était un laboratoire parfait : elle lui accordait une liberté de plume que le modèle prétendument « moliéresque » de la Comédie-Française lui interdisait et lui fournissait une série de personnages – « types » interprétés par des acteurs spécialisés qu'il s'agissait de mettre en scène dans une intrigue originale. « Arlequin toujours Arlequin », prétendait l'Ancien Théâtre-Italien. Mais les *zannis* qui allaient de comédie en comédie étaient à la fois les mêmes et d'autres : ils se retrouvaient, et tout recommençait sur nouveaux frais⁷⁹. Soutenu par le professionnalisme des « comédiens de l'art », le jeune écrivain perfectionna son propre génie. Cela lui permit, paradoxalement, de revenir mieux armé plus tard à la Comédie-Française. Peut-on comme Gustave Attinger parler d'« esprit de la *commedia dell'Arte* dans le théâtre français⁸⁰ » ? C'est indéniable, et Marivaux représente, après Molière – comme le prétendait Léo⁸¹ – et certains de ses successeurs (Regnard, Dufresny), l'un des maillons d'une chaîne qui de l'Italie de la

76. *Jeu*, II, 3, 5 ; III, 6.

77. W. John Kirkness, *Le Français du Théâtre Italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Droz, 1971, p. 163-166, et F. Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, ch. 2 : « L'amour à l'Ancien Théâtre-Italien », p. 37-43.

78. Titre du recueil de la production du « théâtre de Léo » à partir de 1716. On y trouve les pièces de Marivaux, de Léo et des autres collaborateurs de la scène italienne de Paris (Paris, Briasson, 1733, 8 vol.).

79. Retrouvailles de Frontin et d'Arlequin dans *La fausse suivante* (I, 1), voir note 64.

80. *L'esprit de la commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Paris/Neuchâtel, Librairie théâtrale/La Baconnière, 1950.

81. Voir la note 19.

Renaissance aux mimes des Boulevards au XIX^e siècle⁸² trace la ligne d'un théâtre dont la technicité (*arte*) n'était pas contraire à l'analyse la plus fine des sentiments humains. Dans le « marivaudage », il y a une espèce d'écho assourdi de ce « jeu italien » transplanté sur la scène française⁸³. Et c'est faire honneur à Marivaux de le noter.

François Moureau
Université Paris-Sorbonne

82. Le Pierrot Deburau dit Baptiste et bien d'autres, dont *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné ont donné une image animée inoubliable.

83. Compléments bibliographiques : *Marivaux e il teatro italiano*, Mario Matucci (dir.), [Ospedaletto], Pacine editore, 1992, et *Masques italiens et comédie moderne. Marivaux*, La Double Inconstance ; Le Jeu de l'amour et du hasard, Annie Rivara (dir.), Orléans, Paradigme, 1996 (avec l'édition de divers textes critiques de Lelio, de son fils et de Boindin, p. 41-68).