

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0240-6

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédictte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

L'ACTIVITÉ PARISIENNE DES COMÉDIENS ITALIENS ENTRE 1600 ET 1622

Sandrine Blondet

Lorsqu'ils abordent la vie théâtrale parisienne des premières années du XVII^e siècle, les historiens mentionnent tous la présence à Paris de nombreuses troupes italiennes¹, avant de rappeler la faveur dont jouissent les *Gelosi*, *Accesi*, *Confidenti* et autres *Fedeli* auprès des souverains français depuis Catherine de Médicis². Parallèlement, la veine critique consacrée à ces comédiens fait constamment état de l'obstacle que pouvait constituer la langue italienne auprès du public parisien, obstacle heureusement surmonté par cette « dramaturgie de l'effet³ » qui caractérise leur pratique. Plusieurs éléments, pourtant, étonnent. En premier lieu, cette prédilection que les comédiens italiens sont réputés éprouver pour le geste et la voix s'accorde difficilement avec leur activité éditoriale, intense. Ils font en effet imprimer de multiples pièces, canevas développés et traités dramatiques, dont le texte figé entre en contradiction avec un art que l'improvisation et cette recherche de l'effet ancrent dans l'instant, en revendiquant la nature éphémère. Simultanément, en signalant la distance qu'ils prennent par rapport à leur théâtre, ces publications révèlent aussi la dimension verbale non négligeable que les comédiens ultra-montains lui réservent. En outre, une grande part en est éditée à Paris, précisément, signe que ces comédiens-auteurs comptent sur un lectorat français important. Sur le plan administratif ensuite, les actes notariés recensés par Alan Howe⁴ ne mentionnent que rarement les membres de ces troupes, étoiles déjà internationales ; l'illustre compagnie d'Arlequin investit certes la salle de l'Hôtel de Bourgogne à chacun de ses séjours, mais les baux consentis à ses compatriotes restent le plus souvent signés d'obscures personnalités, quasiment toutes absentes des documents liés à leurs prestigieux confrères. Enfin, si l'étude de ces

- 1 Voir ainsi Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886 ; S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, t. I, 1968, p. 46 ; Henry C. Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1929-1942, t. I, p. 13 et 15 ; ou, plus récemment Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2011, p. 154-158.
- 2 Faveur mise en lumière par Armand Baschet (*Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882).
- 3 Nous empruntons l'expression à Claude Bourqui (*La Commedia dell'arte*, op. cit., p. 42).
- 4 Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

mêmes baux fait apparaître que l'occupation de l'unique salle de la capitale est alors en grande majorité française⁵, la présence à Paris des comédiens italiens est suffisamment récurrente pour témoigner d'un succès qui justifie ces séjours répétés, toujours longs de plusieurs mois. Il s'ensuit, d'une part, que les conditions de leur succès parisien entre 1600 et 1620 sont peut-être à reconsidérer, de l'autre, que la barrière linguistique pourrait avoir été moins infranchissable qu'on ne le croit, ce qui invite à envisager tous les aspects qui ont pu permettre, voire encourager les spectacles en langue italienne. C'est ce double mouvement que nous nous proposons de suivre ici, entreprise qui demandera d'abord de retracer l'histoire des troupes italiennes de passage à Paris dans le premier quart du XVII^e siècle, d'établir leur composition et les conditions matérielles de leur activité. Une seconde section reviendra sur la réception dont elles purent bénéficier, en interrogeant leur pratique et leur public.

L'histoire française des compagnies qui nous intéressent ici remonte à 1573. De retour de Pologne, Henri III assiste à Venise à des représentations des *Gelosi*, qu'il n'a de cesse, ensuite, de faire venir à sa cour – ce sera chose faite en 1577⁶. À la même époque, la troupe des frères Martinelli – Drusiano, l'aîné, mène la bande; le cadet Tristano parcourt déjà l'Europe sous le costume d'Arlequin, qu'il a créé et imposé – effectuerait elle aussi un séjour parisien, dont les traces sont toutefois peu sûres. Cette compagnie d'Arlequin compte alors parmi les plus prestigieuses d'Italie, toutes florentines, ferraraises ou mantouanes. À l'instigation de Vincent de Gonzague, elle opère diverses fusions avec deux autres troupes⁷, avant d'accomplir, sous l'appellation des *Accesi*, quatre tournées françaises: en 1600-1601; en 1608; en 1613-1614; et en 1620-1622.

La première s'inscrit dans le cadre des festivités entourant les noces d'Henri IV et de Marie de Médicis, célébrées à Lyon le 17 décembre 1600. La troupe gagne Lyon au cours de l'été, puis suit la cour en janvier 1601 à Paris, où elle reste jusqu'à l'automne. Si la date de son départ reste incertaine, le témoignage de Pierre de L'Estoile certifie sa présence à l'Hôtel de Bourgogne en juin 1601⁸. La deuxième expédition des *Accesi*

5 Les lacunes des documents rendent vaine l'entreprise d'évaluer la durée totale de location de l'Hôtel de Bourgogne par les uns et par les autres, mais l'on peut au moins recenser les actes qui concernent Français et Italiens. À s'en tenir à ceux qui signalent la présence de comédiens sur les planches entre 1600 et l'été 1622, on en dénombre 28 pour les comédiens français, 12 pour leurs homologues italiens.

6 Siro Ferrone précise que la première représentation eut lieu le 25 janvier 1577 (*Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2008, p. 40).

7 Les *Accesi* et les *Confidenti* (voir Siro Ferrone, *ibid.*, p. 130-139).

8 « En ce mois de juin, se voyait à Paris, à l'Hôtel de Bourgogne, où jouait Arlequin, une chose autant rare et merveilleuse qui se puisse voir. » (*Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, t. II :

les ramène à Paris de février à novembre 1608 ; divers actes établissent avec certitude qu'ils occupent à nouveau l'Hôtel en mai 1608. Leur troisième séjour se déroule en 1613-1614. Devenue la compagnie des *Fedeli* à la suite de nouvelles recombinaisons entre les comédiens, la troupe donne sa première représentation le 10 septembre 1613, suit la cour à Fontainebleau pour trente-neuf représentations entre le 21 septembre et le 21 novembre, et reste en France jusqu'à l'été 1614. Les comédiens sont à nouveau locataires de la rue Mauconseil pour la saison hivernale (bail du 17 octobre 1613, loyer à compter du 1^{er} novembre). En parallèle, ils profitent des largesses de Marie de Médicis et de Louis XIII, qui, outre de multiples cadeaux et gratifications, leur allouent 600 livres par mois, de janvier à mars 1614, pour leurs représentations privées. Les *Fedeli* reviennent enfin à Paris, pour leur dernier séjour du vivant d'Arlequin (mort le 1^{er} mars 1630), à l'automne 1620. Louis XIII n'est présent à leurs spectacles qu'à compter du 12 janvier 1621, mais assiste ensuite à vingt-trois représentations jusqu'à la fin du mois de février. En avril, la troupe suit la cour à Fontainebleau, puis revient à Paris où elle loue l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à la fin juillet, avant de signer le 16 octobre 1621 un second bail, renouvelable jusqu'au Carême 1625. Les comédiens donnent encore seize représentations devant Louis XIII entre janvier et mars 1622, avant de retourner en Italie.

En marge de ces quatre séjours des compagnons d'Arlequin, Henri IV et Marie de Médicis appellent également auprès d'eux les *Gelosi*. Une lettre d'Isabella Andreini mentionne ainsi les trente-six jours que la compagnie passe à Fontainebleau en décembre 1603⁹, avant de gagner Paris où un témoin rapporte leur présence¹⁰. Au total, ce sont donc cinq séjours parisiens qu'effectuent tour à tour les *Gelosi*, les *Accesi* et les *Fedeli*.

Un rapide parcours des documents qui nous sont parvenus à leur sujet laisse aisément percevoir l'éclatante renommée dont bénéficient ces artistes italiens. À tout seigneur, tout honneur : ce sont sans conteste les *Gelosi*, célèbres et célébrés par toute l'Europe, qui jouissent alors de l'aura la plus prestigieuse. Pourvus d'une

1601-1609, éd. André Martin, Paris, Gallimard, 1958, p. 29.)

- 9 « J'étais avec la troupe à Fontainebleau où j'ai passé trente-six jours, le Roi et la Reine trouvant bon mon service, et nous traitant à deux cents écus par mois » (lettre au secrétaire d'État du grand-duc de Toscane, 7 décembre 1603, citée par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 137).
- 10 « Le 4 de janvier 1604 [...] j'ai vu représenter à l'Hôtel de Bourgogne par la compagnie d'Isabelle et Pedrolin, la tragédie du *Calife d'Égypte* tué en sa tente par Numantia, femme d'Acrisis, citoyen de Numance, assiégé par ledit Calife. » (Octave de Genêtay, cité par Raymond Lebègue, « Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne », *RHLF*, 1933, p. 77 ; je modernise.)

histoire déjà ancienne, ils sont fédérés autour de Francesco Andreini et, surtout, de son épouse Isabella. D’abord titulaire d’un rôle d’amoureux, Francesco imagine celui du capitain Spavento da Vall’Inferno, dont il publiera *Le Bravure (Les Bravacheries du capitain Spavento da Vall’Inferno)* en 1608. Isabella peut quant à elle s’enorgueillir des sonnets qu’elle a inspirés au Tasse et à l’Arioste, comme des recueils poétiques et de la pastorale (*La Mirtilia*, 1588) qu’elle a fait paraître. Sa mort, survenue à Lyon le 11 juin 1604 durant leur retour en Italie, lui vaut d’être reconnue comme « une des plus rares femmes du monde tant pour être docte que bien disante en plusieurs sortes de langues¹¹ ». À leurs noms est également associé celui de Flaminio Scala, auteur du *Postumio* (publié à Lyon en 1601), du *Teatro delle favole rappresentative (Théâtre des fables dramatiques)*, préfacé par Francesco Andreini et publié à Venise en 1610) et d’*Il Finto Marito (Le Feint Mari)*, publié en 1618 puis en 1619).

22 En 1600, Scala rejoint Arlequin. La nouvelle compagnie compte trois couples, dont les rivalités internes ne vont pas manquer de se faire sentir. On trouve en premier lieu les Ferrarais Diana Ponti et Marc’Antonio Romagnesi. Connue à la scène sous le nom de Lavinia, Diana s’est acquis une heureuse réputation depuis 1585-1590 à la tête de diverses compagnies (les *Desiosi*, les *Accesi*, les *Confidenti*), tandis que Marc’Antonio interprète avec succès Pantalon, Magnifique ou le Docteur. Viennent ensuite Pier Maria Cecchini – également ferrarais, qui seconde bientôt efficacement Arlequin et se fait connaître en tant que Fritellino – et son épouse Orsola Posmoni, l’amoureuse Flaminia, dédicataire de *La Flaminia schiava (Flaminia esclave)* publiée par Cecchini à Venise en 1610. Cecchini introduit encore auprès d’Arlequin Giovan Battista Austoni, dont l’épouse Salomé Antonazzi interprète elle aussi une amoureuxse, Valeria. En 1600, la compagnie accueille enfin Giovanni Pellesini – autre Ferrarais, célèbre sous le nom de Pedrolino, qui fait autorité comme second *zanni*¹² – et Silvio Fiorillo, titulaire du rôle de Matamoros et inventeur possible de Polichinelle¹³. En 1608, la troupe se voit privée d’Arlequin qui, endeuillé par les décès récents de son frère et de son épouse, reste en Italie. Vincent de Gonzague confie alors la direction de la compagnie à Cecchini / Fritellino, tandis qu’il remplace Arlequin par un autre *zanni*, Aniello di Mauro, dit Cola¹⁴.

11 Registre de la Procure de Sainte-Croix de Lyon, cité par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 146. Voir aussi l’éloge d’Isabella dressé par Pierre Mathieu (*ibid.*, p. 148).

12 Voir *supra*, n. 10.

13 Père de Giovan Battista (premier Scaramuccia, puis Trappollino) et de Tiberio (Scaramouche).

14 Voir Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 163, et Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 155.

En septembre 1611, le projet des doubles fiançailles royales franco-espagnoles conduit Marie de Médicis à convier Arlequin une troisième fois à Paris. L'expédition se voit toutefois reportée à maintes reprises, pour des raisons officielles (Vincent de Gonzague meurt le 12 février 1612), mais aussi et surtout théâtrales, liées à la concurrence que se livrent à Mantoue les *Accesi* de Cecchini et les *Fedeli* de Giovan Battista Andreini. Fils de Francesco et Isabella, celui-ci ajoute au prestige de ses parents le sien propre, qu'il recueille en tant qu'interprète de Lelio. Son épouse Virginia Ramponi – Florinda – ne démerite pas et jouit de toutes les faveurs mantouanes¹⁵. C'est donc autour d'eux, et sous leur appellation des *Fedeli*, qu'Arlequin rassemble sa troupe, composée en outre de Federigo et Benedetto Ricci, de Pellesini / Pedrolino, de Bartolomeo Bongiovanni / Graziano, de Girolamo Garavini (le capitaine Rinoceronte) et de Lorenzo Nettuni / Fichetto. En 1621, ce sont peu ou prou les mêmes noms que l'on retrouve : Arlequin, Lelio, Florinda, F. Ricci / Pantalone et Nettuni / Fichetto, entre autres.

Les actes recensés par Alan Howe présentent occasionnellement quelques-uns de ces noms, ce qui le plus souvent soulève de nouvelles questions. Ainsi, Lorenzo Nettuni (« Lorenzo detto Fichetto », francisé en Laurens Neptune) appose sa signature sur le bail du 2 juin 1603. Il se trouve donc à Paris, indépendamment des *Accesi* ou des *Fedeli* qu'il rejoindra plus tard, sans que rien ne permette d'affirmer qu'il a joué avec eux lors de leur premier séjour de 1600-1601, ni *a fortiori* qu'Arlequin l'a rencontré puis engagé à Paris¹⁶. Ces mêmes documents contiennent toutefois une majorité de noms inconnus, qu'il leur revient de transmettre à la postérité. Le plus souvent cité est celui de Jules Rize, francisation probable du nom de Giulio Ricci ou Rizzi¹⁷. Viennent ensuite, par ordre d'apparition, Saullo Donati (Solve Donate, 25 février 1600) ; l'épouse de Rize Inotiancia (Innocente) Gargante et leur fille Marie (29 avril 1600) ; Flaminio Cortese (10 mai 1600) ; Battista Buscha (Jehan-Baptiste Busque, 26 juillet 1600) ; Formicha Provai (2 avril 1602) ; Jules César, dit Formigno et Gabriel Rousseville, dit Breton (associés à Rize du 2 mai au 9 juillet 1602) ; Angela Maloni, dite Virginia, native de Venise, veuve de François Maloni, marchand de Venise, et son fils Andrea (André) Maloni, Steffano Castiglione (Étienne Castillon), dit Foulvyo et Blanche Gazette (2 juin 1603) ; Savio Rappel (11 mai 1605) ; Jean-Paul Alfieri (14 février 1612) ; Pietro-Paolo-Lione (28 mai 1612). La récurrence de leur

15 En mai 1608, elle remplace, au pied levé semble-t-il, la cantatrice prévue pour créer l'*Arianna* de Monteverdi, décédée (voir Leo Schrade, *Monteverdi*, Paris, J. C. Lattès, 1981).

16 De même, « Silvio » (11 mai 1605) désigne peut-être Silvio Fiorillo.

17 Ailleurs appelé Jules Ris Véronique, ce Giulio Ricci peut à son tour être apparenté à Federigo et Benedetto Ricci, précédemment cités.

mention et de leur association permet de supposer que la plupart de ces comédiens s'étaient rassemblés autour de Jules Rize¹⁸.

Les comédiens italiens présents à Paris se répartissent ainsi en deux catégories, selon qu'ils appartiennent à l'une des compagnies ducales de Mantoue, ou agissent de façon indépendante, suivant un mode de fonctionnement « à la française » qui les soumet au monopole des Confrères de la Passion et les fait s'associer, se séparer, se rassembler au gré des saisons, voire des jours. C'est à ces figures méconnues, précisément, que Valleran Le Conte se lie : avec Jules Rize et Saullo Donatti, le 25 février 1600 ; avec ce « Jean-Paul Alfieri, chevalier de l'Empereur, [...] agissant en son nom et pour sa compagnie de comédiens italiens », le 14 février 1612. S'ajoutent à ces contrats franco-italiens l'association conclue le 2 avril 1602 entre Tabarin et Formicha Provai d'une part, de l'autre les baux que s'échangent les *Fedeli* et la troupe des Farceurs au cours de l'été 1621¹⁹. Mais s'ils signalent une certaine harmonie entre les uns et les autres, ces actes de juillet 1621 ne sauraient s'apparenter à une collaboration, laquelle reste en définitive quasi nulle²⁰. Comédiens français et italiens sont en revanche unis par un quotidien commun, qui les voit par exemple se prêter à des transactions financières, ou convoler en justes noces – ce, à deux reprises : Tabarin, signale Antoine Adam, avait épousé Vittoria Bianqua, dite Francisquine, dont Hugues Quéru – Gaultier-Garguille – épouse le 5 septembre 1620 la fille, Aléonor Salomon, née d'un premier mariage avec le distillateur Pompée Salomon, lui-même cité sur l'acte du 25 mai 1600²¹.

24

Au bout du compte, le comédien italien est désormais « un personnage familier du paysage parisien²² », dont la séduction relève de considérations sociologiques et dramatiques mêlées. Les premières tiennent au fastueux apparat des cours ultramontaines dont les artistes mantouans ou florentins constituent un élément incontournable. Les secondes sont liées à leur pratique même, qui mêle obscénité, suggestion féminine (les comédiennes italiennes sont les premières à monter sur les planches), simplicité et universalité des intrigues, à une agilité que soulignent tous

18 Voir tous ces actes et leur analyse dans Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, op. cit., p. 207-261 et p. 26-36.

19 *Ibid.*, p. 261-262.

20 Quand bien même d'autres associations franco-italiennes auraient été conclues dont nous aurions perdu la trace, il paraît peu probable que tous les actes disparus aient précisément entériné ces contrats : on peut gager que ce type de collaboration demeura sporadique.

21 Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* [1948], Paris, Albin Michel, 1997, t. I, p. 180.

22 Jean-François Dubost, *La France italienne – XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Aubier, 1997, p. 101.

les commentateurs, même les plus hostiles. L'austère Pierre de L'Estoile relate ainsi ces « sauts périlleux et autres traits si épouvantables [...] que beaucoup de dames, même des hommes, tournaient le dos, de peur qu'ils avaient de leur voir rompre le col. [...] Ils faisaient plusieurs autres choses effroyables et incompréhensibles à ceux qui les ont vues²³ ». Sans entrer dans le détail d'un art acrobatique bien connu, on se contentera de renvoyer au recueil Fossard²⁴ ou aux gravures des *Balli di Sfessania* de Callot²⁵. Pour nombre d'historiens, cette dramaturgie gestuelle compense la déperdition de sens qu'entraîne l'usage de la langue italienne, quand elle ne rend pas inutile toute dimension verbale. Au mieux, la parole constituerait une forme de pis-aller : les lettres d'un Arlequin vieillissant « portent témoignage de substituts verbaux à des gestes défaillants », le comédien ayant « probablement appauvri son répertoire de gestes auxquels il a substitué des paroles, pas toujours compréhensibles pour les spectateurs français »²⁶.

On objectera cependant qu'Arlequin et Pedrolino ne sont pas seuls en scène, et peuvent compter en cette année 1613 sur le concours de Lelio, pour ne citer que lui. Plus largement, le versant amoureux des intrigues paraît nécessairement s'accompagner du discours correspondant. En témoigne le même recueil Fossard, dont la gravure « Pantalone soupirant et Zanni »²⁷ dédouble ce discours entre les deux personnages – présentés en précurseurs de Christian et de Cyrano, Zanni soufflant au vieux barbon son « protocole amoureux ». La tirade que Siro Ferrone cite en exemple fait par ailleurs état d'une virtuosité mnémotechnique et élocutoire comparable, dans l'ordre de la parole, à l'acrobatie dont Arlequin avait pu faire preuve par le passé ; et parce que le brio du passage repose sur le ressassement du même terme, l'emploi de la langue italienne n'en ruine en rien l'effet étourdissant, d'autant que l'italien *grazia* est très

23 Pierre de L'Estoile, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, op. cit., p. 30.

24 Ce recueil présente des gravures de la fin du ^{xvi}^e siècle rassemblées sous Louis XIV par ce Fossard qui lui donne son nom. Voir l'édition qu'en a établie Agne Beijer (Paris, Librairie théâtrale, 1981).

25 Voir les reproductions qu'en procure Pierre Duchartre (*La Commedia dell'arte*, s.l., Librairie théâtrale, 1955) et l'analyse qu'il en propose (fig. 3 et 4, p. 23). Voir également la synthèse récente de Claude Bourqui (*La Commedia dell'arte*, op. cit.).

26 Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 188 et 189. À l'appui de cette évolution, le témoignage de Malherbe : « Je fus samedi soir [15 septembre 1613] à la comédie[.] Arlequin est certainement bien différent de ce qu'il a été, et aussi est Petrolin [sic] : le premier a cinquante-six ans et le dernier quatre-vingt et sept ; ce ne sont plus âges propres au théâtre : il y faut des humeurs gaies et des esprits délibérés, ce qui ne se trouve guère en de si vieux corps comme les leurs. » (Lettre à Peiresc du 17 septembre 1613, dans *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 582.)

27 Reproduite dans Irène Mamczarz, « La *Commedia dell'arte* et le théâtre européen », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe – ^{xvi}^e-^{xviii}^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 9.

proche du français *grâce*²⁸. Il est donc tentant d'y entendre, précisément, le témoignage de la part orale que les comédiens italiens réserveraient aussi à leur théâtre.

Faut-il alors supposer qu'ils interprètent leurs spectacles intégralement en italien ? À première vue, le recueil Fossard semble à nouveau l'établir, *a contrario*, puisque les gravures et les quatrains français qui les commentent en auraient été « imprimés comme programmes de salle ou avis publicitaire, pour un public qui ne comprenait pas l'italien²⁹ ». Si rien, certes, ne confirme cette interprétation³⁰, il reste que la sobriété des vers paraît répondre à la simplicité des scènes, voire des intrigues. Dès lors, non seulement c'est bien la langue italienne qui aurait été utilisée sur scène, mais son emploi n'aurait pas posé de difficulté majeure pour le public³¹. Réciproquement, plusieurs éléments invitent à supposer que les comédiens d'outre-monts étaient en mesure d'user de la langue française. La régularité de leur présence à Paris permet de leur en prêter à tous une certaine maîtrise ; et si l'histoire l'atteste au sujet des frères Martinelli³² ou des Andreini, tous gens lettrés et dotés d'une solide culture, on peut le déduire pour leurs confrères méconnus du fait qu'aucun document ne mentionne d'interprète, quand les Anglais rassemblés autour de Jean Thays ont le leur, George Coupe³³. Par ailleurs, Paris compte alors une importante communauté italienne³⁴ ce qui, outre la parenté latine des deux idiomes, devait faciliter l'adaptation de tous à la ville et à sa langue. Il y a donc fort à parier que les comédiens italiens n'eurent aucune peine à truffer leurs spectacles de bribes de français, intégrant ainsi la langue de l'assistance au plurilinguisme naturel à leur théâtre³⁵.

26

28 « Nous prions Sa Majesté de nous tenir en grâce, parce que Votre grâce est une grâce entre toutes les autres grâces, et jamais de grâce comme Sa sérénissime grâce ne se retrouvera, et ce n'est pas peu de grâce qu'obtenir par grâce Sa gentille grâce et avec belle grâce. Elle nous fera grâce, comme l'on vient de dire, de nous tenir en grâce, ce que nous recevrons par grâce singulière ; et pour ne pas perdre Sa grâce, elle comprendra comment se sont passées nos bêtises en France. » (Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 190.)

29 *Ibid.*, p. 83.

30 Voir à ce sujet les réserves de Philiep Bossier (« Les organisations concurrentes des spectacles dell'arte », dans I. Mamczarz [dir.], *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe – XVI^e-XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 38).

31 Charles Sorel fait même de l'italien un élément supplémentaire du plaisir théâtral, précisant que l'expressivité gestuelle des comédiens pallie l'incompréhension des spectateurs, « outre qu'ils ne manquent point de gens qui leur expliquent assez souvent quelque mot » (*La Maison des jeux*, Paris, Sercy, 1642, cité par Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte, op. cit.*, p. 155). Précisons toutefois que la vie théâtrale parisienne de 1642 est très différente de celle des premières décennies du siècle : le témoignage de Sorel ne peut être convoqué ici qu'avec réserve.

32 Voir Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 139.

33 Voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op. cit.*, t. I, p. 41.

34 Communauté dont les actes notariés enregistrent également les membres non comédiens, tels le distillateur Pompée Salomon, le parfumeur Maurice, le passementier Salvio Mangrella, dit Le Sergent, ou l'écuyer Geronimo Chiossa.

35 Voir Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur, op. cit.*, p. 78.

Au risque de mettre à mal la pertinence de ce qui précède, il faut pourtant se demander si ces accommodements répondaient à d'éventuelles exigences du public, ce qui implique d'esquisser le portrait sociologique de ce public. Comme on l'a vu, les *Accesi*, *Gelosi* et *Fedeli* sont des compagnies de princes, mandées par des princes. Leurs séjours parisiens ont tous lieu à l'invitation des grands du royaume, qui les honorent de leur estime : Isabella Andreini bénéficie de la protection que Marie de Médicis recommande pour elle à sa sœur duchesse de Mantoue³⁶, tandis qu'Arlequin entretient avec les souverains français des relations personnelles, voire amicales, qui l'autorisent même à décliner l'invitation de la reine de France³⁷. Dans ce milieu ample, et depuis longtemps, italianisé, la langue italienne ne devait soulever aucun des problèmes qu'elle pouvait poser au public de la rue Mauconseil. Or, comme on l'a également signalé, les comédiens transalpins se font tous, quel que soit leur statut, locataires de la salle des Confrères de la Passion. Qu'ils assistent à des spectacles français ou italiens, l'absence de documents empêche malheureusement d'estimer l'effectif des spectateurs, leur qualité et, partant, leur possible maîtrise de l'italien. Tout au plus peut-on reprendre l'argument précédent pour en déduire que cette importante communauté italienne facilitait en retour l'assimilation, par les Parisiens, des rudiments de la langue italienne. Son emploi sur scène aurait ainsi bénéficié de cette acclimatation réciproque, laquelle aurait à son tour favorisé les comédiens les plus glorieux comme les moins réputés. Arlequin se félicite d'ailleurs, au seuil de la tournée de 1613-1614, de ce qu'« à Paris nous jouerons en public », ce qu'il considère comme le « meilleur des gains »³⁸. Le 13 février 1608, l'ambassadeur du duc en France rapportait déjà à son souverain que les *Fedeli* « ont été très bien vus de Leurs Majestés qui prennent grand plaisir à leurs comédies et ne les laissent pas encore donner des représentations au public. C'est du reste ce dont ils se plaignent, voyant ainsi leur échapper les gros bénéfices qu'ils feraient en cette saison »³⁹. En 1622 cependant, Arlequin déclare ne gagner « honnêtement sa vie qu'au palais »⁴⁰. Réactions ambivalentes, qui montrent surtout que, pour Arlequin et

36 Voir Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 144-145.

37 Voir à ce sujet l'anecdote de Tallemant dans l'historiette qu'il consacre à Henri IV (*Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 12), et les lettres de Marie de Médicis, d'Henri IV et d'Arlequin lui-même, citées par Siro Ferrone (*Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 139, 166, 174 et 176) et par Armand Baschet (*Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 155-164).

38 Cité par Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, p. 182.

39 Cité par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 166 ; je souligne.

40 Cité par Siro Ferrone, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, op. cit., p. 189.

vraisemblablement tous ses confrères florentins ou mantouans, l'Hôtel de Bourgogne n'intervient qu'en seconde position, que ce soit en termes financiers ou sous l'aspect matériel de leurs représentations, avant tout destinées à l'élite de la cour.

C'est à ce dernier facteur que tient la distance irréductible qui les sépare de leurs obscurs homologues, dont les seules traces, lacunaires, tiennent précisément à leur occupation sporadique de l'Hôtel de Bourgogne et à leurs démêlés avec ses tout-puissants propriétaires. L'activité théâtrale de la capitale révèle ainsi trois catégories de comédiens : les vedettes des compagnies ducales italiennes ; leurs compatriotes méconnus ; les comédiens français, principalement fédérés autour de Valleran Le Conte. Si le quotidien met les uns et les autres en présence, la question de leur collaboration ne saurait se poser aux illustres artistes des duchés italiens : seuls

28 les comédiens indépendants, français et italiens, tentent de s'associer, aussi vainement que brièvement, dans l'espoir de monter une entreprise théâtrale durable. Dans ces conditions, la question linguistique des spectacles italiens se voit intégrée à un faisceau complexe de considérations historiques, sociologiques et dramatiques, qui interrogent l'ensemble de la vie théâtrale parisienne et font apparaître avec quelle facilité la langue italienne pouvait être utilisée sur scène. L'ensemble de ces éléments conduisent en dernière analyse à distinguer non pas les comédiens italiens de leurs confrères français, mais les membres des compagnies ducales des comédiens, français et italiens mêlés, dépourvus de tout patronage princier. Il semble toutefois que ce clivage des artistes ultramontains se résorbe dans la pratique identique d'une langue à laquelle tous reconnaissent « la grâce d'un langage étranger⁴¹ ».

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* [1948], Paris, Albin Michel, 1997, t. I.
- BASCHET, Armand, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.
- BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2^e éd., 2011.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, t. I, 1968.
- DESPOIS, Eugène, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886.
- DUBOST, Jean-François, *La France italienne – XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Aubier, 1997.

41 Charles Sorel, *La Maison des jeux*, op. cit., cité par Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, op. cit., p. 155.

- DUCHARTRE, Pierre, *La Commedia dell'arte*, s.l., Librairie théâtrale, 1955.
- FERRONE, Siro, *Arlequin – Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.
- HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, t. II, 1601-1609, éd. André Martin, Paris, Gallimard, 1958.
- LANCASTER, Henry C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1929-1942, t. I.
- LEBÈGUE, Raymond, « Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne », *RHLF*, 1933, p. 77-79.
- MALHERBE, *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- MAMCZARZ, Irène (dir.), *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe – XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1998.
- SCHRADE, Leo, *Monterverdi*, Paris, J. C. Lattès, 1981.
- TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960.

SANDRINE BLONDET

Après des études de lettres et de musicologie menées à la Sorbonne et au CNSM de Paris, Sandrine Blondet a consacré sa thèse à la concurrence que se livrèrent l'Hôtel de Bourgogne, le Théâtre du Marais et l'illustre Théâtre entre 1630 et 1650, et aux pièces qui soutinrent cette rivalité. Ses travaux portent sur l'activité des compagnies, sur la production théâtrale antérieure à la fondation de la Comédie-Française, et sur les répertoires italien, espagnol et anglais contemporains. Au terme d'un post-doctorat mené dans le cadre du projet ANR « Les Idées du Théâtre », elle enseigne actuellement à Moûtiers (73) ainsi qu'à l'université de Chambéry et participe en parallèle à l'édition du théâtre d'Alexandre Hardy et de Pierre Du Ryer.

Résumé : Entre 1600 et 1622, les prestigieuses compagnies théâtrales affiliées au duc de Mantoue effectuent quatre tournées parisiennes, qui les conduisent des lieux de séjour de la cour à la scène de l'Hôtel de Bourgogne. En parallèle, d'autres comédiens italiens, qui semblent durablement établis en France, mènent une activité dont la précarité les rapproche de leurs confrères français. Alors que la langue italienne pouvait constituer un obstacle pour le public parisien, l'étude dramaturgique, historique et sociologique de leur présence à Paris montre qu'il n'en est rien. La confrontation de

tous ces comédiens finit par rétablir la frontière, de manière inattendue, non pas entre Français et Italiens, mais entre les membres internationalement connus des compagnies ducales, forts de l'estime des Grands, et leurs obscurs homologues, Français et Italiens réunis, dépourvus de tout patronage, dont l'entreprise théâtrale se heurte aux aléas du quotidien.

Mots-clés: compagnies ducales ; *Gelosi* ; *Accesi* ; Arlequin ; Andreini ; comédiens italiens indépendants ; comédiens français indépendants ; geste ; langue italienne ; public

30 Abstract: Between 1600 and 1622, the prestigious theatre companies sponsored by the Duke of Mantua toured in Paris on four occasions, performing both at court and on the stage of the Hôtel de Bourgogne. Their financial ease contrasted with the precarious conditions of other actors in France, both Italian and French. One might think that the use of Italian could have represented an obstacle for the Parisian audience. But the historical, dramaturgical and sociological study of the Italian actors' activity in Paris shows that their professional practice depended much more on whether they had a patron or not. In the end, average Italian actors established in Paris had more in common with their local fellow actors than with members of the Dukes' companies who enjoyed international fame and the esteem of the great.

Keywords: Duke of Mantua companies ; *Gelosi* ; *Accesi* ; Harlequin ; Andreini ; independent Italian actors ; independent French actors ; gesture ; Italian language ; audience

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles) Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622 Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718) Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i> Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962 Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950) Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

Théâtre de l'Hermitage: des proverbes dramatiques en français
pour la cour de Catherine II de Russie
Valentina Ponzetto 81

La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX^e siècle
Pascale Melani 101

Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917
Mechele Leon 115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages
polymorphes et synergiques
Béatrice Bottin 127

La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone
Anaïs Bonnier 139

Le Silence et *La Menzogna*. Réflexion sur la réception française des spectacles
de Pippo Delbono
Suzanne Fernandez 155

Table des matières 169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

