UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Dipartimento di Studi Umanistici

Centre de Recherche sur les Expertises, les Arts et les Transitions

Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici

XXXVIII CICLO

TESI DI DOTTORATO in

Letteratura Francese (L-lin/03) e «Arts»

Entre pouvoir et spectacle : le théâtre français en Italie à l'époque napoléonienne

Tutor:

Prof. Vincenzo De Santis

Co-Tutor:

Professeure Roxane Martin

Candidata:

Dott. ssa Lucia Lapenna

Anno Accademico 2025/2026

Ecole Doctorale Humanités Nouvelles Fernand BRAUDEL

CREAT - Centre de Recherche sur les Expertises, les Arts et les Transitions

Co-Tutelle : Université de Salerne

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE ET DE L'UNIVERSITÉ DE SALERNE

Mention : ARTS

par **Lucia LAPENNA**

Entre pouvoir et spectacle : le théâtre français en Italie à l'époque napoléonienne

29 octobre 2026

Membres du jury :

Directeur(s) de thèse :	**Mme Roxane MARTIN**	**Professeure, Université de Lorraine**
	M. Vincenzo DE SANTIS	**Professeur associé, Université de Salerne**
Président de jury :	**M. Renaud BRET-VITOZ,**	**Professeur, Paris-Sorbonne**
Rapporteurs :	**Mme Florence NAUGRETTE**	**Professeure, Paris-Sorbonne**
	M. Martial POIRSON	**Professeur, Université Paris 8**
Examinateurs :	**Mme Monica PAVESIO**	**Professeure associée, Université de Turin**
	Mme Michela LANDI	**Professeure, Université de Florence**
	Mme Marta MARCHETTI	**Professeure associée, Université Sapienza, Rome**

Table des matières

Introduction 5

1. La vie théâtrale à Paris sous Napoléon 39

1.2 Législation théâtrale du Consulat à l'Empire 41

1.3 Un Empereur et un acteur unis par le goût de la tragédie : Napoléon et Talma 52

1.4 Tragédie et censure : Talma sur les scènes à l'époque napoléonienne 58

1.5 Législation théâtrale en province 63

1.6 La même censure politique 66

2. Le théâtre français en Italie 82

2.1 Le rideau se lève à Milan : la saison inaugurale de Mademoiselle Raucourt 98

2.1.1 Les débuts au théâtre Carcano 98

2.1.2 La scène comme miroir de l'Empire : le répertoire de Mademoiselle Raucourt au Théâtre de la Canobbiana 113

3. De Milan à l'Italie : sur les traces de Mademoiselle Raucourt et de ses troupes 167

3.1 La réputation en jeu 167

3.2 Le Règlement pour les artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtres Français 176

3.3 Les comédiens français à Turin 186

3.4 Les comédiens français à Parme 216

3.5 Les comédiens français à Alexandrie et à Gênes 265

3.6 La tournée de la troupe du Royaume d'Italie : les autres étapes après Milan 275

3.6.1 Les comédiens français à Venise 275

3.6.2 Les comédiens français à Bologne et Brescia 284

4. La Toscane à l'époque napoléonienne et la passion d'Élisa Bonaparte pour le théâtre 293

4.1 Le contexte historique et politique 293

4.2 La passion d'Élisa pour les arts de la scène 294

4.3 L'inventaire des costumes de théâtre 297

4.3.1 La constitution de l'inventaire : entre art et administration 298

4.3.2 La Garde-robe du Palais : un atelier au service d'Élisa 300

4.3.3 L'inventaire perdu 302

4.3.4 Du théâtre au pouvoir : les costumes de *Bajazet* et *Zaïre* à Lucques 305

4.3.5 La comparaison avec l'inventaire de Trieste 307

4.4 Le théâtre français en Toscane 313

4.4.1 Une compagnie française à Lucques 313

4.4.2 Mademoiselle Raucourt en Toscane 320

4.4.3 Le théâtre français à Pise et à Livourne 324

5. Le séjour napolitain de Mademoiselle Raucourt au sein de la Compagnie Impériale du Fondo 327
5.1 Le contexte historique 327
5.2 Les politiques théâtrales du Royaume de Naples à l'époque napoléonienne 329
5.3 Larive : le premier grand acteur français dans la Naples napoléonienne 339
5.4 Le succès napolitain de Raucourt 344
6. Le dernier acte à Milan : illusions perdues de la scène française en Italie 349
Conclusion 374
Bibliographie 390
Sources primaires 390
Fonds d'archives 390
Sources imprimées 391
Périodiques 394
Ouvrages et articles sur le théâtre et la culture, des Lumières à l'époque napoléonienne 394
Index des œuvres théâtrales françaises représentées en Italie à l'époque napoléonienne 406
Index des comédiens et comédiennes français présents en Italie à l'époque napoléonienne 415

Introduction

Entre la fin du XVIII[e] siècle et les premières décennies du XIX[e] siècle, le théâtre français connaît l'une des mutations les plus profondes de son histoire. La Révolution française avait radicalement transformé non seulement les équilibres politiques et institutionnels de la nation, mais également les formes de la communication publique, redéfinissant les rapports entre culture, opinion et pouvoir. Dans ce contexte, le théâtre cessa définitivement d'être un simple lieu de représentation artistique pour assumer une fonction éminemment politique. La scène devint un espace privilégié où s'élaboraient les identités collectives, où se négociaient des mémoires concurrentes, où prenaient vie des émotions partagées et où se construisaient de nouvelles formes de légitimation du pouvoir.

Aucun autre régime ne comprit cette transformation avec autant de lucidité que celui de Napoléon Bonaparte. Dès les années du Consulat, et plus encore sous l'Empire, le futur Empereur comprit que la stabilité du nouvel ordre politique ne pouvait être assurée par la seule force militaire ni par l'efficacité administrative. Il lui fallait également conquérir l'adhésion symbolique de la société, en orientant la formation de l'opinion publique et en disciplinant les espaces où celle-ci se constituait. Le théâtre était un de ces espaces et il occupait une place privilégiée. Il représentait alors le principal moyen de communication de masse, capable de réunir quotidiennement des spectateurs issus de divers milieux sociaux et de traduire, par la puissance de la représentation, des concepts politiques complexes en images immédiatement intelligibles. L'importance accordée au théâtre par l'administration napoléonienne ne procédait pas uniquement du prestige culturel que celui-ci continuait d'exercer dans la tradition française. Depuis l'Ancien Régime, la scène était considérée comme un instrument d'éducation morale et civique ; cependant, les événements révolutionnaires avaient profondément modifié la nature du public ainsi que la signification même de l'expérience théâtrale[1]. Les salles étaient devenues des lieux de

[1] Voir notamment Frantz P., «Les Tréteaux de la Révolution (1789-1815)» dans *Histoire du théâtre en France*, de Jomaron J. (dir.), rééd. Paris, La Pochothèque, 1992, pp. 505-533; Poirson M. (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008

participation politique, où applaudissements, huées, interruptions et manifestations collectives prenaient la valeur de véritables actes d'adhésion ou d'opposition. Au cours des années révolutionnaires, le public avait appris à interpréter chaque représentation comme un possible commentaire de l'actualité politique ; parallèlement, les auteurs avaient développé un langage riche d'allusions, de métaphores et de références qui leur permettait d'intervenir indirectement dans le débat public. Lorsque Bonaparte accéda au pouvoir, cette mémoire politique de la scène demeurait particulièrement vivace. Conscient de la puissance de persuasion, mais aussi du potentiel subversif du théâtre, Napoléon ne se contenta pas de surveiller la production dramatique : il transforma la censure en un instrument systématique de contrôle politique. Le régime entendait neutraliser toute forme possible de dissidence et diffuser un récit historique et idéologique entièrement au service de la légitimation de son autorité. Réduire toutefois la vie théâtrale à une simple politique de censure reviendrait à appauvrir considérablement la complexité du phénomène. L'intervention de l'État ne se limita pas à la suppression des œuvres jugées dangereuses ni à la surveillance préalable des répertoires[2]. Elle s'étendit à tous les aspects de l'organisation théâtrale : la répartition des genres dramatiques, le nombre des salles autorisées, la géographie théâtrale de l'Empire, l'administration économique des spectacles, la formation des comédiens, la protection juridique des auteurs ainsi que la gestion des publics. Le théâtre fut progressivement transformé en une véritable institution d'État, intégrée à un appareil administratif qui reflétait le vaste mouvement de centralisation poursuivi par l'Empire. Dans cette perspective, la censure ne constitue qu'un des instruments par lesquels le pouvoir chercha à gouverner la production culturelle. Plus qu'interdire, le régime entendait orienter. Plus qu'éliminer la dissidence, il s'efforçait de façonner un langage symbolique partagé, capable de présenter le nouvel ordre politique comme naturel, nécessaire et historiquement inéluctable. La politique théâtrale napoléonienne apparaît ainsi comme l'une des composantes d'un projet d'ingénierie culturelle plus vaste, dans lequel législation, administration, propagande et spectacle concouraient conjointement à la formation d'une nouvelle culture politique impériale. Dans ce contexte, les rapports entre pouvoir et émotions revêtent une

[2] Voir, entre autres, Yon J.-C., *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012

importance décisive. Les recherches les plus récentes[3] ont montré que la construction de l'autorité politique ne saurait être interprétée exclusivement à travers les catégories institutionnelles ou juridiques, mais qu'elle doit également être analysée dans sa dimension émotionnelle. Gouverner signifiait, pour Napoléon, non seulement promulguer des lois ou remporter des campagnes militaires, mais aussi orienter les émotions collectives, canaliser l'enthousiasme populaire, transformer le souvenir de la Révolution en une mémoire maîtrisée et construire une représentation héroïque de sa propre personne. Le théâtre constituait le lieu privilégié où cette politique des émotions pouvait être mise en scène. L'identification du public aux héros tragiques, la spectacularisation de la gloire militaire, la célébration du sacrifice pour la patrie, la représentation de la vertu civique et de l'obéissance à l'autorité contribuaient à la formation d'un imaginaire partagé qui renforçait la légitimité du régime bien au-delà de l'efficacité de la propagande officielle.

L'analyse de la politique théâtrale napoléonienne ne peut se limiter aux seules frontières françaises. L'une des transformations les plus significatives introduites par l'Empire réside en effet dans l'extension de ses institutions culturelles aux territoires progressivement annexés ou placés sous l'influence française. Parmi ceux-ci, l'Italie constitue un observatoire privilégié, puisqu'elle représente le contexte dans lequel le projet culturel napoléonien fut expérimenté hors de France de la manière la plus systématique et avec une continuité administrative sans équivalent dans les autres territoires de l'Empire. Le transfert du théâtre français dans la péninsule ne se réduit pas à l'exportation d'un modèle esthétique ou linguistique ; il correspond à la mise en œuvre d'une véritable politique culturelle, étroitement liée au processus de construction de l'État napoléonien. Le décret du 10 juillet 1806, qui organise les théâtres français en Italie, constitue à cet égard une étape décisive. Par cette mesure, le gouvernement impérial ne se contente pas d'autoriser la présence de troupes françaises sur le territoire italien : il met en place une véritable infrastructure administrative du spectacle, en en réglementant le financement, la composition, les compétences et les relations avec les autorités locales.

[3] Voir notamment Bret-Vitoz R. et Julian T. (dir.), *La Révolution et le théâtre des émotions*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2025 ; Mazeau G., « Émotions politiques : la Révolution française », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire des émotions. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 2016 ; Triolaire C., « Célébrer Napoléon après la République : les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne », *Annales historiques de la Révolution française*, no 346, octobre-décembre 2006 ; Dwyer P., « Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour: Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend », *French History*, vol. 18, 2004, p. 379-403

Le théâtre devient ainsi l'une des institutions par lesquelles le nouveau régime entend consolider son implantation politique dans la péninsule. Cette décision ne saurait être interprétée comme une simple initiative destinée au divertissement des élites françaises établies en Italie ou des corps militaires. Les archives administratives ainsi que la presse de l'époque montrent clairement que l'objectif poursuivi par le gouvernement était bien plus ambitieux : établir durablement le répertoire dramatique français comme instrument de formation linguistique, d'éducation esthétique et d'intégration politique des nouveaux citoyens italiens. À ce titre, le théâtre participe du même projet qui inspire la réorganisation administrative du Royaume, la réforme de l'instruction publique et la diffusion d'institutions calquées sur le modèle français. Le projet d'exportation et de diffusion du théâtre français en Italie trouve sa concrétisation dans la création de deux compagnies théâtrales distinctes, dont la direction et l'organisation générale sont officiellement confiées à Mademoiselle Raucourt, célèbre actrice française. Conformément aux dispositions du décret impérial, les itinéraires et les durées de séjour des deux troupes sont minutieusement planifiés à travers les principales villes de la péninsule. L'article III du décret assigne à la première compagnie un séjour de trois mois à Turin, Alexandrie et Gênes, avant d'achever sa tournée par deux mois à Parme, un mois supplémentaire étant réservé aux déplacements. La seconde compagnie, définie par l'article IV, est destinée au Royaume d'Italie, où elle séjourne quatre mois à Milan, trois mois à Venise et deux mois respectivement à Bologne et à Brescia, avec, là encore, un mois entièrement consacré aux voyages. L'introduction du répertoire français ne vise donc pas uniquement à satisfaire le goût du public ; elle entend construire un espace culturel partagé entre la France et l'Italie. L'apprentissage de la langue française, explicitement présenté dans les documents officiels comme l'un des bénéfices attendus des représentations, s'inscrit dans un processus plus vaste d'intégration du public italien au système politique impérial. L'analyse du répertoire proposé par Raucourt met également en lumière un aspect particulièrement significatif. La programmation alterne systématiquement tragédies et comédies, reproduisant un équilibre déjà éprouvé sur les scènes parisiennes. Ce choix ne répond pas seulement à des impératifs de programmation ; il traduit une conception pédagogique précise de la représentation théâtrale. À la tragédie revient la mission d'éduquer par l'exemple moral et politique ; à la comédie celle de corriger les mœurs, d'observer la société avec un regard critique et d'offrir un moment de

détente émotionnelle. L'ensemble du répertoire contribue ainsi à façonner une expérience théâtrale pleinement cohérente avec les objectifs culturels poursuivis par l'administration impériale. Sous cet angle, le théâtre assume une fonction qui dépasse largement l'histoire du spectacle. Il montre que la construction de l'Empire ne s'est pas fondée exclusivement sur l'expansion militaire et l'unification administrative, mais également sur la capacité à organiser un espace culturel commun, au sein duquel le théâtre joue un rôle déterminant comme lieu de formation du consentement, d'éducation des élites et d'élaboration d'un imaginaire politique partagé. Il devient l'un des principaux dispositifs par lesquels le pouvoir façonne une communauté politique fondée sur des références symboliques communes : en favorisant la circulation des œuvres et des pratiques scéniques et des langages, le tout est appelé à redessiner la géographie culturelle de l'Europe continentale. Étudier le théâtre français dans l'Italie napoléonienne revient ainsi à analyser l'une des premières expériences modernes de transfert institutionnel des politiques culturelles, annonçant des dynamiques qui marqueront, sous des formes diverses, l'ensemble du XIX^{e} siècle. Dans cette perspective, un axe essentiel de cette recherche est consacré à la réception du public, envisagé non comme un simple récepteur passif des messages du régime, mais comme un acteur capable d'interprétation et de réappropriation. Les chroniques journalistiques, les comptes rendus critiques et les témoignages des contemporains restituent l'image d'une réception vivante, qui n'épargne ni les éloges ni les critiques à l'égard des comédiens et de leurs prestations. Enfin, la politique d'assimilation culturelle poursuivie par Napoléon ne pouvait manquer de se heurter à la réalité d'une péninsule loin d'être dépourvue d'une identité artistique propre. L'action française venait en effet s'inscrire dans un espace marqué par une tradition culturelle et littéraire séculaire, dont le prestige et la vitalité constituaient autant de facteurs susceptibles de favoriser, de transformer ou de limiter les ambitions intégratrices du pouvoir impérial.

Au début du XIX^{e} siècle, le paysage théâtral de la péninsule italienne présentait une physionomie profondément différente de celle de la France. Tandis qu'à Paris la Révolution puis le Consulat avaient progressivement conduit à la mise en place d'un système théâtral de plus en plus centralisé, placé sous le contrôle de l'administration de l'État et appelé à remplir une fonction politique autant qu'artistique, l'Italie demeurait caractérisée par une extrême fragmentation. La géographie politique de la péninsule se

reflétait inévitablement dans l'organisation du monde théâtral. Les traditions locales, la diversité des cadres institutionnels et l'hétérogénéité des modes de gestion déterminaient le fonctionnement des spectacles. Si le théâtre constituait partout l'un des principaux lieux de la vie urbaine et de la mise en scène du prestige civique, son administration relevait essentiellement des municipalités, des académies aristocratiques ou d'entrepreneurs privés, sans qu'il existât une autorité centrale capable d'en coordonner durablement l'activité. La musique occupait une place prépondérante. Entre la fin du XVIII^{e} siècle et les premières années du XIX^{e}, le théâtre lyrique italien avait atteint une diffusion sans précédent, s'imposant comme le genre spectaculaire le plus apprécié, tant par les élites que par un public de plus en plus vaste. Les grands théâtres de la péninsule étaient avant tout réputés pour la qualité de leurs productions d'opéra. Le théâtre parlé, tout en conservant une place importante dans la culture littéraire italienne, avait progressivement perdu la centralité sociale qui avait été la sienne au cours des siècles précédents. Cette évolution eut également des conséquences importantes sur la formation du public. Le théâtre de prose continuait certes d'être représenté, mais son prestige était désormais inférieur à celui de l'opéra. Sur le plan artistique, le jeu des acteurs demeurait largement tributaire des codes rigides de la déclamation héritée du XVIII^{e} siècle, tandis que la dramaturgie tragique traversait une période de stagnation, peinant à affirmer son autonomie après l'imposant modèle codifié par Vittorio Alfieri. Ce retard esthétique constituait le reflet direct d'une faiblesse structurelle : à la différence de la France, où la Comédie-Française assurait la prééminence d'un théâtre stable et d'un répertoire protégé par l'État, l'Italie souffrait de l'absence d'une institution nationale comparable. L'expansion napoléonienne transforma profondément cette situation. L'intégration de vastes régions de la péninsule dans l'orbite politique française n'entraîna pas seulement une réforme des structures administratives, mais affecta progressivement l'ensemble du domaine culturel. Cette recherche envisage le théâtre non comme un simple reflet de la politique napoléonienne, mais comme l'un des espaces où le pouvoir se construisit concrètement, se négocia et se donna à voir. L'hypothèse qui guide l'ensemble de ce travail est que la politique théâtrale de l'Empire ne saurait être comprise à travers la seule étude de la censure ou de la réglementation administrative. Elle constitue au contraire un système complexe, dans lequel la législation, l'organisation institutionnelle, l'esthétique de la tragédie, la culture politique et les pratiques de la représentation concourent à

l'élaboration d'une nouvelle conception de la souveraineté. Le théâtre ne se contente pas de représenter le pouvoir : il contribue à le produire. L'objectif de cette thèse est donc d'analyser le théâtre napoléonien en Italie comme un dispositif politique et culturel, en mettant en relation l'évolution de la législation théâtrale, la sélection des répertoires, le rôle des acteurs et la construction de la figure impériale. Il ne s'agit pas seulement de reconstituer l'histoire de l'administration théâtrale sous le Consulat et l'Empire, mais de comprendre comment la scène participe à la définition d'une nouvelle culture du pouvoir, dans laquelle spectacle et gouvernement deviennent deux dimensions profondément indissociables.

Au cours des deux dernières décennies, les études sur le théâtre français entre la Révolution et l'Empire[4] ont connu un renouvellement significatif, dépassant la grille d'analyse traditionnelle centrée exclusivement sur l'histoire littéraire des textes dramatiques ou sur l'analyse des grandes figures de la scène. L'historiographie la plus récente a progressivement replacé le théâtre au cœur de l'histoire politique, sociale et culturelle de l'époque napoléonienne, en l'interprétant comme un espace privilégié de construction de l'opinion publique, d'élaboration de l'imaginaire collectif et de définition du rapport entre institutions et création artistique.

C'est dans ce nouveau contexte que s'inscrivent les travaux de Pierre Frantz[5], qui a marqué un tournant décisif dans l'interprétation du théâtre impérial. Plutôt que de considérer la scène comme une simple destinataire des politiques napoléoniennes, Frantz a mis en évidence la façon dont le théâtre constitue l'un des principaux lieux où la société post-révolutionnaire élabore son propre rapport au passé révolutionnaire et au nouvel ordre impérial. Son analyse montre que le théâtre de l'Empire ne saurait être réduit à la catégorie de la propagande, car il demeure traversé par des tensions esthétiques, des conflits idéologiques et des ambiguïtés politiques qui échappent à toute lecture rigidement déterministe. Dans cette perspective, la censure apparaît non pas comme un simple

[4] Pour l'ensemble des sources, voir la bibliographie finale

[5] Voir Frantz P., « Le Théâtre sous l'Empire entre deux Révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin 2004 ; Id. et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration,* Venise, 2022 ; Id., « Les dénouements en action au XVIIIe siècle », in Fazio M., Frantz P., (dir*.), La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010 ; Id., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998

mécanisme répressif, mais comme une partie intégrante d'une politique plus vaste de la représentation.

Un apport tout aussi significatif provient des études coordonnées par Jean-Claude Bonnet[6], qui ont placé au centre de l'attention les relations entre Napoléon, les arts et la construction de l'imaginaire impérial. L'Empire émerge ainsi comme un laboratoire dans lequel la production artistique est appelée à participer activement à la définition d'une nouvelle légitimité politique. Peinture, littérature, architecture, musique et théâtre ne constituent pas des domaines séparés, mais concourent à la construction d'un langage symbolique unifié, destiné à représenter le nouvel ordre politique comme la prolongation naturelle de l'histoire nationale française.

En parallèle, Jean-Claude Yon[7] a profondément contribué à renouveler l'histoire de l'organisation théâtrale. Ses travaux démontrent que la réforme de 1806-1807 ne doit pas être exclusivement interprétée comme une limitation de la liberté artistique, mais également comme une tentative de rationalisation économique du système théâtral. L'assignation des genres aux différents théâtres, la réduction du nombre de salles et la définition d'une hiérarchie institutionnelle répondent en effet tout autant à des exigences de contrôle politique qu'à la volonté de bâtir un système stable et financièrement pérenne. L'administration théâtrale apparaît ainsi comme une partie intégrante de la réorganisation administrative plus globale de l'Empire.

Une perspective différente a été développée par Mara Fazio[8] à travers ses travaux consacrés à François-Joseph Talma. L'attention se déplace de la réglementation vers les pratiques de la représentation. Talma n'est plus seulement envisagé comme le plus célèbre acteur tragique de son temps, mais comme une figure capable d'incarner la nouvelle culture politique napoléonienne. Son jeu, inspiré par des critères de vraisemblance historique et de rigueur morale, contribue à redéfinir le langage même de la tragédie

[6] Voir Bonnet J.-C., *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin 2004
[7] Voir Yon, J.C., « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle ». In *La production de l'immatériel,* édité par Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier, et Alain Vaillant. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008 ; Id., *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle* : histoire d'une suprématie culturelle, Paris, Nouveau Monde, 2008
[8] Fazio Mara*, François-Joseph Talma, Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, 2011

française. À travers Talma, le théâtre devient le lieu où le corps de l'acteur, le geste scénique et la parole tragique participent directement à la construction de l'autorité impériale.

Ces dernières années, la recherche internationale a encore élargi ces perspectives. Les travaux de Paola Perazzolo[9] ont montré l'importance du théâtre d'occasion et des représentations créées au lendemain du coup d'État du XVIII Brumaire, mettant en lumière le fait que la propagande napoléonienne ne se limitait pas aux grands spectacles officiels, mais se construisait également à travers une production dramatique éphémère, étroitement liée à l'actualité politique. Clare Siviter[10] a quant à elle reconstruit le rapport entre tragédie et mémoire historique, montrant comment la redécouverte du répertoire classique constituait une stratégie culturelle précise visant à réinterpréter l'histoire de France à la lumière de la nouvelle expérience impériale. De façon analogue, les travaux de Cyril Triolaire[11] ont étendu l'analyse à la province, démontrant que la centralisation

[9] Perazzolo P. et Frantz P.(dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration,* Venise, 2022 ; Id., *Les Journée[s] de Saint-Cloud : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire*, in « Revue italienne d'études françaises », n.11, 2021

[10] Siviter C., *Rewriting History Through the Performance of Tragedy, 1799–1815*, University of Warwick, 2017; Id., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford 2020; Id., « «Une littérature qui doive, avec des modifications convenables, servir de règle aux autres»: changes in classical tragedy at the Comédie-Française », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV |II) | 2020

[11] Triolaire Cyril, *Contrôle social et arts du spectacle en Province pendant le Consulat et l'Empire*, in «Annales historiques de la Révolution française», n°333, 2003, pp. 45-66; Id., *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», n.346, Octobre-Décembre 2006 ; Id., « Changement d'ère théâtrale : la transformation des structures dramatiques entre Révolution et Empire » dans Lalou Élisabeth (dir.), Colloque, *Changer d'époque*, Rouen, les 19 et 20 mai 2010 ; Id. « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, 2011; Id., « Introduction » et « La programmation théâtrale napoléonienne sur les scènes des départements : une propagande pleine et réussie ? », Cyril Triolaire (dir.), *La Révolution française au miroir des recherches actuelles*, Paris, SER, 2011, p. 9-20 et p. 221-231 ; Id., « Pour une histoire de la vie théâtrale provinciale entre Révolution et Empire : le projet ANR Therepsicore », Parlement[s], *Revue d'histoire politique* 3/2012 (n° HS 8), p. 160-167 ; Id. *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012 ; Id. « Structures théâtrales et itinérances en province au xviiie siècle », in Marot-Mercier, Guillemette et Dion, Nicholas (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIIIème siècle*, Paris, Hermann, 2014 ; Id., « Le vedettariat théâtral face aux stratégies commerciales et politiques des directeurs des théâtres provinciaux sous l'Empire », Colloque international, Florence Filippi (dir.), *Genèse du vedettariat théâtral (XVIIe-XIXe siècles)*, Poitiers, 21-23 mai 2014 ; Id., « Programmation et diffusion du mélodrame sur les scènes de province (1800-1815) », in *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, dir. T. Julian and V. De Santis, Paris, Garnier, 2019 ; Id. et Philippe Bourdin, « Pour une histoire sociale et culturelle des scènes provinciales secondaires », Katerine Astbury, Pierre Frantz et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration,* Venise, 2022

napoléonienne investissait l'ensemble du territoire de l'Empire et non uniquement la capitale.

Un élément de renouveau supplémentaire provient de l'histoire des émotions. Les travaux de Guillaume Mazeau[12], de Renaud Bret-Vitoz[13] et d'autres chercheurs ont mis en évidence la manière dont la Révolution française transforme profondément la façon dont le public vit l'expérience théâtrale. L'émotion ne constitue plus seulement une catégorie esthétique, mais devient une véritable catégorie politique. Applaudissements, larmes, enthousiasme, indignation et émotion intime prennent une valeur publique, contribuant à la formation d'identités collectives. Dans cette perspective, le théâtre napoléonien ne s'apparente pas à un simple espace de propagande, mais bien à un dispositif de régulation des émotions collectives. Les recherches de Renaud Bret-Vitoz[14] ont souligné en outre la nécessité d'analyser le théâtre comme un phénomène historique dans sa dimension scénique et institutionnelle, dépassant ainsi une approche restreinte jusqu'alors à la seule analyse des textes dramatiques. Ses travaux ont montré que la représentation théâtrale constitue un espace privilégié de construction de l'imaginaire politique et d'élaboration de la mémoire collective, au sein duquel scénographie, jeu d'acteur, émotions et pratiques scéniques concourent à définir le sens même de l'œuvre.

Parmi les chercheuses qui ont le plus contribué au renouvellement des études sur le théâtre français du XVIII^{e} siècle, une place de premier plan revient à Sophie Marchand[15]. Partant du constat que l'historiographie traditionnelle avait longtemps relégué le théâtre du XVIII^{e} siècle à une position marginale, le considérant comme un simple épigone du classicisme et le jugeant dépourvu d'originalité, Sophie Marchand a proposé une révision profonde de cette interprétation. Dans l'ouvrage *Théâtre et pathétique au XVIII^{e} siècle. Pour une esthétique de l'effet dramatique* (2009), elle démontre que le théâtre du siècle des Lumières constitue au contraire l'un des phénomènes culturels les plus significatifs

[12] Mazeau Guillaume, *op. cit.*
[13] Bret-Vitoz R. et Julian T. (éd.), *op. cit.*
[14] Voir Frantz P. et Bret-Vitoz R., « Les nouveaux héros », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du xviii e siècle*, Paris, Édition L'Avant-Scène théâtre, 2009
[15] Marchand S., *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Champion, Paris 2009 ;
Id., « Mademoiselle Raucourt: scandale et vedettariat féminin au XVIIIe siècle », Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale (I), dir. François Lecercle, Clotilde Thouret, 2019

de l'époque, tant par la centralité qu'il occupe dans la vie sociale et intellectuelle française que par la vivacité du débat théorique qui accompagne son évolution[16].

Un apport tout aussi significatif provient des travaux de Florence Filippi[17], qui ont profondément innové la connaissance de la profession d'acteur et de la culture du jeu scénique à l'époque contemporaine. À travers une vaste enquête sur les biographies de comédiens, les pratiques performatives et la construction de la célébrité théâtrale, Florence Filippi a montré que les interprètes ne représentent pas de simples exécutants d'un répertoire imposé d'en haut, mais constituent de véritables acteurs de la vie politique et culturelle de leur temps. Sa recherche a contribué de manière décisive à redonner une place centrale à la dimension matérielle du métier d'acteur, en analysant ses conditions de travail, ses stratégies de carrière, ses rapports avec les institutions et ses processus de professionnalisation. L'acteur émerge ainsi comme une figure sociale complexe, insérée dans des réseaux de relations impliquant les administrations, les directeurs de théâtre, le public, la presse et le pouvoir politique.

Un rôle central dans le renouvellement de ces études a été joué par Martial Poirson[18], dont les recherches ont considérablement élargi le champ de l'histoire théâtrale en l'intégrant à l'histoire économique, à l'histoire de la culture matérielle et à l'histoire des institutions. Son travail a montré que le théâtre doit être étudié non seulement à travers les textes ou les spectacles, mais aussi comme un système économique, un dispositif administratif et un lieu de production symbolique. Poirson s'est particulièrement intéressé aux relations entre spectacle, marché et pouvoir, mettant en évidence la façon dont la vie théâtrale est profondément influencée par l'évolution des modes de financement, des entreprises théâtrales, des modèles d'affaires et des politiques publiques. Dans cette perspective, le théâtre apparaît sous sa forme la plus institutionnelle, dans laquelle intérêts

[16] Cette réflexion a été approfondie par Sophie Marchand dans son dossier d'HDR, intitulé *Ressusciter le tumulte : comprendre et transmettre le théâtre du XVIII^e siècle*, soutenu en Sorbonne le 12 décembre 2024. L'ouvrage inédit qui accompagnait ce dossier a depuis été publié : Marchand S., *L'Éphémère et l'Essentiel. Anecdotes dramatiques et culture du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2026.

[17] Filippi Florence (dir.), *Genèse du vedettariat théâtral (XVIIe-XIXe siècles)*, colloque international Poitiers, 21-23 mai 2014 ; Id., Harvey Sara et Marchand Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Emergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017

[18] Poirson M. (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2008

économiques, stratégies politiques et pratiques culturelles s'entrecroisent constamment. Sa production scientifique a en outre contribué à redéfinir le concept même de patrimoine théâtral, en montrant que la construction du répertoire national français constitue un processus historique étroitement lié à la formation de l'État moderne.

Les travaux de Roxane Martin[19] occupent également un rôle de premier plan, ayant contribué à redéfinir le champ de l'histoire du spectacle à travers l'analyse des formes scéniques populaires et d'autres arts du spectacle traditionnellement considérés comme marginaux. Ses recherches sur la féerie, le mélodrame et les mutations de la théâtralité entre Révolution et Romantisme ont montré que la modernité théâtrale ne se développe pas exclusivement au sein de la tragédie classique ou de la comédie de tradition, mais aussi à travers des genres caractérisés par une forte composante visuelle, musicale et spectaculaire. L'apport de Roxane Martin s'avère particulièrement important car il élargit le concept même de culture théâtrale. Grâce à l'attention portée à la scénographie, aux effets spéciaux, à la technologie de la représentation et à la réception du public, ses recherches démontrent que le théâtre constitue un phénomène complexe où différents langages artistiques concourent à la construction de l'expérience scénique. Il en découle une conception du spectacle comme lieu d'élaboration de l'imaginaire collectif, dans lequel le public prend un rôle actif et où la représentation devient un espace privilégié de médiation entre culture, politique et société.

Une autre contribution provient des travaux de Vincenzo De Santis[20], consacrés à l'évolution du théâtre français entre la Révolution, le Consulat et l'Empire. Ses recherches ont abordé de nombreux aspects de la production dramatique de cette période, en accordant une attention particulière à l'évolution des genres théâtraux, aux rapports entre théâtre et politique et aux transformations de la culture scénique napoléonienne. À travers l'analyse de la comédie, de la tragédie et des formes dramatiques mineures, De Santis a montré que la période napoléonienne ne représente pas une simple phase de restauration

[19] Martin R., *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914*), Paris, Classiques Garnier, 2013 ; Id. *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007 ; Id., *Une soirée sur le boulevard du crime. Le mélo à la loupe*, Paris, Classiques Garnier, 2023

[20] De Santis V. et Thibaut J (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire,* Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Id., « L'axe « public » dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire*, n°22, 2024, pp. 229-242 ; Id. « Comique et comédie au début du XIXe siècle (1799-1820) », dans *Publifarum*, 37, 2022

des modèles classiques, mais un moment d'expérimentation intense, où tradition et innovation coexistent au sein d'un système théâtral profondément transformé par la Révolution. L'activité scientifique de De Santis se distingue en outre pour avoir favorisé un dialogue constant entre l'historiographie italienne et l'historiographie française, contribuant ainsi à l'internationalisation des études sur le théâtre de l'époque napoléonienne.

Une contribution importante pour comprendre la dimension européenne du théâtre français a été apportée par Rahul Markovits[21], dont les recherches ont exploré la circulation de la culture théâtrale française sur le continent au XVIII^{e} siècle. À travers l'étude des tournées, des troupes itinérantes, de la diffusion du répertoire et de la réception du théâtre français hors de France, Markovits a démontré que la présence des comédiens français dans les principales villes européennes ne relevait pas d'un phénomène épisodique, mais s'inscrivait dans un réseau plus vaste d'échanges culturels qui a contribué à la construction d'un espace théâtral européen. Cette perspective s'avère particulièrement significative pour notre recherche, car elle permet de replacer la mission de la troupe de Mademoiselle Raucourt en Italie au sein d'un processus de circulation culturelle déjà engagé.

Parmi les contributions les plus récentes consacrées aux relations entre Napoléon et le théâtre français en Italie, le travail d'Elisa Baccini[22] mérite une attention particulière. Cette dernière a approfondi le rôle de la presse, du théâtre et des institutions scolaires à l'époque impériale en Italie grâce à une analyse minutieuse de la documentation administrative et archivistique. Ses recherches ont eu le mérite de valoriser des sources souvent peu explorées, en reconstruisant avec précision le fonctionnement de l'administration napoléonienne. Notre recherche partage une partie du même corpus documentaire, la correspondance administrative ainsi que certains fonds relatifs à

[21] Markovits R., « Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIIIe siècle entre mobilité et célébrité », dans Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le sacre de l'acteur. Emergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017 ; Id. *Civiliser l'Europe: Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014 ; Id., « S'approprier les mœurs, les habitudes, et la langue françaises ». *Le théâtre et l'impérialisme culturel français à Mayence et Turin (1798-1814*), in *Ballare col nemico? Reazioni all'espansione francese in Europa tra entusiasmo e resistenza (1792-1815)*, Nubola C. e Wurgler A. (éd.), Bologna, Il Mulino, 2010

[22] Baccini E., *L'impero culturale di Napoleone in Italia. Stampa, teatro, scuola secondo il modello francese*, Carocci, 2023

l'organisation des théâtres, mais s'en distingue par son orientation méthodologique et par les objectifs de l'enquête. Si Baccini privilégie une perspective principalement historico-institutionnelle, ce travail prend ces sources comme point de départ d'une analyse à caractère littéraire et culturel. L'intérêt se concentre en effet sur les modalités par lesquelles les institutions influencent la création dramatique, la construction du répertoire, la circulation des comédiens et la représentation du pouvoir, en interprétant le théâtre non seulement comme l'objet de l'action administrative, mais comme un lieu d'élaboration symbolique de la culture politique napoléonienne. Le partage d'une partie de la documentation archivistique ne conduit donc pas à des résultats redondants ; il met au contraire en évidence la manière dont un même corpus de sources peut être interrogé selon des perspectives disciplinaires différentes et complémentaires, contribuant ainsi à enrichir la compréhension des rapports entre théâtre et pouvoir à l'époque napoléonienne.

Cette thèse se situe à la croisée de l'histoire politique, de l'histoire culturelle, de l'histoire du théâtre et de l'histoire des pratiques administratives. L'hypothèse interprétative qui la sous-tend exige dès lors une approche méthodologique capable d'intégrer différentes typologies documentaires. L'analyse s'appuie tout d'abord sur un vaste corpus de sources normatives. Les décrets relatifs à l'organisation théâtrale promulgués sous le Consulat et l'Empire ne sont pas exclusivement interprétés comme des instruments législatifs, mais comme des textes politiques définissant une conception précise de la relation entre l'État et la création culturelle. Ils permettent de reconstituer non seulement la structure administrative du système théâtral, mais aussi les catégories à travers lesquelles le gouvernement impérial concevait la fonction sociale du spectacle. Dans cette perspective, la législation constitue une source privilégiée pour comprendre la rationalité politique sous-jacente à la centralisation théâtrale. À côté de la documentation normative, un rôle fondamental est joué par la correspondance administrative et politique. Les lettres de Napoléon, des ministres de l'Intérieur, des préfets, des directeurs de théâtres et des fonctionnaires chargés de la censure permettent d'observer le fonctionnement concret de l'appareil administratif au-delà de la dimension prescriptive des décrets. Le décalage entre la norme et son application émerge en effet comme l'un des aspects les plus significatifs de la politique théâtrale impériale. Les négociations, les exceptions, les compromis et les difficultés d'application révèlent une administration bien plus dynamique et flexible que ne le laisserait supposer la seule lecture des textes législatifs.

Un autre groupe de sources est représenté par la presse périodique. Des journaux tels que le *Giornale italiano*, *Il Corriere delle Dame* ou le *Journal français*, ainsi que d'autres feuilles de l'époque, permettent de reconstituer le répertoire et la réception des représentations théâtrales, tout comme le débat public qu'elles suscitaient. Les comptes rendus, les chroniques mondaines, les querelles littéraires et les articles politiques sont analysés non seulement comme des témoignages de l'opinion du temps, mais comme des espaces où s'élaborent des interprétations concurrentes de la politique culturelle impériale. La recherche privilégie une approche comparative et relationnelle, dans laquelle chaque typologie documentaire est interprétée à la lumière des autres, évitant ainsi d'attribuer une valeur absolue à des témoignages isolés.

L'enquête s'ouvre, avant tout, par une interrogation sur l'articulation matérielle concrète de la transition du théâtre français en Italie. Si la diffusion du répertoire français en Italie apparaît comme une conséquence naturelle de l'hégémonie culturelle de Paris, il reste encore à éclaircir à travers quels instruments administratifs ce processus a été effectivement réalisé. L'expansion de la culture française ne fut pas, en effet, un phénomène spontané, mais bien le résultat d'une machine bureaucratique complexe impliquant des décrets impériaux, des financements publics, des règlements, des itinéraires obligatoires pour les troupes, des subventions, des contrôles administratifs et une planification territoriale précise. Comprendre cette dimension revient à reconstituer le théâtre comme partie intégrante de l'appareil d'État napoléonien, en montrant comment la diffusion de la culture était organisée avec la même précision que celle appliquée à l'administration des autres secteurs de l'Empire. Une seconde question concerne la réception du théâtre français par le public italien, aspect indispensable pour évaluer le succès effectif du projet culturel napoléonien. Il ne suffit pas, en effet, de reconstituer l'organisation des troupes ou les stratégies politiques qui en ont favorisé l'implantation : il faut comprendre comment les spectateurs italiens ont concrètement accueilli ces spectacles et quelles difficultés ils ont rencontrées lors de leur fréquentation. Une première interrogation porte sur la langue. La recherche se propose de vérifier si le public italien était généralement en mesure de comprendre le français ou si, au contraire, la barrière linguistique constituait l'un des principaux obstacles à la réception des représentations. À travers l'analyse des chroniques théâtrales, de la presse et des témoignages de l'époque, il sera possible de comprendre si les spectateurs éprouvaient

des difficultés de compréhension ou allaient jusqu'à déplorer l'impossibilité de suivre les dialogues, élément qui aurait inévitablement conditionné le succès des représentations. La réception du public ne dépendait toutefois pas seulement de la compréhension de la langue, mais aussi de la rencontre entre deux modèles théâtraux différents. L'arrivée du répertoire français place en effet le public italien face à un modèle profondément distinct de la tradition scénique nationale. D'un côté se trouvent la rigueur des unités aristotéliciennes, la centralité du texte, la discipline de la déclamation et l'ordre rationnel propres au spectacle français ; de l'autre subsiste une tradition théâtrale italienne encore fortement liée à l'improvisation, au mélange des genres, à la « spectacularité » visuelle et à la vitalité du jeu d'acteur. En particulier, la recherche entend s'interroger sur la manière dont les spectateurs ont accueilli ce répertoire : fut-il réellement perçu comme l'expression d'une supériorité culturelle, comme le soutenait la propagande napoléonienne, ou rencontra-t-il des résistances dues à la distance entre le modèle français et les attentes du public italien ? Précisément, l'analyse des réactions des spectateurs mène à une autre question fondamentale : celle de la résistance culturelle italienne. Toute tentative d'exportation culturelle engendre inévitablement des formes d'adaptation, de négociation ou de refus. La pénétration du théâtre français en Italie ne fait pas exception. La recherche se propose donc d'identifier les diverses modalités à travers lesquelles la société italienne a réagi à l'imposition d'un modèle culturel étranger, qu'elle l'ait apprécié ou qu'elle y ait résisté. Cette résistance se manifeste par le biais des critiques journalistiques ou du simple désintérêt des spectateurs. Dans cette perspective, même l'échec commercial de certains spectacles devient une précieuse source historique, capable de révéler les limites concrètes de l'hégémonie culturelle française. Au sein de ce système émerge la figure de Mademoiselle Raucourt, que cette recherche propose de réinterpréter radicalement. Les études ont surtout privilégié sa carrière d'actrice et sa notoriété mondaine ; toutefois, dans le contexte italien, elle revêt une fonction profondément différente. Plus qu'une interprète, Raucourt apparaît comme une véritable directrice chargée d'organiser un projet d'État complexe. Son rôle consiste à sélectionner les artistes, administrer les ressources financières, garantir la qualité du répertoire, maintenir les relations avec les autorités impériales et assurer le bon fonctionnement des troupes itinérantes. Dans cette perspective, la recherche entend analyser Raucourt comme une ambassadrice culturelle au service de l'État. Les interprètes cessent progressivement d'être des artistes itinérants

relativement autonomes pour devenir les membres d'une organisation rigidement réglementée, soumise à des contrôles administratifs, financiers et disciplinaires. L'acteur se transforme ainsi en une sorte de fonctionnaire culturel, appelé à représenter non seulement un personnage sur scène, mais l'autorité même de l'État napoléonien. La surveillance continue exercée sur les troupes, le contrôle des déplacements, la réglementation des répertoires et la dépendance économique vis-à-vis de l'administration impériale montrent comment la profession théâtrale est progressivement intégrée au sein de la machine bureaucratique de l'Empire. Il convient toutefois de signaler une lacune importante : si la figure de Mademoiselle Raucourt a fait l'objet de nombreuses études, les autres acteurs de la troupe demeurent largement dans l'ombre. L'accès à leur parcours artistique et biographique se heurte à une pénurie manifeste de sources documentaires directes. Le plus souvent, la présence de ces interprètes ne laisse que de rares traces éphémères dans la presse de l'époque, où ils se trouvent réduits à de simples mentions nominatives dans le cadre d'une recension ou de l'annonce d'un spectacle. L'absence de fonds d'archives personnels ou de témoignages plus substantiels rend ainsi particulièrement complexe l'identification de ces acteurs secondaires, obscurcissant notre connaissance de la composition réelle et de la dynamique interne de la troupe lors de ses tournées. Bien que le cœur de la recherche se déplace sur son action organisationnelle, il est indubitable que le succès de l'opération reposait avant tout sur le charme magnétique de Raucourt, dont la renommée d'actrice était largement consolidée et appréciée, y compris en Italie. Sous son aile protectrice, même les acteurs de la troupe, bien qu'ils n'atteignissent pas toujours les sommets artistiques de leur directrice, réussirent à obtenir de chaleureux éloges de la part de la critique et du public le plus cultivé pour leur discipline et leur maîtrise technique. Pourtant, cette estime répandue et incontestable pour la valeur de la troupe ne suffit pas à garantir une réponse constante et enthousiaste du public. Cette réinterprétation mène naturellement à une interrogation apparemment paradoxale : pourquoi le public italien a-t-il souvent continué à déserter les théâtres français ? Les sources montrent en effet une situation complexe, dans laquelle l'admiration pour la qualité de certaines prestations d'acteurs ne coïncide pas nécessairement avec le succès économique des représentations. Comprendre ce phénomène implique de prendre en considération une multiplicité de facteurs : la barrière linguistique, la différence de goût théâtral italien, la concurrence du théâtre local, le coût

des spectacles, le caractère élitiste du répertoire français et, enfin et surtout, le refus politique de l'occupation napoléonienne. L'écart entre le prestige artistique et la fréquentation du public constitue l'un des nœuds interprétatifs les plus significatifs de la recherche. Ces interrogations convergent en effet vers un objectif commun : démontrer que le théâtre français dans l'Italie napoléonienne fut bien plus qu'un simple phénomène artistique. Il a représenté un laboratoire privilégié où la politique, l'administration, l'esthétique et la diplomatie culturelle se sont constamment entremêlées, transformant la scène en l'un des instruments à travers lesquels Napoléon a tenté de bâtir une nouvelle géographie culturelle de l'Europe. C'est précisément à travers l'analyse de cet entrelacement qu'il sera possible de comprendre non seulement le fonctionnement des institutions théâtrales, mais aussi les limites, les contradictions et les résistances qui ont accompagné le projet d'hégémonie culturelle française en Italie.

L'originalité de cette recherche réside avant tout dans l'approche méthodologique adoptée. L'historiographie consacrée à la présence du théâtre français en Italie à l'époque napoléonienne a privilégié, dans la plupart des cas, des reconstitutions de caractère chronologique ou descriptif. Tout en engendrant des contributions fondamentales, ces études ont rarement abordé le phénomène théâtral comme un système complexe, au sein duquel la politique, l'administration, la diplomatie culturelle, la censure, l'économie théâtrale, l'esthétique théâtrale et les pratiques scéniques concourent à la construction d'un projet de gouvernement précis. Cette thèse se propose de dépasser une reconstitution purement narrative des événements, en privilégiant une analyse interprétative du phénomène. L'objectif n'est pas seulement de déterminer ce qui s'est produit lors de la présence des compagnies françaises dans la péninsule, mais de comprendre pourquoi certains choix ont été faits, quelles stratégies politiques les ont motivés et quels effets ils ont produits sur la réalité italienne. La recherche adopte ainsi une perspective interdisciplinaire, se situant à la croisée de l'histoire du théâtre, de l'histoire culturelle, de l'histoire politique, de l'histoire des institutions et des études sur la circulation des modèles culturels. Un second élément d'originalité réside dans le travail de recherche archivistique qui constitue le fondement de l'ensemble de l'enquête. La thèse repose en effet sur l'analyse systématique d'une documentation extrêmement hétérogène, comprenant des décrets, de la correspondance administrative, des lettres privées, des règlements théâtraux, des documents comptables, des articles de la presse de l'époque et des

témoignages provenant d'archives italiennes et françaises. Une part conséquente de ce matériel demeure à ce jour inédite ou peu exploitée par l'historiographie. Dans d'autres cas[23], les documents ont déjà été publiés, mais exclusivement en langue originale. La traduction en français des documents constitue en outre une valeur ajoutée à la présente recherche. Si la majeure partie des sources est conservée ou publiée exclusivement en italien, leur traduction permet de les insérer dans un circuit scientifique plus large, offrant aux chercheurs français la possibilité de se confronter directement avec des matériaux jusqu'alors peu accessibles. De cette manière, la thèse ne se limite pas à interpréter les sources, mais contribue également à leur diffusion, favorisant un dialogue historiographique entre deux traditions de recherche qui, bien que traitant du même phénomène, ont souvent travaillé sur des patrimoines documentaires différents. La traduction devient ainsi un instrument de médiation scientifique, capable d'élargir les possibilités de confrontation internationale et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche sur la circulation des politiques culturelles napoléoniennes dans l'espace européen. La documentation ici rassemblée et commentée peut en effet constituer un point de départ pour de futures recherches consacrées à la circulation des compagnies théâtrales, aux processus d'administration culturelle de l'Empire et aux relations entre centre et périphérie dans la construction de l'espace napoléonien. Un élément d'une importance centrale dans cette recherche ressort également de la manière dont les sources sont utilisées. Celles-ci ne sont pas simplement considérées comme des témoignages à rapporter ou à citer, mais deviennent l'objet d'une confrontation critique constante. Chaque document est analysé au sein du réseau de relations institutionnelles dans lequel il a été produit, confronté à d'autres témoignages et interprété à la lumière du contexte politique, administratif et culturel. De cette façon, la documentation ne remplit pas seulement une fonction démonstrative, mais contribue directement à la construction de l'interprétation historique proposée par la thèse. Aux côtés de la contribution historiographique, cette recherche entend également réaffirmer l'actualité de l'étude du théâtre en tant que phénomène politique et social. Bien que le contexte historique soit profondément différent du contexte contemporain, nombre des dynamiques observables à l'époque napoléonienne s'avèrent actuelles et ce de manière frappante. Aujourd'hui, nous vivons dans une société caractérisée par une communication continue, par la centralité des images, par la

[23] Cfr. Baccini E., *op. cit.*

construction médiatique du consensus et par l'usage stratégique de la culture de la part des institutions politiques. Si les moyens de communication ont radicalement changé, la nécessité pour le pouvoir de produire des récits partagés, de construire des symboles collectifs et d'orienter l'opinion publique demeure inchangée. En ce sens, le théâtre napoléonien peut être considéré comme l'un des premiers grands instruments de communication politique de masse de l'époque moderne. Avant la diffusion à grande échelle de la presse périodique, de la photographie, du cinéma, de la radio et de la télévision, le théâtre représentait en effet l'un des rares lieux où un message politique pouvait être transmis simultanément à des centaines de spectateurs. La représentation théâtrale ne constituait pas seulement un moment de divertissement, mais une occasion d'éducation civique, de construction de l'imaginaire collectif et de diffusion des valeurs promues par le gouvernement. À travers le répertoire, la censure, le choix des interprètes et l'organisation des compagnies, le pouvoir cherchait à modeler les comportements, les sensibilités et les formes d'appartenance politique. Étudier ces dynamiques signifie donc reconstituer certaines des racines historiques de la propagande contemporaine et de la communication institutionnelle. La recherche entend en outre nourrir la réflexion sur la place des lettres et des sciences humaines et sociales dans le monde contemporain. À une époque où les humanités sont parfois reléguées au second plan par rapport aux disciplines scientifiques et techniques, l'analyse du théâtre napoléonien montre que la littérature, la dramaturgie et les arts du spectacle ont joué un rôle concret dans les transformations politiques et sociales. Les textes théâtraux ne représentent pas seulement des œuvres littéraires destinées à la conservation du patrimoine culturel, mais des instruments capables d'intervenir dans la réalité, d'orienter le débat public, de transmettre des modèles moraux et de contribuer à la formation des identités collectives. La littérature n'est jamais complètement séparée de l'histoire. Chaque texte théâtral véhicule une vision déterminée du monde, propose des modèles de comportement, définit des rapports de pouvoir et contribue à la construction de l'imaginaire social. La scène devient ainsi un espace au sein duquel la parole écrite acquiert une force performative, se transformant en geste, en image et en action collective. Analyser le théâtre signifie dès lors s'interroger sur le pouvoir de la parole, sur la capacité de la culture à influencer les sociétés et sur le rôle que les productions artistiques jouent dans la construction de la mémoire historique. Enfin, cette recherche aspire à offrir une contribution méthodologique pouvant être étendue au-delà

du cas spécifique du théâtre français en Italie. L'analyse proposée démontre comment l'étude des institutions culturelles peut devenir un instrument privilégié pour comprendre le fonctionnement des systèmes politiques, les stratégies de gouvernement et les processus de construction de l'identité collective. Le théâtre se révèle ainsi non pas comme un simple reflet de l'histoire, mais comme l'un des espaces dans lesquels l'histoire se construit, se négocie et se représente. C'est précisément dans cette perspective que réside l'ambition de la thèse : utiliser un objet apparemment circonscrit pour offrir une réflexion plus large sur la relation entre culture, pouvoir et société dans l'Europe contemporaine.

Afin de répondre aux questions de recherche formulées et de vérifier les hypothèses qui guident ce travail, la thèse s'articule en une succession de six chapitres. La structure de la recherche ne suit pas un critère exclusivement chronologique, mais combine une progression historique avec une organisation thématique et interprétative. Si certaines parties de la thèse reconstruisent l'évolution des événements selon leur déroulement temporel, d'autres privilégient une analyse transversale de questions spécifiques, rendant nécessaire un dialogue continu entre des moments chronologiquement différents. Cette approche répond à la nécessité de comprendre le phénomène dans sa complexité, en évitant une reconstruction purement narrative et en privilégiant, au contraire, une analyse critique des processus culturels, politiques et institutionnels qui ont caractérisé la présence du théâtre français en Italie. Chaque chapitre est dédié à une ville et s'ouvre sur une reconstruction synthétique du cadre historico-politique dans lequel s'inscrit la présence des compagnies françaises. Cette introduction n'a pas une fonction purement contextuelle, mais permet de comprendre comment les structures institutionnelles, les transformations administratives et les événements politiques locaux ont influencé l'organisation de l'activité théâtrale, la réception des spectacles et les relations entre les autorités françaises et le public italien. À partir de ce cadrage, l'analyse se concentre sur la documentation relative à la présence des compagnies, en reconstruisant leur activité artistique, leurs difficultés d'organisation, leurs relations avec les institutions et les réactions suscitées auprès des spectateurs. Ce choix méthodologique permet d'observer comment un même projet politique et culturel a pris des caractéristiques différentes selon les divers contextes locaux, mettant en lumière le dialogue constant entre les directives de l'administration impériale et les spécificités des réalités italiennes. Malgré la variété des situations locales,

l'analyse des différents cas d'étude permet de suivre l'évolution globale de la présence théâtrale française dans la péninsule, en soulignant ses transformations au fil des ans, les difficultés rencontrées et la mutation progressive du rapport entre le projet culturel napoléonien et le public italien. Plus que d'offrir une simple reconstruction des itinéraires des compagnies, la thèse entend montrer comment chaque ville représente un observatoire privilégié pour comprendre les potentialités et, dans le même temps, les limites de la politique théâtrale impériale.

Le premier chapitre constitue le fondement théorique et historique de l'ensemble de la recherche, dans la mesure où il reconstruit le système théâtral français au sein duquel prend forme la politique culturelle napoléonienne. Avant d'analyser la diffusion du théâtre français dans la péninsule italienne, il apparaît en effet indispensable de comprendre le modèle originel que le gouvernement impérial entendit exporter dans les territoires soumis à son influence. L'objectif du chapitre n'est pas seulement de décrire l'organisation des théâtres français, mais de mettre en lumière le processus par lequel Napoléon transforma l'activité théâtrale en un instrument de gouvernement, soumis à une rigoureuse réglementation administrative et mis au service de la construction du consensus politique. La première partie du chapitre est consacrée à Paris, centre politique et culturel de l'Empire, où sont analysées les principales réformes qui touchèrent l'organisation théâtrale entre la fin du XVIIIe siècle et les premières années de l'ère napoléonienne. Une attention particulière est accordée aux décrets promulgués par Napoléon, aux mesures relatives à la limitation du nombre de théâtres, à la définition des compétences des différentes salles, à la réglementation des troupes et à l'établissement d'un système de contrôle qui investissait tant les aspects administratifs qu'artistiques. L'analyse s'étend ensuite à une sélection de cas issus de la province française, dans le but de comprendre comment le modèle élaboré dans la capitale était appliqué dans les territoires périphériques. L'étude du réseau théâtral provincial permet en effet de mettre en évidence les mécanismes par lesquels l'administration napoléonienne chercha à uniformiser le paysage culturel de l'Empire, en conciliant l'exigence d'un contrôle centralisé avec les spécificités locales. La comparaison entre Paris et la province constitue une étape essentielle pour comprendre comment la politique théâtrale napoléonienne fut conçue dès l'origine comme un système articulé, destiné à être progressivement étendu aux territoires annexés. Ce premier chapitre remplit ainsi une fonction méthodologique indispensable au sein de la recherche.

Reconstruire le fonctionnement du théâtre en France permet en effet d'identifier les instruments administratifs, législatifs et culturels qui seront ultérieurement transférés dans la péninsule italienne, offrant ainsi les paramètres nécessaires pour évaluer continuités, adaptations et différences. L'analyse du cas français représente dès lors le terme de comparaison indispensable pour interpréter les événements italiens. Du point de vue documentaire, le chapitre s'appuie principalement sur la réglementation théâtrale promulguée sous le Consulat et l'Empire, sur les décrets impériaux relatifs à l'organisation des théâtres, sur la correspondance administrative conservée dans les archives françaises et sur la documentation produite par les organes chargés de la gestion du spectacle. À ces sources s'ajoute une large confrontation avec l'historiographie française consacrée à la politique culturelle napoléonienne, à l'histoire des institutions théâtrales et à l'administration du spectacle, ce qui permet de situer de manière critique la documentation d'archives au sein d'un débat scientifique plus global. Cette double approche, fondée sur l'intégration entre sources primaires et littérature spécialisée, permet de dessiner le cadre institutionnel dans lequel se développera l'ensemble de l'analyse de la présence du théâtre français en Italie, et constitue la base interprétative sur laquelle reposent les chapitres successifs.

Le second chapitre retrace tout d'abord l'évolution de l'idée d'une Europe culturellement française, un processus de francisation qui, dans le contexte italien, favorise le dépassement progressif des masques de la *Commedia dell'arte* au profit d'un théâtre de caractère plus régulier. Cette tendance subit une brusque accélération historique avec la campagne d'Italie de Napoléon en 1796. À travers les témoignages littéraires de Stendhal et les réflexions tragiques d'Ugo Foscolo, nous pouvons reconstruire le profond bouleversement du « Triennat jacobin », marqué par les illusions de la libération, le traumatisme du traité de Campo-Formio et la réorganisation géopolitique ultérieure de la péninsule en États satellites tels que la République cisalpine et le Royaume d'Italie. Dans ce paysage de profonde restructuration géopolitique, l'ouvrage introduit et discute de manière critique le concept d'« impérialisme culturel » formulé par l'historien Michael Broers. Bien que cette catégorie soit parfois débattue sur le plan strictement administratif, elle se révèle particulièrement féconde dans le domaine des arts de la scène, où les autorités napoléoniennes imposèrent une hégémonie normative visant à aligner les goûts locaux sur les standards de l'Empire. Le pivot de cette stratégie fut le Décret impérial du

10 juillet 1806, qui organisa une véritable « armée théâtrale » itinérante. Le chapitre se concentre ensuite sur l'application pratique de ces directives à Milan, en analysant la saison théâtrale 1806-1807 menée par la célèbre et controversée actrice Mademoiselle Raucourt. Grâce au dépouillement des chroniques théâtrales de l'époque, comme le *Giornale italiano* et le *Corriere delle Dame*, nous pouvons appréhender les complexes négociations logistiques et financières avec les entrepreneurs locaux, ainsi que le transfert de la troupe du Théâtre Carcano à la Canobbiana. L'analyse s'attarde en particulier sur le répertoire choisi, en examinant comment la tragédie, dès les débuts avec *Iphigénie* et surtout avec la mise en scène de l'*Athalie* de Racine, opportunément purgée par la censure pour légitimer la dynastie Bonaparte, se faisait le miroir du pouvoir du vice-roi Eugène de Beauharnais à travers des allusions politiques saisies par le public milanais. Dans le même temps, nous mettrons en évidence la forte prédilection du public italien pour la comédie et le drame bourgeois, de Diderot à Florian, jusqu'à la reprise parisienne du *Bourru bienfaisant* de Goldoni. Dans ces genres, la greffe du pathétique et la rationalité de la versification française étaient habilement exploitées par le régime comme d'efficaces instruments de moralisation civique et de désamorçage de la dissidence politique. Ainsi le rideau qui s'est levé à Milan au cours de cette saison ne se révèle pas comme un simple divertissement mondain, mais comme un laboratoire politique et esthétique sophistiqué, visant à la construction du consensus et à la célébration du nouvel ordre social de l'Empire.

Le troisième chapitre dissèque en premier lieu la nature ambivalente de la barrière linguistique : les témoignages de l'époque révèlent que l'obstacle principal ne résidait pas tant dans la méconnaissance du français par les élites milanaises, que dans la diction technique des comédiens, perçue comme une barrière phonétique trop rapide et serrée par rapport à la musicalité scandée à laquelle l'oreille italienne était habituée. En second lieu, il analyse le système tarifaire rigide et coûteux de la compagnie impériale, bénéficiaire du soutien de l'État mais incapable de s'aligner sur les habitudes économiques des entreprises théâtrales autochtones, ainsi que la profonde fracture esthétique concernant les choix de répertoire. La presse milanaise réclamait en effet la programmation de pièces à grand spectacle, capables de satisfaire ce « besoin sensoriel » de faste visuel façonné par la tradition, là où la troupe Raucourt défendait la supériorité logocentrique et éthique de la « bonne comédie », destinée à parler à l'esprit et au cœur plutôt qu'aux yeux et aux

oreilles. Enfin, cette section offre un examen technique détaillé des interprétations de chaque acteur, en inscrivant les lacunes de leur niveau artistique (souvent jugé médiocre) dans une perspective historique plus large : il s'agit de montrer comment les logiques géopolitiques du talent théâtral du XVIIIe siècle, théorisées par Rahul Markovits, persistaient à l'époque napoléonienne, maintenant les premiers acteurs de la Comédie-Française ancrés à Paris et reléguant les provinces de l'Empire au rang de bassin d'emploi pour des interprètes subalternes ou en cours de formation. En revanche, la danse s'imposait comme le seul terrain de succès unanime et universel, capable de dépasser les frontières linguistiques grâce à l'éloquence du corps. La seconde partie du chapitre aborde le cœur normatif et organisationnel de l'entreprise scientifique de Mademoiselle Raucourt : *le Règlement pour les artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtres Français* de janvier 1807. Chaque aspect de la vie du comédien est soumis à un régime disciplinaire quasi militaire, visant à neutraliser l'imprévisibilité et à préserver la stabilité financière de l'entreprise. Sont examinés la programmation mensuelle rigide du répertoire, la soumission absolue de l'acteur au système fixe des « emplois » (avec la perte de toute autonomie interprétative) et l'instauration d'une surveillance presque policière en cas de maladie, le médecin de l'administration et le commissaire de police devenant les bras armés du contrôle théâtral. Le texte souligne à quel point le temps de travail et la faute professionnelle (retards aux répétitions, entrées manquées, infidélités au texte) faisaient l'objet d'un système minutieux et sévère d'amendes infligées aux comédiens.

Le cœur de l'analyse se déplace ensuite vers les autres villes de la Péninsule concernées par le passage des deux compagnies de Mademoiselle Raucourt, où les tournées françaises ont donné naissance à des dynamiques différentes, étroitement conditionnées par les particularités institutionnelles, culturelles et scéniques de chaque contexte. Le transfert ultérieur à Venise a profondément modifié les termes de la confrontation. Si Milan représentait le centre administratif du nouveau Royaume, Venise continuait d'incarner une capitale symbolique de la mémoire théâtrale européenne. La critique vénitienne a accueilli l'arrivée de la compagnie française en développant un récit historique qui reconnaissait la supériorité technique atteinte par la Comédie-Française, sans pour autant renoncer à revendiquer le rôle originel de l'Italie dans la formation de la tragédie moderne. À travers le rappel d'auteurs italiens, la presse a construit un discours identitaire dans lequel la France apparaissait non pas comme la créatrice, mais comme l'héritière et la

perfectionneuse d'un patrimoine né sur les scènes italiennes. Derrière l'apparente célébration de la culture française émergeait ainsi une subtile stratégie de résistance symbolique, visant à réaffirmer la centralité culturelle vénitienne au sein d'un ordre politique désormais dominé par l'Empire. L'expérience turinoise s'est développée selon des coordonnées différentes. L'annexion du Piémont à la France avait transformé Turin en l'un des principaux laboratoires de l'intégration administrative impériale, et le théâtre français avait été conçu dès les premières années de l'occupation comme un instrument privilégié d'assimilation linguistique et politique. L'arrivée de la compagnie de Raucourt s'inscrivait donc dans un projet déjà engagé, dans lequel la diffusion de la langue française et des modèles dramatiques parisiens était considérée comme une partie intégrante du processus de construction du nouvel ordre administratif. La réception turinoise, bien que généralement favorable, permet de saisir les modalités par lesquelles le théâtre cessait d'être un simple lieu de divertissement pour revêtir une fonction pédagogique, devenant un espace destiné à la formation des élites et à la diffusion des valeurs culturelles de l'Empire. Le chapitre élargit ensuite sa carte géographique en incluant le cas emblématique de Parme. À travers le dépouillement des périodiques locaux, et en particulier du *Giornale del Taro*, nous reconstruisons le passage délicat de la troupe dans ce département des Apennins, un territoire caractérisé par une stratification culturelle complexe. La recherche met en lumière la manière dont la réception à Parme s'est articulée sur un double rail : d'un côté, l'enthousiasme officiel de la préfecture et des élites les plus proches de l'administration impériale, qui voyaient dans les spectacles français un puissant vecteur de civilisation et d'alignement sur les mœurs parisiennes ; de l'autre, la persistance d'une défiance sous-jacente de la part du public traditionnel, encore fortement attaché à la glorieuse tradition locale. L'analyse s'attarde sur les stratégies rhétoriques utilisées par les rédacteurs du journal pour faire la médiation entre les exigences de la propagande napoléonienne et les goûts réels des spectateurs. L'itinéraire s'est enfin poursuivi vers les autres centres prévus par le décret impérial, Gênes, Alessandria, Bologne et Brescia, villes dans lesquelles la présence des compagnies françaises a pris des configurations différentes selon les spécificités locales et la situation politique propre à chaque territoire. Plus que de simples étapes d'une tournée, ces villes ont constitué autant d'observatoires privilégiés pour évaluer la capacité de la politique théâtrale napoléonienne à s'adapter à des contextes profondément hétérogènes, en

vérifiant à chaque fois le délicat équilibre entre l'imposition du modèle culturel français et la nécessité de composer avec des traditions scéniques enracinées. L'analyse des sources montre en effet que le succès de l'entreprise ne dépendait pas exclusivement de la qualité artistique des représentations, mais d'une négociation continue entre les aspirations universalistes de la politique culturelle impériale et les résistances, les attentes et les identités des différents publics italiens.

Le quatrième chapitre constitue l'un des moments centraux de notre recherche, puisqu'il aborde le cas de la Toscane napoléonienne, qui ne rentrait pas dans le parcours suivi par les deux compagnies françaises engagées dans les tournées italiennes organisées dans le cadre de la politique culturelle de l'Empereur. Seule, Raucourt se rendit dans le Grand-Duché, se détachant temporairement de ses propres troupes pour entreprendre un voyage personnel, étranger à l'itinéraire officiel de la mission théâtrale. Cette donnée révèle combien les géographies de la circulation théâtrale ne coïncidaient pas nécessairement avec les itinéraires fixés au départ, mais pouvaient être redéfinies par les opportunités offertes par les cours, par les réseaux de protection aristocratique et par le prestige culturel des lieux traversés. La politique culturelle d'Élisa Bonaparte apparaît ainsi comme une partie intégrante du projet plus vaste d'intégration impériale, dans lequel les arts de la scène cessent de représenter un élément marginal de la vie de cour pour assumer la fonction d'un authentique langage politique.

Partant de cette perspective, le chapitre reconstruit le système théâtral complexe promu par la Princesse, en suivant ses multiples articulations : de la fondation des théâtres de cour aux représentations privées, de l'organisation de ses compagnies françaises à la constitution d'un atelier de couture articulé destiné à la production des costumes de scène. Le point de départ de l'analyse est représenté par un inventaire des costumes théâtraux de la cour d'Élisa Bonaparte Baciocchi, document rédigé en 1819 et qui n'était connu jusqu'à présent qu'à travers la transcription publiée par Paul Marmottan[24] au début du XX^{e} siècle, considéré perdu par la suite. L'absence de l'original a pendant longtemps empêché de vérifier de manière critique le témoignage de l'historien français. Cette thèse affronte ce vide documentaire à travers une nouvelle enquête archivistique qui a conduit à

[24] Marmottan P., *Le Théâtre à la cour de Lucques sous Élisa*, in *Revue des Études napoléoniennes*, xix, a I-II, febbr. 1930

l'identification, auprès des Archives d'État de Trieste[25], d'un autre inventaire des biens rédigé en 1821 dans le cadre de la liquidation successorale d'Élisa, document resté jusqu'ici étranger à la réflexion historiographique et qui n'a jamais été mis en relation avec le catalogue perdu des costumes théâtraux. Il s'agit d'un inventaire judiciaire dressé par les autorités chargées de la succession, visant à recenser de manière analytique le patrimoine conservé dans les résidences de Trieste. En particulier, les rubriques consacrées aux « Vêtements » et au « Linge » enregistrent avec une remarquable précision habits, accessoires, tissus, broderies et matériaux conservés dans les coffres de la princesse, offrant une photographie de la consistance matérielle de sa garde-robe au terme de la trajectoire napoléonienne. Tout en répondant à des finalités exclusivement patrimoniales et notariales, le document conserve une valeur extraordinaire pour l'histoire du spectacle, puisqu'il restitue, bien que sous une forme fragmentaire, quelques traces matérielles du trousseau théâtral transporté en exil après 1814 et ouvre la possibilité d'en reconstruire l'histoire à travers la comparaison avec l'inventaire perdu de Lucques.

L'importance de cette découverte ne réside pas uniquement dans l'acquisition d'une nouvelle source, mais surtout dans la possibilité d'ajouter de nouveaux éléments pour réinterpréter, à travers une confrontation philologique et matérielle, le témoignage de Marmottan. L'analyse comparée démontre en effet que plusieurs éléments du registre triestin ne documentent pas une collection différente, mais représentent une phase successive de la même histoire matérielle : les habits décrits par Marmottan au moment de leur splendeur scénique maximale réapparaissent, quelques années plus tard, profondément transformés en fragments textiles, broderies, accessoires et pièces de tissu soigneusement conservés après le transfert de Lucques à Trieste consécutif à l'effondrement de l'Empire. Dans cette perspective, les deux inventaires cessent d'apparaître comme des témoignages indépendants et deviennent les deux extrémités documentaires d'un parcours unique, qui suit les objets depuis leur fonction performative jusqu'à leur survie en tant que biens patrimoniaux dans l'exil de la princesse.

[25] Tribunale Civile e Criminale di Trieste, fascicolo « Ventilazione ereditaria della principessa Elisa Baciocchi contessa di Compignano», *Inventario dei beni contenuti nelle abitazioni di Trieste e Villa Vicentina (1821)*, Rubriche VII («Vestiti») e VIII («Biancheria»), Archivio di Stato di Trieste

Le cinquième chapitre est consacré au séjour napolitain de Mademoiselle Raucourt. Comme cela s'était déjà produit lors du séjour toscan, l'actrice n'arrive pas non plus à Naples accompagnée par les deux compagnies qui avaient partagé avec elle le voyage en Italie, mais elle est contrainte de s'insérer dans un contexte théâtral déjà existant, en jouant aux côtés des acteurs de la Compagnie Impériale du Théâtre du Fondo. Les sources administratives, la correspondance impériale et la documentation conservée aux Archives d'État de Naples révèlent en effet combien l'organisation des spectacles français constituait une composante essentielle de la construction du consensus et de la politique culturelle napoléonienne. D'ailleurs des frictions ont surgi lorsque Joseph Bonaparte tenta, par l'intermédiaire de ses collaborateurs, de recruter directement certains des plus prestigieux sociétaires de la Comédie-Française. La vive réaction de Napoléon montre en effet que les acteurs n'étaient pas considérés comme de simples professionnels du spectacle, mais bien comme de véritables instruments du prestige et de l'influence impériale, dont la mobilité devait rester rigoureusement subordonnée à l'autorité du souverain.

Dans cette reconstruction, la monographie de Valeria De Gregorio Cirillo, *I Comédiens Français Ordinaires du Roi. Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*[26], occupe une place centrale et demeure la principale référence pour l'étude du théâtre français dans la Naples napoléonienne. Le chapitre adopte cette recherche comme une base documentaire incontournable, mais en propose une relecture critique, en soumettant à un nouveau commentaire la documentation administrative et journalistique déjà recensée par l'auteure et en l'intégrant à la correspondance politique et diplomatique française. Cette perspective différente permet de déplacer l'attention de la seule reconstruction de l'activité de la compagnie du Fondo vers la signification politique de sa présence dans le Royaume de Naples, en l'insérant dans le système plus vaste de circulation des acteurs de la Comédie-Française et dans les stratégies d'affirmation culturelle élaborées par l'Empire napoléonien.

[26] De Gregorio Cirillo V., *I Comédiens Français Ordinaires du Roi. Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori Editore, 2007

Avant même l'arrivée de Mademoiselle Raucourt, le chapitre consacre une section à la figure de Jean-Mauduit Larive[27], le premier grand acteur de la Comédie-Française appelé à Naples et protagoniste d'un moment décisif dans la construction du prestige de la nouvelle scène française. À travers l'analyse de la presse napolitaine, du *Cours de déclamation*[28] écrit par l'acteur et de la documentation administrative, il est montré que Larive ne représentait pas seulement un interprète d'exception, mais incarnait le modèle même de la supériorité artistique française que le régime entendait exporter. Ses représentations au San Carlo et à la cour, tout comme ses réflexions théoriques sur la déclamation et sur les limites de la tradition théâtrale italienne, permettent en effet de saisir la nature profondément pédagogique de la mission confiée aux grands acteurs français : ils n'étaient pas simplement appelés à jouer, mais à imposer une discipline de la parole, du corps et du goût destinée à devenir le paradigme de la modernité théâtrale napolitaine. L'expérience de Larive constitue ainsi la prémisse indispensable pour comprendre l'arrivée ultérieure de Raucourt et le terrain culturel sur lequel son succès a pu se développer.

Sur ce fond de scène se place le séjour napolitain de Mademoiselle Raucourt en 1809, durant lequel l'actrice s'insère dans la compagnie du Théâtre du Fondo sans ses partenaires scéniques habituels, reproduisant une dynamique déjà observée dans le Grand-Duché de Toscane. Dans ce cas encore, toutefois, la force de son prestige personnel se révèle suffisante pour transformer radicalement la perception du théâtre français auprès du public local. L'analyse des chroniques du *Monitore napolitano* et du *Journal Français* met en lumière la façon dont ses débuts dans *Rodogune*, *Iphigénie* et *Sémiramis*, ainsi que les représentations privées offertes à la cour de Murat, sont constamment présentés comme des événements politiques avant même d'être artistiques, au cours desquels la célébration de l'actrice, l'exaltation des souverains et l'affirmation de la supériorité du modèle théâtral français convergent en une unique construction rhétorique. La tragédie classique, choisie à Naples également comme genre inaugural de ses apparitions, se confirme ainsi comme le véhicule privilégié à travers lequel le pouvoir impérial met en

[27] Id., *Un attore e il suo repertorio. Dall'Antico Regime alla Restaurazione: Jean Mauduit Larive,* Liguori, Napoli 2010
[28] Larive Jean-Maudit, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, tome I, De l'Imprimerie de Charles Chez Delaunay, Paris, 1804

scène sa propre autoreprésentation et propose la culture française comme modèle universel de civilisation, en disciplinant le goût et en redéfinissant les hiérarchies symboliques de l'espace théâtral italien.

Le cas napolitain permet dès lors d'approfondir l'une des principales lignes interprétatives de la thèse. La présence à Naples de Jean-Mauduit Larive et de Mademoiselle Raucourt montre en effet que la diffusion du théâtre français dans la péninsule ne dépendait pas exclusivement de la qualité des répertoires ou de l'organisation des compagnies, mais qu'elle était étroitement liée au prestige personnel de quelques grands interprètes de la Comédie-Française, investis de la fonction de véritables médiateurs de la politique culturelle impériale. Leur présence témoigne, dans le même temps, des logiques qui régissaient la circulation des artistes au sein de l'Empire : si Napoléon était disposé à destiner aux territoires italiens des acteurs de très haut niveau comme Larive et Raucourt, il réservait toutefois à la capitale les figures les plus représentatives de la scène française, telles que Talma et Fleury, dont le prestige était considéré comme essentiel au primat culturel de Paris. La mobilité des interprètes répondait donc à une hiérarchie politique et symbolique précise, dans laquelle la diffusion de la culture française dans les périphéries impériales ne pouvait compromettre le rôle de la capitale en tant que centre indiscuté de la vie théâtrale de l'Empire. C'est précisément le déclin rapide de l'attention portée au théâtre français après le départ de Mademoiselle Raucourt qui révèle, par contraste, la fragilité d'un projet d'hégémonie culturelle qui, bien que soutenu par une imposante machine politico-administrative, continuait de dépendre dans une mesure considérable de l'autorité et du prestige d'un nombre relativement restreint d'interprètes. Naples devient ainsi un observatoire privilégié pour comprendre tant l'efficacité que les limites de la diplomatie culturelle napoléonienne : d'un côté, elle démontre la capacité de l'Empire à utiliser le théâtre comme un instrument de légitimation politique et de diffusion des modèles culturels français ; de l'autre, elle met en lumière la façon dont ce projet restait inévitablement subordonné à la disponibilité de ces personnalités artistiques qui, bien qu'appelées à représenter la grandeur française dans les provinces de l'Empire, ne rentraient pas dans le noyau d'acteurs que Napoléon continuait de considérer comme indispensables au prestige de la scène parisienne.

Si les chapitres précédents ont suivi la construction progressive du projet napoléonien d'exportation de la culture théâtrale française dans la péninsule italienne, le sixième en observe au contraire le moment de crise. Le parcours se conclut de manière significative par un retour à Milan. Ce choix ne répond pas seulement à un critère de symétrie explicative, mais met en lumière la centralité que la ville revêt dans toute cette affaire. Milan devient ainsi le lieu privilégié où vérifier l'écart entre l'ambition universaliste du projet impérial et les conditions concrètes de sa mise en œuvre, ainsi que le contexte dans lequel la documentation d'archives restitue avec la plus grande clarté les tensions entre projet impérial, gestion administrative et réponse de la société. À travers l'analyse d'un corpus documentaire particulièrement riche et significatif, le dernier chapitre permet de mettre en perspective les dynamiques observées dans les chapitres précédents et de réfléchir au redimensionnement progressif du théâtre français dans la péninsule, offrant ainsi la clé de lecture conclusive de l'ensemble du travail.

À travers une confrontation serrée entre la correspondance administrative de Mademoiselle Raucourt, la documentation gouvernementale et le débat développé dans les pages de la presse périodique italienne, le chapitre reconstruit l'usure progressive de la Compagnie des Comédiens Français, en suivant son évolution non seulement sur le plan économique et organisationnel, mais surtout en tant que symptôme des difficultés rencontrées par l'ensemble du projet de diffusion de la culture française dans les territoires de l'Empire. Les demandes réitérées de subsides, le désaccord croissant avec les autorités napoléoniennes, l'incapacité à consolider une troupe artistiquement stable, la perte de consensus auprès du public milanais et l'épuisement progressif du répertoire ne sont donc pas interprétés comme des incidents contingents ou comme le simple résultat d'une gestion administrative inefficace. Ils sont lus, au contraire, comme les manifestations convergentes d'une crise plus profonde, dans laquelle émergent les limites d'un modèle de politique culturelle fondé sur l'idée que la supériorité du théâtre français suffisait à en garantir la réception et l'assimilation.

Les évaluations exprimées par la critique milanaise permettent en effet d'observer la formation d'un jugement culturel autonome à l'égard du répertoire français, en distinguant constamment le prestige individuel de Raucourt de la qualité de la troupe et, surtout, de l'efficacité du projet politique qu'elle était appelée à incarner. Si le talent de l'actrice

continue d'être unanimement reconnu et célébré, il apparaît désormais incapable de compenser les faiblesses structurelles de l'entreprise : la médiocrité d'une partie de la troupe, la répétitivité des choix de répertoire, les difficultés linguistiques et le désintérêt progressif d'un public qui manifeste une préférence de plus en plus marquée pour le théâtre italien. C'est dans cette dissociation entre le succès de la grande actrice et l'échec de l'institution que se condense l'un des résultats les plus significatifs de toute cette entreprise.

Le chapitre montre comment les tensions économiques et artistiques s'entremêlent avec une redéfinition progressive des relations entre Raucourt et le pouvoir napoléonien. Les sources administratives restituent en effet l'émergence d'une attitude de plus en plus critique de la part des autorités, allant jusqu'à remettre en question la présence même de la directrice à la tête du théâtre français de Milan. Parallèlement, les tentatives de renouveler l'offre scénique par l'introduction du vaudeville et le recrutement de nouveaux interprètes révèlent l'impossibilité d'inverser une dynamique désormais irréversible. L'isolement progressif de la troupe, l'indifférence croissante de la presse et le désamour définitif du public témoignent de la disparition des conditions qui avaient rendu l'expérience possible au cours de ses premières années.

L'expérience milanaise prend ainsi une valeur qui dépasse la dimension locale. Loin de représenter un épisode marginal de la politique culturelle napoléonienne, elle constitue le banc d'essai à travers lequel il est possible de saisir les limites intrinsèques du projet impérial de transfert des modèles culturels français. L'échec de la compagnie ne découle pas exclusivement des résistances de la société italienne, mais naît de l'interaction entre ces dernières et les contradictions internes de l'appareil administratif français, des difficultés financières, des rigidités organisationnelles et de l'incapacité à adapter des instruments conçus au centre de l'Empire aux spécificités des territoires occupés. Dans cette perspective, la parabole finale de la direction de Mademoiselle Raucourt ne représente pas seulement l'épilogue d'une histoire théâtrale, mais devient l'observatoire privilégié pour comprendre les limites de la construction culturelle de l'Empire napoléonien et la relation, loin d'être linéaire, entre pouvoir politique, pratiques artistiques et processus de réception.

L'issue de l'expérience milanaise ne constitue pas une exception ou un cas isolé, mais bien l'anticipation d'une trajectoire qui, comme on le verra en détail au sein des différents chapitres, finit par toucher, selon des rythmes et des modalités différents, l'ensemble de la Péninsule. De la Toscane au Royaume de Naples, en passant par les diverses réalités urbaines de l'Italie centro-septentrionale, la tentative d'imposer ou d'enraciner le modèle théâtral français a dû constamment se heurter aux mêmes apories : l'écart entre les ambitions universalistes de Paris et la viabilité concrète des entreprises, la réticence des publics locaux à une discipline esthétique imposée d'en haut et la dépendance structurelle du consensus au charisme de quelques rares interprètes isolés.

Retracer cet itinéraire à travers ses différentes étapes géographiques revient donc à reconstruire non seulement une page cruciale de l'histoire du spectacle, mais aussi un chapitre fondamental de l'intégration complexe et contradictoire de l'Italie dans le système politique et culturel de l'Empire. Dans cette perspective, le théâtre émerge non seulement comme le lieu de la représentation scénique, mais comme un espace privilégié de confrontation entre pouvoir, culture et société, dans lequel se manifestent, avec une clarté particulière, les possibilités de même que les limites de l'hégémonie napoléonienne.

1. La vie théâtrale à Paris sous Napoléon

Napoléon accordait une grande importance au théâtre, qui n'était pas seulement sa distraction préférée. L'Empereur, en bon gouverneur des peuples, avait compris que son pouvoir ne s'exerçait pas seulement dans le domaine culturel et artistique, mais aussi politique, étant donné la grande influence que le théâtre pouvait avoir sur les masses[29]. Le théâtre s'imposait donc comme un grand protagoniste de l'époque napoléonienne et l'Empereur cherchait à en accroître le prestige, en encourageant et en protégeant les auteurs et les acteurs et en s'engageant à réglementer la vie théâtrale par des lois et des décrets. Véritable pivot de la vie culturelle, il concilia paradoxalement un soutien indéfectible aux milieux dramatiques avec l'exercice d'une censure sans concession.

Succédant à la période de relative liberté révolutionnaire, Napoléon a progressivement renforcé la surveillance des scènes, transformant ces mesures de restriction initiales en politiques de censure systématiques et institutionnalisées. Le premier article de la loi du 13 janvier 1791, soutenue par Le Chapelier et Mirabeau, privatisait l'activité théâtrale et permettait ainsi à chaque citoyen d'ouvrir un théâtre librement : « tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux[30]». Si l'on assista à une prolifération de salles et à une production dramatique

[29] Cfr. Berthier P., *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, pp. 227-229 ; Bonnet J.-C. (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004 ; De Santis V. et Julian T. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier , 2019; Frantz P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998 ; Id., « Le Théâtre sous l'Empire entre deux Révolutions », dans J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004 ; Id., « Les dénouements en action au XVIIIe siècle », in Fazio M., Frantz P. (dir.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010 ; Id. et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration*, Venise, 2022 ; Levi C., *Napoleone e il teatro*, Milano, 1913 ; Piva F., « Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, 191 (LXIV | II), 2020, pp. 258-268 ; Siviter C., *Rewriting History Through the Performance of Tragedy, 1799–1815*, University of Warwick, 2017 ; Id., « Une littérature qui doive, avec des modifications convenables, servir de règle aux autres: changes in classical tragedy at the Comédie-Française », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II), 2020 ; Id., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, 2020 ; Yon J.-C., « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », in Mollier J.-Y., Régnier P., Vaillant A. (éd.), *La production de l'immatériel*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008 ; Id., *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008

[30] *Décret sur la pétition des auteurs dramatiques, lors de la séance du 13 janvier 1791*, in « Archives Parlementaires de 1787 à 1860 », vol. I (1787-1799), t. XXII, Du 3 janvier au 5 février 1791, Paris, Librairie Administrative P. Dupont, 1885, p. 214

foisonnante, les années de la Terreur signèrent paradoxalement le déclin de la liberté d'expression pour les dramaturges et les interprètes[31]: à partir d'août 1793 en effet les comédiens pouvaient être arrêtés s'ils ne respectaient pas les règles qui leur étaient imposées et les auteurs étaient sévèrement contrôlés (même les entrepreneurs théâtraux leur demandaient de soumettre les pièces à des censeurs officieux avant de les faire représenter). Le répertoire des théâtres était soumis à l'examen du Comité d'Instruction Publique de la Convention ; les premières représentations pouvaient être interrompues par des interventions de la municipalité et les ouvrages pouvaient être interdits. Avec le Directoire, des libertés plus grandes furent à nouveau accordées, mais la pratique théâtrale restait sous le contrôle attentif de la police.

Profondément transformé par les intenses émotions politiques de la décennie révolutionnaire, le public des années qui suivirent la Révolution se présentait sur la scène théâtrale comme un ensemble de spectateurs désormais « sensibles[32] », dont l'émotivité, exacerbée par l'histoire récente, redéfinit les critères d'appréciation théâtrale.

Le théâtre était un lieu de rencontre : les spectateurs pouvaient s'approprier les idéologies véhiculées par les pièces, manifestant leur adhésion ou leur contestation jusqu'à transformer l'espace théâtral en un lieu de tumulte, voire en un véritable champ de bataille entre factions politiques. La force du théâtre qui a toujours fasciné les gouvernements de toutes les époques, et donc son caractère didactique et de propagande, en constituait aussi son caractère menaçant : comme lieu d'échange et de confrontation pour le peuple, les idées et les réflexions qui circulaient grâce aux représentations devaient être surveillées, surtout à une période postrévolutionnaire où le public était devenu plus diversifié et les spectacles réunissaient un public socialement composite.

En effet, les théâtres nés de la loi de 1791 avaient éliminé le monopole des théâtres royaux comme la Comédie-Française et avaient ainsi élargi le public ; Napoléon, bien

[31] Voir Frantz P., « Le Théâtre sous l'Empire entre deux Révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin 2004

[32] voir Bret-Vitoz R. et Julian T., éditeurs. *La Révolution et le théâtre des émotions,* Presses universitaires Blaise-Pascal, 2025 ; Mazeau G., « émotions politiques : la Révolution française », in Corbin, Alain (dir*.), Histoire des émotions: des Lumières à la fin du xixe siècle*, t. II, Paris, Éd. du Seuil, 2016

conscient de cela, commença à mettre en œuvre ses stratégies de contrôle dès les premières années du Consulat.

1.2 Législation théâtrale du Consulat à l'Empire

Immédiatement après le coup d'état de 1799, les journaux se font les témoins d'un monde théâtral en pleine effervescence. Plusieurs spectacles (y compris ceux qui avaient été préparés en peu de temps) qui visent à exalter la figure du « héros-sauveur[33] » rentré d'Egypte sont bien accueillis par un public enthousiaste. Paola Perrazzolo note à juste titre que « de nombreux témoignages contemporains attestent l'enthousiasme montré par un public qui s'empresse d'applaudir les airs et les couplets patriotiques ou les passages susceptibles de présenter des applications à l'actualité[34] ». Les documents du 13 novembre 1799 (22 brumaire), racontent la mise en scène du spectacle *La caravane du Caire* de Grétry à l'Opéra (qui s'appelait à l'époque Théâtre de la République et des Arts). Les vers du premier acte ont certainement un ton de célébration : « La victoire est à nous ! / Saint Phar, par son courage, / De la mort, du pillage / Nous a délivré tous[35] ! ». Le même mois, à l'Opéra-Comique, pendant la représentation d'*Ariodant* d'Étienne Méhul, le personnage Lurcain dit à son frère qui va combattre le traître : « Vas, le courage et la vertu triompheront du crime et de l'intrigue[36] », les spectateurs, qui voyaient représentées sur scène des allusions aux événements de l'actualité, pensaient immédiatement à Napoléon et à son frère Lucien à Saint-Cloud et applaudissaient avec enthousiasme[37]. Ce ne sont que quelques exemples d'œuvres qui ont suscité une grande émotion dans le public. Mais cette émotion devait être surveillée.

Bonaparte avait en effet confié la tâche de contrôler les activités théâtrales au Ministère de la Police Générale dirigé par Joseph Fouché. Ce dernier, par exemple, interdit la représentation de la pièce intitulée *Les Mariniers de Saint-Cloud*, pièce de Charle-

[33] Voir Dwyer P., « Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour. Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend »,in *French History*, 18, 2004, pp. 379-403
[34] Perazzolo P., *Les Journée[s] de Saint-Cloud : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire*, in « Revue italienne d'études françaises », n.11, 2021, p. 1
[35] *Ibidem*
[36] *Ibidem*
[37] *Ibidem*, p. 2

Auguste Sewrin mise en scène au Théâtre de l'Opéra-Comique. Le ministre écrit en effet une lettre au directeur du théâtre, pour souligner qu'il pouvait y avoir dans une scène des allusions à une tentative d'assassinat (« notre union, mes amis, fera sa force... et la nôtre... »), et que celles-ci pouvaient être interprétées négativement comme une référence allégorique qui pouvait faire penser à un possible attentat contre Bonaparte:

> Une pièce intitulée *Les Mariniers de Saint-Cloud* a été jouée sur votre théâtre. L'intention en est louable sans doute, mais trop de détails rappellent amèrement d'anciens souvenirs qu'il faut effacer. Quand toutes les passions doivent se taire devant la loi, quand nous devons immoler au désir de la paix intérieure tous nos ressentiments et que la volonté de le faire est fortement exprimée par le peuple et par ses magistrats, quand ils en donnent le touchant exemple, il n'est permis à personne de contrarier ce vœu. Vous obéirez, citoyens, et j'augure assez bien de votre patriotisme pour croire que vous ferez, sans que je vous en donne l'ordre, le sacrifice de votre pièce, puisque la tranquillité publique vous l'impose[38].

Fouché signait aussi une lettre qui a été souvent attribuée à Bonaparte:

> Dans la succession des partis qui se sont tour à tour disputé le pouvoir, le théâtre a souvent retenti d'injures gratuites pour les vaincus et de lâches flatteries pour les vainqueurs. Le gouvernement actuel abjure et dédaigne les ressources des factions ; il ne veut rien pour elles, et fera tout pour la République. Que tous les Français se rallient à cette volonté, et que les théâtres en secondent l'influence. Que le sentiment de concorde, que les maximes de modération et de sagesse, que le langage des passions grandes et généreuses soient seuls consacrées sur la scène. Que rien de ce qui peut diviser les esprits, alimenter les haines, prolonger les souvenirs douloureux, n'y soit toléré. Il est temps qu'il n'y ait plus que des Français dans la République française[39].

Une autre personnalité qui a joué un rôle important dans la gestion des spectacles était le ministre de l'Intérieur, le frère de Napoléon, Lucien Bonaparte. La lettre suivante lui a été adressée le 5 avril 1800 :

[38] 25 brumaire (16 novembre), *Journal de Paris*, p. 256
[39] Lecomte H., *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, 1912 , pp. 34-35

> Les Consuls de la République désirent, Citoyen Ministre, que vous fassiez connaître aux entrepreneurs des différents théâtres de Paris qu'aucun ouvrage ne doit être mis ou remis au théâtre qu'en vertu d'une permission donnée par vous. Le chef de division de l'instruction publique de votre département doit être personnellement responsable de tout ce qui, dans les pièces représentées, serait contraire aux bonnes mœurs et aux principes du pacte social. En conséquence de cette disposition, le Préfet de Police ne doit permettre l'annonce d'aucune pièce que sur la représentation de la permission que vous aurez accordée. […] Les Consuls me chargent en même temps de vous inviter à leur présenter, dans cette décade, un rapport sur les mesures à prendre pour restreindre le nombre des théâtres, et sur les règlements à arrêter pour assurer la surveillance de l'autorité publique. Vous jugerez […] s'il conviendrait de s'occuper en même temps des moyens propres à honorer l'art dramatique et à encourager les gens de lettres qui le cultivent avec succès[40].

Le 12 avril de la même année, Lucien Bonaparte annonce au préfet de la Seine, Nicolas Frochot, que

> les spectacles, Citoyen, ont attiré la sollicitude du gouvernement. C'est témoigner au peuple intérêt et respect que d'éloigner de ses yeux tout ce qui n'est pas digne de son estime et tout ce qui pourrait blesser ses opinions ou corrompre ses mœurs. Convaincu de cette vérité, le gouvernement m'a chargé de l'honorable soin de surveiller les théâtres. Vous m'aiderez, Citoyen, à justifier sa confiance. Désormais les seuls ouvrages dont j'aurai autorisé la représentation à Paris pourront être joués dans les départements. Vous recevrez incessamment la liste des pièces, tant anciennes que nouvelles, qui pourront être mises ou remises au théâtre, et vous veillerez et ce qu'aucune autre ne soit placée sur le répertoire des directeurs de spectacles. Si quelques-uns de ces directeurs désiraient mettre au théâtre des ouvrages qui ne fussent point sur la liste, vous m'en adresserez les manuscrits, avec votre avis, pour que je puisse prononcer[41].

[40] *Ibidem,* p. 53
[41] *Ibidem*, p. 427

Dans ces documents, on peut identifier deux des points principaux de la politique théâtrale de Napoléon : la réduction du nombre des salles de spectacles parisiennes et un contrôle sévère sur le choix des répertoires à proposer au public. Ces propositions et les autres avancées dans la correspondance entre les autorités ont été reprises dans *l'Ordonnance concernant la police extérieure et intérieure des spectacles* de 1802[42] :

> 1. Nul théâtre public ne peut être ouvert dans la Ville de Paris, sans que les entrepreneurs aient rempli préalablement les formalités voulues par la loi.
>
> 2. L'ouverture n'aura lieu qu'après qu'il aura été constaté que la salle est solidement construite ; que les prescriptions relatives aux incendies et ordonnées par l'arrêté du Ier germinal an VII ont été prises, et qu'il ne se trouve rien sous les péristyles et vestibules qui puisse en aucune manière gêner la circulation.
>
> […]
>
> 5. Les entrepreneurs feront fermer exactement, pendant toute la durée du spectacle, les portes de communication de la salle aux coulisses, aux foyers particuliers et loges des artistes, où il ne doit être admis aucune personne étrangère au service du théâtre.
>
> […]
>
> 7. Il ne pourra être annoncé, dans l'intérieur des salles de spectacle, par les libraires ou colporteurs, d'autres ouvrages que des pièces de théâtre.
>
> […]
>
> 9. Il est expressément défendu, à quelque personne que ce soit, d'acheter des billets aux bureaux ou ailleurs, pour les revendre au public.
>
> 10. Il est défendu de circuler dans les corridors, pendant la représentation, de manière à troubler l'ordre.
>
> […]
>
> 12. Il y a pour le service public, à l'entrée des théâtres, des commissionnaires reconnus par le préfet de police. Ils portent ostensiblement une plaque de cuivre

[42] *Ibidem*, pp. 39-41

sur laquelle sont gravés le numéro de leur permission, et le nom du théâtre auquel ils sont attachés.

[…]

21. Tout citoyen est tenu d'obéir provisoirement à l'officier de police. En conséquence, tout citoyen invité par l'officier de police, ou sommé par lui de sortir de l'intérieur de la salle, se rendra sur-le-champ au bureau de police, pour y donner les explications qui pourront lui être demandées.

[…]

23. Les jours de première représentation, de reprise, de début ou de représentation extraordinaire, la garde sera augmentée dans les proportions jugées nécessaires pour le service.

24. Il sera établi, dans chaque théâtre, un corps de garde. Il y sera pareillement établi un bureau pour les officiers de police.

[…]

L'Ordonnance ne se limite pas à une simple mise à jour des consignes de sécurité ; elle marque, en réalité, une étape décisive dans la reprise en main de l'espace théâtral par le régime consulaire. En codifiant des pratiques jusqu'alors informelles, le Préfet de Police transforme le théâtre en un espace rigoureusement discipliné, où chaque mouvement est désormais scruté. Le premier grand basculement s'opère sur le plan des libertés publiques : en soumettant l'ouverture de toute nouvelle salle à une autorisation préalable (Art. 1), le texte enterre définitivement l'esprit libéral de la Révolution. Le théâtre n'est plus ce lieu de libre expression citoyenne, mais une institution sous tutelle administrative. Cette surveillance s'incarne physiquement par l'installation permanente, au sein même des édifices, d'un corps de garde et d'un bureau de police (Art. 24). La force publique n'est plus une présence extérieure et lointaine ; elle devient un acteur central de la soirée théâtrale, doté du pouvoir d'exiger une obéissance immédiate et sans condition de la part des spectateurs (Art. 21). Avec l'article 5 et l'article 7, le pouvoir cherche à isoler l'illusion dramatique de toute influence politique extérieure et à éviter que le théâtre ne redevienne un foyer de complots ou d'agitation populaire. Dans les articles suivants, une grande importance a également été accordée aux aspects concernant la sécurité de toutes

les personnes présentes lors des représentations. Le nombre de billets vendus devait s'accorder avec la capacité d'accueil des salles et l'entrée des personnes étrangères au théâtre demeurait interdite. Même la gestion des flux (Art. 10), participe d'une volonté de rationalisation sécuritaire. Le public est invité à devenir une masse ordonnée, silencieuse et prévisible. En somme, cette ordonnance préfigure le contrôle impérial à venir : elle dessine les contours d'un spectacle où l'ordre public est désormais la condition sine qua non de l'expérience esthétique.

Un Conseil d'Administration se réunit le 25 février 1806. La surabondance des scènes parisiennes était telle que l'idée de réduire leur nombre de façon drastique devenait plus vive dans l'esprit de Bonaparte. C'est pour cette raison qu'il décida qu'il ne serait plus possible d'ouvrir aucun théâtre sans son autorisation.

Conseil d'administration du 25 février 1806.

> Des observations ayant été soumises à Sa Majesté sur les moyens d'améliorer la situation des divers théâtres de la capitale qui, pour la presque totalité, no se soutiennent qu'au moyen des secours du Gouvernement, S. M. invite le ministre à s'occuper de la rédaction d'un règlement qui aurait pour objet de statuer qu'aucun théâtre ne pourrait s'établir sans l'autorisation de S. M.; que, pour obtenir cette autorisation, les entrepreneurs s'adresseraient au ministre de l'Intérieur, lui feraient connaître leurs moyens pour la suite de l'entreprise et fourniraient le cautionnement qui serait réglé pour la sûreté soit des acteurs, soit des fournisseurs du théâtre ; que tous les théâtres actuellement existants à Paris, les quatre grands théâtres exceptés, remettront, dans le courant d'un mois, leur état de situation en recettes et en dépenses au ministre de l'Intérieur ; que tous ceux qui se trouveraient en déficit et hors d'état de couvrir leurs dépenses par leurs produits seraient forcés de se liquider dans un délai fixé, afin de ne point aggraver encore le sort de leurs créanciers, en perpétuant une existence qui, lors même qu'elle les ruine, établit une concurrence désastreuse aux autres théâtres ; qu'après la chute de ceux qui sont dans ce cas, tout nouveau théâtre autorisé payera à l'Opéra une rétribution qui sera déterminée. Le ministre de l'Intérieur, en présentant ces règlements, proposera ses idées sur la législation des théâtres dans les départements, leurs rapports avec les théâtres de quelques principales

> villes, leur dépendance de l'autorité, et les modifications qu'on pourra être dans le cas d'introduire à l'égard des droits appartenant ou devant appartenir aux familles des auteurs morts ou vivants[43].

En abordant aussi des aspects de caractère économique qui allaient pénaliser les théâtres les plus en crise et en réaffirmant la nécessité d'une autorisation pour chaque nouvelle ouverture de salles de spectacle, et après avoir donné des indications sur la façon de demander formellement les permis au Ministère de l'Intérieur, Napoléon demande de stipuler un règlement qui énumère ce qu'il a décidé. Avant le *Règlement*, un décret très important pour le théâtre français à l'époque napoléonienne a été publié, le 8 juin 1806:

> ARTICLE PREMIER. —Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur.
>
> 2. Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier, devant notre ministre de l'Intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements.
>
> […]
>
> 5. Le ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer.
>
> […]
>
> TITRE II.— Théâtres des départements
>
> 7. Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'Intérieur.
>
> […]
>
> TITRE III. — des auteurs

[43] *Ibidem*, p. 104

10. Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers, par somme fixe ou autrement.

11. Les autorités locales veilleront strictement à l'exécution de ces conventions.

12. Les propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes ont les mêmes droits que l'auteur, et les dispositions sur la propriété des auteurs et sur sa durée leur sont applicables ainsi qu'il est dit au décret du 1 germinal an XIII.

DISPOSITION GÉNÉRALE

13. Tout entrepreneur qui aura fait faillite ne pourra plus rouvrir de théâtre.

14. Aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la Police générale.[44]

[…]

Le document est divisé en trois sections. La première précise les autorisations nécessaires pour ouvrir des théâtres, la deuxième règle la vie théâtrale dans les départements de l'Empire et la troisième précise l'activité des auteurs. Si les articles 1 et 2 établissent la primauté de la capitale en tant que cœur décisionnel, l'article 7 étend la loi à l'ensemble de l'Empire. La réduction drastique du nombre de théâtres en province ne constitue pas une simple mesure administrative ; elle traduit une volonté de rendre le corps social lisible. Dans une ville foisonnant de théâtres, la dissidence se disperse ; dans une ville réduite à une seule scène, le regard du Préfet, et par extension celui du ministre de l'Intérieur, devient total. On passe ainsi de la prolifération chaotique de la Révolution à une rareté planifiée. L'assignation des genres représente un dispositif d'assujettissement et de contrôle des messages véhiculés, imposant ainsi une limite structurelle à la créativité artistique. Napoléon semble accorder de la liberté aux auteurs en protégeant leurs revenus et leurs contrats. Mais c'est une stratégie de contrôle : en transformant l'écrivain en un professionnel protégé par l'État, il s'assure de sa fidélité. Un auteur qui gagne sa vie grâce au système est moins tenté de le critiquer. C'est une liberté de façade, car de toute façon, l'Art. 14 impose la censure de la Police sur chaque œuvre. Le décret est radical : un

[44] *Ibidem*, pp. 106-108

directeur de théâtre qui fait faillite est banni définitivement. Pour Napoléon, le théâtre est une question d'ordre public. Il ne veut pas d'aventuriers instables, mais des gestionnaires solides qui agissent comme de véritables fonctionnaires.

Un *Règlement pour les théâtres* signé par le ministre de l'Intérieur Champagny est publié le 25 avril 1807. Les théâtres de Paris sont divisés en deux groupes, d'un côté les « grands théâtres » (l'Opéra, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et l'Odéon, élevé à Théâtre de l'Impératrice par le décret de 8 juin 1806), de l'autre cinq « théâtres secondaires », (les théâtres du Vaudeville, des Variétés, de la Porte-Saint-Martin, de la Gaîté et des Variétés étrangères). À chaque théâtre est confié un genre de spectacle sur lequel il a le monopole absolu, dans la mesure où il est strictement interdit pour un théâtre de s'approprier du genre ou des spectacles attribués à un autre :

> ARTICLE PREMIER. - Les théâtre dont les noms suivent sont considérés comme grands théâtres et jouiront des prérogatives attachées à ce titre par le décret du 8 juin 1806 :
>
> 1° Le Théâtre-Français (Théâtre de S.M. l'Empereur).
>
> Ce théâtre est spécialement consacré à la tragédie et à la comédie. […]
>
> Le théâtre de l'Impératrice sera considéré comme annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement.
>
> […]
>
> 2° Le Théâtre de l'Opéra (Académie impériale de musique). Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse […]
>
> 3° Le Théâtre de l'Opéra-Comique (Théâtre de S.M. l'Empereur).
>
> Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toutes espèces de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble. […]
>
> L'Opéra-Buffa doit être considéré comme annexe de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien. […]
>
> 3. Seront considérés comme Théâtres secondaires :

1° Le Théâtre du Vaudeville.

Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies.

2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre.

Son répertoire est composé de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus.

3° Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Il est spécialement destiné au genre appelé Mélodrame, aux pièces à grand spectacle. […]

4° Le Théâtre dit de la Gaité.

Il est spécialement destiné aux pantomimes de tout genre, mais sans ballets ; aux arlequinades et autres farces dans le goût de celles données autrefois par Nicolet sur ce théâtre.

5° Le Théâtre des Variétés-Étrangères.

Le répertoire de ce théâtre ne pourra être composé que de pièces traduites des théâtres étrangers.

4. Les autres théâtres actuellement existants à Paris, et autorisés par la police antérieurement au décret du 8 juin 1806, seront considérés comme annexes ou doubles des Théâtres secondaires […]

5. Aucun des Théâtres de Paris ne pourra jouer des pièces qui sortiraient du genre qui lui a été assigné. […] [45]

Le 29 juillet 1807 un nouveau décret sur les théâtres est publié[46]. L'Empereur a exprimé sa préférence pour les grands théâtres et le nombre des salles parisiennes a été porté à huit (quatre théâtres impériaux ou « grands théâtres » et quatre théâtres « secondaires » ou « petits théâtres [47]»). Les théâtres non autorisés avaient l'obligation de fermer avant le

[45] *Ibidem*, pp. 108-112
[46] Voir Piva F., *op. cit*., p. 267
[47] Cfr. Yon, J.-C., « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle ». In *La production de l'immatériel,* édité par Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier, et Alain Vaillant. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008

15 août. Les grandes salles parisiennes furent mises sous la direction d'un « Surintendant des spectacles », le comte de Rémusat, qui en tant qu'officier de la maison de l'Empereur jouissait d'un grand pouvoir[48].

La mise en place d'une censure plus exigeante et la réduction du nombre de salles qui en dérivait eut évidemment des conséquences. Le personnel des théâtres, les acteurs et même les auteurs en souffrirent. Après 1806, le nombre de nouvelles pièces proposées décline drastiquement. Napoléon fait preuve d'une ambiguïté à ce sujet, comme le confirme cette lettre à Fouché du 15 janvier 1806 : « Ma volonté est que la censure n'existe pas […] Je n'entends pas que les Français deviennent des serfs. Je le dis encore une fois, je ne veux pas de censure […] parce que je ne veux pas qu'un commis tyrannise l'esprit et le mutile le génie[49] ». Ces mots sont très étranges si l'on considère combien les décrets de 1806 et 1807 ont contribué à renforcer la politique répressive envers le théâtre. Et avec les questions concernant la liberté de la presse et de la librairie, la situation évolua encore entre 1808 et 1810, comme on peut le voir dans les articles suivants du décret du 5 février :

> Art. 10. Il est défendu de rien imprimer ou faire imprimer qui puisse porter atteinte aux devoirs des sujets envers le souverain, et à l'intérêt de l'État. Les contrevenants seront traduits devant nos tribunaux, et punis conformément au code pénal, sans préjudice du droit qu'aura notre ministre de l'Intérieur, sur le rapport du directeur général, de retirer le brevet à tout imprimeur qui aura été pris en contravention.
>
> Art. 48. Chaque imprimeur sera tenu de déposer à la préfecture de police cinq exemplaires de chaque ouvrage, savoir : deux pour la bibliothèque impériale, un pour le ministre de l'Intérieur, un pour la bibliothèque de notre conseil d'État, un pour le directeur général de l'imprimerie.

Pierre Frantz, au sujet du comportement parfois incohérent de Napoléon, souligne à juste titre :

---

[48] *Ibidem*, pp. 112-114
[49] Rigotard J., *La Vie Théâtrale sous le Consulat et L'Empire*, Université de Paris VII, décembre 2000, p. 244

> il n'est pas sûr que ce ne fût chez lui que pure hypocrisie. Homme du dix-huitième siècle, son goût le portait vers la tragédie académique, « néoclassique » et, surtout, vers Corneille. En lui, l'homme des Lumières, lucide, amateur passionné de soirées théâtrales, et l'autocrate paranoïaque ne cohabitent pas toujours aisément[50].

L'incohérence apparente de l'Empereur n'est pas tant une « pure hypocrisie » qu'une tension constante entre l'« homme du dix-huitième siècle » et l'« autocrate paranoïaque ». Son goût personnel, formé par les Lumières, le portait vers l'ordre et la grandeur de la tragédie néoclassique et de Corneille, ce qui servait idéalement l'esthétique impériale. Cependant, cette préférence se heurtait à l'impératif de l'ordre d'État : l'autocrate, conscient du pouvoir mobilisateur de la scène, devait neutraliser toute œuvre susceptible de raviver les « passions » révolutionnaires ou d'évoquer la tyrannie. La politique théâtrale de Napoléon devient ainsi le terrain où sa recherche de légitimité culturelle se confronte inévitablement à son besoin absolu de contrôle politique et émotionnel, expliquant la sévérité de la censure et de l'administration des théâtres.

1.3 Un Empereur et un acteur unis par le goût de la tragédie : Napoléon et Talma

Napoléon avait ses préférences : comme nous l'avons déjà souligné, le genre qu'il appréciait le plus était la tragédie; parmi les théâtres de Paris, il donnait une place de premier plan aux grands théâtres et réprimandait sa femme Joséphine qui fréquentait souvent les théâtres secondaires. Le théâtre parisien qui a reçu ses plus grandes attentions est certainement le Théâtre Français, dont Talma, l'un des plus grands, sinon le plus grand acteur de l'époque, est sociétaire depuis 1789. Ami de longue date de Napoléon, lorsque Bonaparte n'était encore qu'un simple officier d'artillerie, Talma a toutes les caractéristiques nécessaires pour faire partie de son grand dessein politique :

> Par son succès, par son engagement politique, par ses prises de position en faveur de la République et par la dimension anti-courtisane et bourgeoise de sa manière

[50] Frantz P., « Le Théâtre sous l'Empire entre deux Révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin 2004, p. 175

> de jouer, Talma incarnait et garantissait la modernité aux yeux du nouveau public. Mais par son rôle d'acteur tragique et par son répertoire, il représentait aussi la tradition, susceptible d'attirer au théâtre le public des aristocrates et des connaisseurs qui commençaient à rentrer d'exil. Son image représentait symboliquement la stabilité à laquelle tout le monde aspirait en France et qui allait bientôt devenir le principal objectif du Premier consul[51].

Talma était surtout un acteur tragique, il interprétait rarement des rôles attenants à d'autres genres théâtraux, et cela fut particulièrement vrai pendant toute l'époque napoléonienne. Le Théâtre-Français, auquel avaient été attribués les spectacles tragiques, jouissait d'une position stratégique, à proximité des Tuileries et donc au centre de la vie sociale parisienne. En 1801, Napoléon demanda aux acteurs du Théâtre Français de mettre en scène le répertoire des années précédant la Révolution, autrement dit les pièces qui s'inspiraient de l'histoire grecque et romaine. Lecomte témoigne ;

> Il adorait la tragédie parce qu'il rapportait tout à l'intérêt primant pour lui sur les autres, la politique. Son enfance s'était passée en méditations ardentes sur les écrivains et les hommes célèbres. — « Il s'était, dit Imbert de Saint-Amand, également inspiré d'Homère et d'Alexandre, de Virgile et de César. Élève de Plutarque et de Jean-Jacques Rousseau, il appartenait à l'école spiritualiste et il avait le goût de tout ce qui était grand, de tout ce qui était beau. » — Rien d'étonnant donc à ce que les poètes exaltant le courage, le patriotisme, les plus hautes des vertus humaines, parlassent, avant tous autres, à son esprit et à son cœur. Il connaissait à fond l'essence du poème tragique et s'en est, à plusieurs reprises, expliqué en termes qu'il faut reproduire : « les intérêts des nations, des passions appliquées à un but politique, le développement des projets de l'homme d'État, les révolutions qui changent la face des empires, voilà la matière tragique. Les autres intérêts qui s'y trouvent mêlés, les intérêts d'amour surtout, qui dominent dans les tragédies françaises, ne sont que de la comédie dans la tragédie[52]… ».

[51] Fazio M.*, François-Joseph Talma, Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, 2011, p. 102
[52] Lecomte, *op. cit*., p. 72

Il rejoint la pensée de Voltaire qui estimait que les éléments romanesques devaient appartenir à d'autres genres comme la comédie ou le mélodrame plutôt qu'à la tragédie. Cette volonté de circonscrire le champ du tragique aux sujets politiques a nécessairement compliqué le travail des auteurs, par ailleurs soumis au contrôle d'une censure exigeante. Par conséquent, l'autocensure était très courante. Dans son *Tableau de la littérature française*, Marie-Joseph Chénier décrit cette situation :

> les tragédies les plus remarquables de ces vingt dernières années se distinguent par une action simple, souvent réduite aux seuls personnages qui lui sont nécessaires, dégagée de cette foule de confidents aussi fastidieux qu'inutiles, de ces épisodes qui ne font que retarder la marche des événements et distraire l'attention des spectateurs, de ces fadeurs érotiques si anciennes sur notre théâtre, introduites par la tyrannie de l'usage, au milieu de quelques chefs d'œuvre, prodiguées par les prétendus élèves de Racine, fréquentes dans les sombres tragédies de Crébillon, signalées par Voltaire et désormais bannies de la scène comme indignes de la gravité du cothurne. Le caractère philosophique, imprimé par ce grand homme à la tragédie, s'est également conservé dans le choix de quelques sujets et dans la manière de les traiter[53].

Les auteurs contemporains, face aux difficultés imposées par la politique de l'Empereur et sa volonté d'utiliser la tragédie à des fins de propagande personnelle, se sont vus supplantés dans les préférences de Napoléon par les auteurs tragiques de l'Ancien Régime, Corneille, Racine et Voltaire. Parmi ces auteurs, celui dont l'œuvre se prêtait le plus à la propagande théâtrale de Napoléon était certainement Corneille. L'empereur déclarait en effet que « Corneille seul savait faire parler et agir les rois[54] ». Bonaparte préfère la tragédie qui représentait les rois, les puissants, les gouverneurs et dont le complot repose sur l'atteinte et le maintien du pouvoir et de la gloire. Crimes, conspirations, condamnations à mort et complots : tels sont les éléments qui contribuent à raconter les histoires des grands empires et des monarchies qui le passionnent.

[53] Chénier M.-J., *Rapports à l'Empereur sur les progrès des sciences, les lettres et des arts depuis 1789*, 1808, éd. J.-C. Bonnet et Pierre Frantz, Paris, Belin, 1989, pp. 243-244
[54] Lecomte *op. cit*., p 395

En mai 1800, le gouvernement établit que les représentations tragiques du Théâtre-Français devaient avoir lieu au moins trois jours sur dix et à partir de 1803, des pièces de Corneille que Voltaire avait analysées critiquement réapparurent fréquemment sur scène (*Polyeucte*, *Nicomède* et *Sertorius*). Les tragédies de Corneille représentées durant toute l'ère napoléonienne sont au nombre de 443[55]. Selon Voltaire, l'exaltation que Corneille faisait du sens du devoir, aux dépens des passions, ne touchait pas les spectateurs : ses héros, qui dominaient leurs passions, n'en étaient pas les victimes (et donc selon le philosophe des lumières ils suscitaient peu d'émotion dans le public). Selon Bonaparte, la gloire, le devoir et le pouvoir étaient les éléments qui devaient prévaloir pour un héros, plutôt que d'autres intérêts qu'il considérait comme mineurs, comme l'amour et les affections. Geoffroy dans le *Journal des débats* parlait ainsi de l'auteur :

> Corneille, très méprisé pendant le royaume des philosophes, était devenu l'auteur le plus fêté, parce qu'il donnait à revoir le vaste empire romain, fondé sur la valeur et la vertu du premier peuple de l'histoire ancienne. […] Corneille peut donc être regardé comme l'inventeur et le père de ce genre de tragédie, tout à la fois touchant et sublime, qui élève l'âme par de grandes vertus et ne l'avilit jamais en l'intéressant par des faiblesses honteuses[56][...].

Après une période de relative désaffection qui a marqué une grande partie du XVIIIe siècle, le répertoire de Corneille connaît un spectaculaire regain d'intérêt dès l'amorce du XIXe siècle, une tendance qui s'était déjà manifestée de manière moins visible sous la Révolution. Cette résurgence s'explique principalement par deux raisons. D'une part, elle s'inscrit dans le mouvement esthétique du retour à l'antique. D'autre part, et de façon plus déterminante, le XIXe siècle naissant identifie en Corneille le « peintre de l'histoire », d'une histoire « vivante » qui résonne profondément avec les expériences individuelles et collectives de l'époque : le spectateur de l'ère napoléonienne perçoit dans la tragédie une incarnation éloquente des enjeux politiques et moraux de son temps. Pour Corneille, la thématique du « héros vainqueur » est inextricablement liée à celle du pouvoir : à son ascendance, ses prérogatives et ses limites légitimes. Cette focalisation thématique sur l'ascension héroïque et la conquête du pouvoir ne pouvait qu'entrer en résonance parfaite

[55] Siviter C., *Rewriting History Through the Performance of Tragedy, 1799–1815*, University of Warwick, 2017, p. 596
[56] *Journal des débats*, 19 thermidor an XII (1er août 1804)

avec la figure de Bonaparte. Les contemporains établissaient des parallèles explicites, apercevant dans les tragédies de Corneille des éléments » qui renvoyaient à l'ascension de l'Empereur. Il est avéré que Napoléon lui-même avait pleinement compris le lien que ses contemporains forgeaient entre les archétypes du souverain cornélien et sa propre trajectoire politique : l'œuvre de Corneille a ainsi fonctionné comme un miroir idéologique et un instrument de légitimation pour le régime en construction[57].

Le rêve de gloire de Napoléon était incarné sur les scènes par Talma qui était désormais une sorte de double, très utile pour ses politiques de propagande. Et même si l'acteur, en écrivant à Madame de Staël, se considérait comme « une puissance […] mais de celles qui ont les pieds et les mains liés[58] », il jouissait d'un regard particulier de la part de Bonaparte, déjà lorsqu'il était Consul et puis comme Empereur. Entre les deux hommes, subsistait une relation d'affection et d'estime réciproque, et les gratifications que Talma recevait de Napoléon étaient aussi d'ordre économique. L'Empereur estimait que la grandeur était grandeur dans tous les domaines. Fasciné par le talent de l'acteur, il le recevait souvent en audience privée, pour lui donner des suggestions et pour discuter de tragédie, leur intérêt commun :

> Il y a un grand vide dans la tragédie française ; aussi, jusqu'à présent, la tragédie, sur notre théâtre, sauf quelques rares essais, est demeurée grecque et romaine, et ce vide, d'où vient-il? de l'absence complète d'une pensée supérieure à l'action dramatique, ou, si vous aimez mieux, d'un ressort caché qui fasse tout mouvoir. Les anciens avaient la fatalité à laquelle leurs dieux mêmes étaient soumis, et cette intervention était toute naturelle, puisque les événements de leurs drames se mêlaient à leur religion. Chez nous il n'en est pas de même : il existe une séparation complète entre le théâtre et l'église ; celle-ci même frappe l'autre d'anathème ; il faut donc chercher ailleurs : à défaut de la religion, qu'on ait

[57] Ubersfeld A., « Le retour à Corneille au début du XIXe siècle », in Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006, pp. 149-163.

[58] Lettre de Talma à Madame de Staël du 27 mai 1810 in Talma F. J, *Correspondance avec Madame de Staël*, suivie de toute la correspondance léguée à la Bibliothèque Mazarine (Fonds Lebrun), précédé d'une introduction de Guy de la Batut, Paris, Montaigne, 1928

> recours à la politique. Oui, dans le drame moderne, la politique doit remplacer la fatalité.[59]

Napoléon appliquait les mêmes concepts à d'autres auteurs, comme Raynouard :

> Il faut que la politique joue dans les pièces modernes le rôle que la fatalité jouait dans les pièces des anciens. […] La fatalité poursuivait la famille des Atrides et les héros étaient coupables sans être criminels ; ils partageaient les crimes des dieux. Dans l'histoire moderne, ce moyen ne peut être employé ; celui qu'il faut employer, c'est la nature des choses, c'est la politique qui conduit à des catastrophes sans des crimes réels.[60]

En témoignage du rapport profond qui liait l'homme politique et l'homme de théâtre, nous citerons ces mots que l'acteur a décidé d'écrire à Napoléon après l'abdication de 1814 :

> Sire, pardonnez-moi si je saisis l'occasion qui m'est offerte de vous écrire. Mais mon cœur a besoin de se soulager ; mais j'ai besoin de mettre à vos pieds le tribut de mes larmes et de mon affliction profonde. Sire, je ne vous verrai plus! Cette bienveillance, si honorable pour moi, qui me permettait de vous approcher quelquefois, m'est donc ravie pour toujours ! Ah ! Sire, je manque de termes pour vous exprimer ma douleur ! Moi qui avais mis mon bonheur à vous aimer, à vous consacrer mes faibles talents, et mon unique espoir à finir mes jours auprès de vous ! Tout est évanoui pour moi ! Ah ! Sire, Dieu m'est témoin que l'aisance qui m'est ôtée et dont je jouissais par vous est bien loin maintenant d'occuper ma pensée. Mes regrets ont une source plus douloureuse et plus pure. C'est votre personne, c'est vous seul que je pleure. Sire, vos bontés et la distinction dont vous m'avez honoré ne sortiront jamais de mon cœur. Ma mémoire vous sera fidèle et jamais, non jamais, je ne serai rangé parmi les ingrats que vous avez faits. Le malheur, le sort qui vous a trahi, n'ont fait qu'accroître mon attachement à votre personne, et vous ont rendu, s'il est possible, plus grand et plus vénérable à mes yeux. Je me soumets, puisqu'il le faut, à la destinée et aux lois de mon pays, mais, Sire, quels cœurs ingrats et vils pourraient me blâmer de vous avoir pour l'éternel

[59] Audibert L., *Louis XI, le Cardinal de Retz et Talma*, Paris, Au bureau de la mode, 1845, p. 267
[60] Lecomte *op. cit*., pp. 420-21

> objet de ma reconnaissance et de mes regrets ? Sire, mon cœur vous suit ; recevez les vœux que je fais pour la tranquillité ainsi que l'hommage du profond respect et de l'inviolable attachement avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Sire, de votre majesté le plus fidèle et le plus, dévoué serviteur[61].

La lettre constitue un témoignage poignant du lien profond et symbolique unissant la politique impériale au théâtre. Plus qu'une simple expression de loyauté personnelle, cet adieu de l'acteur tragique scelle la fusion idéologique entre les deux hommes. Talma ne pleure pas uniquement la perte de son protecteur et des avantages matériels, mais la disparition d'une vision du monde : celle où l'art dramatique, épuré et solennel, était mis au service de la gloire de l'État et de la personne du « héros-sauveur ». L'attachement « accru » de Talma par le malheur de l'Empereur confirme que le théâtre napoléonien était, dans son essence, une entreprise politique et esthétique où l'acteur (le représentant de la tragédie) et le souverain (le sujet de la tragédie) étaient indissociables. La chute de Napoléon signifie donc l'effondrement non seulement d'un régime, mais aussi de l'idéal d'un Théâtre d'État fondé sur l'ordre, le devoir et la grandeur. Cependant, avant de s'éteindre, cet idéal s'était puissamment construit sur la scène parisienne, non seulement par la loi et la censure, mais par la présence physique et performative de l'Empereur.

1.4 Tragédie et censure : Talma sur les scènes à l'époque napoléonienne

Pour Napoléon, un des véhicules de la propagande et de la publicité faite à sa personne était d'assister personnellement aux représentations théâtrales. Bien que toujours escorté et installé aux places les plus prestigieuses du théâtre, l'Empereur avait la possibilité de se montrer à son peuple et de l'observer de près. Les spectateurs affluaient en masse lorsque sa présence au spectacle était annoncée. Il était particulièrement assidu aux représentations dans lesquelles jouait Talma, de sorte qu'il y avait « deux Napoléons » présents dans la salle : l'un parmi le public, et l'autre, son double, sur scène. En tant qu'acteur le plus célèbre de l'époque, il est particulièrement utile de suivre les pas de Talma sur les scènes théâtrales au cours des années du gouvernement de Bonaparte, afin de reconstruire son répertoire tragique.

[61] Talma, *Lettres d'amour, Lettres d'amour inédites de Talma à la princesse Pauline Bonaparte* / Fleischmann et Bart, Paris, E. Fasquelle, 1911, pp.24-25

Le premier rôle que l'acteur interprète le 3 décembre 1799 et donc après le coup d'état du 18 brumaire est celui de Néron dans le *Britannicus* de Racine. La pièce, par son sujet, incarne parfaitement l'ambition de Napoléon, qui prévoyait d'utiliser les grandes histoires du passé pour représenter ses aspirations politiques.

La pièce rencontre un grand succès et le 24 avril 1800, Talma joue dans une autre œuvre de Racine, *Andromaque*, où il interprète le rôle d'Oreste, qui sera l'un des personnages qu'il jouera le plus au cours de sa carrière.

Il y eut de nombreuses fêtes à Paris à l'occasion de la victoire de Bonaparte à Marengo le 14 juin 1800. En plus des fêtes et des bals, les succès militaires étaient bien sûr aussi célébrés au théâtre. Alors qu'au Théâtre Français on jouait *Iphigénie en Aulide* de Racine, la représentation fut interrompue pour lire un passage du journal *Le Moniteur* qui annonçait la victoire au public, qui accueillit la nouvelle avec enthousiasme et applaudit avec encore plus d'émotion quand le spectacle a repris et quand furent prononcés les vers suivants « mais qui peut dans sa course arrêter ce torrent ? / Achille va combattre et triomphe en courant ! ». L'entrée de Talma sur scène fut spectaculaire et fut décrite ainsi « On crut voir Achille lui-même ; plus encore qu'Achille celui dont on venait de dire les exploits. Ainsi la présence de Talma se mêle à une victoire nationale[62] ». *Iphigénie* est l'une des œuvres qui ont subi la censure napoléonienne. Si les vers de gloire ont été fièrement prononcés sur scène, d'autres mots plus ou moins ambigus ont été soigneusement éliminés du texte : « le Roi, de son pouvoir se voit déposséder[63]». L'abdication forcée d'un roi ne pouvait être évoquée. Les considérations d'Eurybate sur les souffrances de la famille de Clytemnestre et le fait qu'Achille ne pouvait pas la sauver ont aussi été retirés de l'œuvre.

Immédiatement après la paix d'Amiens et la création de la Légion d'honneur, le 6 avril 1802, Talma jouait dans une pièce de Corneille qui n'avait pas été montrée depuis longtemps, *Cinna*, dans laquelle Napoléon, fondateur de l'empire national, trouvait des

[62] Audibert, *op. cit*., p. 11
[63] Racine, *Iphigénie*, in Racine, *Œuvres complètes*, ed. Georges Forestier, Gallimard, Paris, 1999, p. 80

références à sa figure dans le personnage d'Auguste, restaurateur de l'empire romain. Geoffroy commenta ainsi :

> Jamais cette tragédie n'a été mieux entendue, écoutée avec plus de fruit et d'intérêt ; et cet intérêt est le plus vif de tous, puisque c'est le nôtre : ce sont les retours sur nous-mêmes, sur notre situation ; ce sont nos espérances et nos craintes ; c'est tout ce que nous avons vu, tout ce que nous voyons, qui prête à cet ouvrage un charme particulier et local, indépendant du prestige dramatique et du génie du poète.[64]

La tragédie cornélienne *Polyeucte*, dans laquelle Talma jouait le rôle de Sévère, réapparut sur scène après des années d'absence. La tragédie a été personnellement voulue par Napoléon, qui a assisté à sa première représentation le 2 mai 1803. Mais cette œuvre aussi fut frappée par la censure. Une déclaration du personnage de Pauline qui déclarait à Sévère, qui n'était qu'un simple chevalier, de le préférer au meilleur des monarques a été supprimée parce qu'elle pouvait représenter une attaque contre l'autorité. Les lignes qui étaient susceptibles de diviser facilement le public étaient éliminées également. Dans Polyeucte, l'énoncé « comme entre deux rivaux la haine est naturelle » a disparu, de même que la dualité des lignes suivantes qui citent « l'un » et « l'autre[65] ».

Le 3 mars 1805, Talma jouait *Nicomède* de Corneille et Geoffroy continuait à louer la tragédie de type politique :

> La nation, depuis [le temps de la Fronde] amollie par le luxe, au sein de la sécurité et des plaisirs, préféra des passions efféminées. Aujourd'hui, les spectateurs de ces grands bouleversements, de ces terribles catastrophes qui ont changé la face de l'empire français, ne se regardent plus comme étranger au gouvernement, et conçoivent qu'il y a de plus grands malheurs dans le monde que celui de n'être plus aimé de sa maîtresse[66].

En l'honneur du pape, Napoléon a voulu faire représenter une tragédie au sujet biblique, *Athalie* de Racine, d'abord en privé à Saint-Cloud, le 24 mars 1805, et ensuite

[64] *Journal des débats*, 4 février 1803
[65] Cfr. Siviter Clare, *op. cit.*, 1799-1815, 2016, p. 109
[66] *Journal des débats*, 23 mars 1805

au Théâtre Français le 24 février 1806. Talma entra en scène et annonça la présence de l'armée française à Naples. Le *Bulletin de la Grande Armée* fut aussi distribué au public dans la salle. Les censeurs ont cependant éliminé de la pièce tous les aspects qui concernaient le côté négatif des entreprises de conquête, comme les crimes et le sacrifice de vies humaines. Les vers suivants du texte ont tous été censurés :

> « Mais, hélas ! en ce temps d'opprobre et de douleurs[67] » ;
>
> « Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices[68] ? » ;
>
> « Les morts, après huit ans, sortent-ils du tombeau ?
>
> Ah ! si dans sa fureur elle s'étoit trompée ;
>
> Si du sang de nos rois quelque goutte échappée[69]... »

En mai 1805, Napoléon se montra préoccupé par la mise en scène de la tragédie *Les Templiers de Raynouard,* dans laquelle Talma interprétait le rôle de Marigny :

> Il me parait que le succès de la tragédie dirige les esprits sur ce point de l'histoire française. Cela est bien, mais je ne crois pas qu'il faille laisser jouer des pièces dont les sujets seraient pris dans des temps trop près de nous. [...] La scène a besoin d'un peu d'antiquité, et, sans trop porter de gêne sur le théâtre, je pense que vous devez empêcher cela sans faire paraître votre intervention. Vous pourriez en parler à M. Raynouard, qui parait avoir du talent. Pourquoi n'engageriez-vous pas M. Raynouard à faire une tragédie du passage de la première à la seconde race ? Au lieu d'être un tyran, celui qui lui succèderait serait le sauveur de la nation. C'est dans ce genre de pièces surtout que le théâtre est neuf, car, sous l'Ancien Régime, on ne les aurait pas permises[70]

[67] Welschinger H., *La Censure sous le Premier Empire, avec documents inédits*, Perrin, Paris, 1887, p. 232
[68] *Ibidem*
[69] *Ibidem*
[70] Lettre du 12 prairial an XIII (1er juin 1805), in Plon H. et Dumaine J. (éd.), *Correspondance de Napoléon Ier, publiée par l'ordre de l'Empereur Napoléon III*, t. X, Paris, Imprimerie impériale, 1859-1869

Toutefois, afin de ne pas décevoir les attentes du public, l'œuvre n'a pas été censurée et a continué à être jouée et à avoir du succès même dans les années suivantes.

En 1806, avant de la mettre en scène, Talma lit à Napoléon le texte de la pièce *La Mort d'Henri IV* de G. Legouvé lors d'une audience privée en présence de l'auteur. Après avoir entendu les mots par lesquels le personnage du roi exprimait son inquiétude pour un présage de mort imminente, « je tremble, je ne sais quel noir pressentiment », l'Empereur s'adressa à Legouvé en lui disant : « J'espère, monsieur, que vous changerez cette expression. Un roi peut trembler : c'est un homme comme les autres, mais il ne doit jamais le dire ». L'auteur changea immédiatement le texte : « je frémis, je ne sais quel noir pressentiment ».

Particulièrement significatives pour comprendre les intentions de la politique théâtrale napoléonienne sont ces mots peu flatteurs que l'empereur adressa à un autre auteur, Baour-Lormian, qui écrit Mahomet II, en 1811 :

> Votre Mahomet est un imbécile de s'être engoué sottement d'une pimbêche qui ne veut pas de lui. Un pareil homme qui coupait la tête de ses maîtresses ne doit point se mêler d'une intrigue de sérail, c'est le rapetisser ; il fallait le placer dans le cadre politique. Corneille seul savait faire parler et agir les rois ; mais, vous autres poètes, vous n'y entendez rien. Parce que vous savez faire des vers, vous vous croyez de grands hommes. Les vers ne sont que la broderie de l'étoffe dramatique. [...] Les petites scènes d'amour sont usées dans la tragédie, il faut que tout grandisse avec elle. [...] Je vous le répète, il faut plus vous appuyer sur l'histoire que sur le roman ; notre tragédie a besoin d'être renouvelée, il nous faut des conceptions larges ; les vers ne doivent venir qu'après[71]

L'Empereur réaffirme sa doctrine : la tragédie doit être exclusivement politique et dotée de « conceptions larges ». En invoquant Corneille comme unique modèle capable de faire « parler et agir les rois », Napoléon subordonne explicitement l'art à l'idéologie, justifiant ainsi son contrôle acharné sur le répertoire de la Comédie-Française.

[71] Lecomte, *op. cit*., p. 395

1.5 Législation théâtrale en province

L'architecture législative du théâtre, bien que centrée sur la capitale, ne s'arrête pas aux barrières de Paris. En instaurant une hiérarchie stricte et un système de privilèges, Napoléon jette les bases d'un modèle qu'il entend exporter à l'ensemble de l'Empire.

Le titre II du décret impérial du 8 juin fait référence aux *Théâtres des départements*, c'est-à-dire les régions qui constituaient la province française de l'Empire napoléonien :

> TITRE II. Théâtres des départements
>
> 7. Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'Intérieur.
>
> 8. Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des ministres de l'Intérieur et de la Police. Le ministre de l'Intérieur désignera les arrondissements qui leur seront destinés et en prétendra les préfets.
>
> 9. Dans chaque chef-lieu de département, le théâtre principal jouira seul du droit de donner des bals masqués[72].

La province, loin du centre du pouvoir parisien, représente un espace où Napoléon peut utiliser le théâtre comme un instrument de pouvoir et comme moyen de rapprocher les citoyens de sa figure et de ses politiques[73].

---

[72] Décret du 8 juin 1806, *Recueil des Lois et Décrets Impériaux*, Nancy, Vigneule, 1807, n. 101, pp. 236-238

[73] Voir Triolaire Cyril, *Contrôle social et arts du spectacle en Province pendant le Consulat et l'Empire*, in «Annales historiques de la Révolution française», n°333, 2003, pp. 45-66; Id., *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», n.346, Octobre-Décembre 2006 ; Id., « Changement d'ère théâtrale : la transformation des structures dramatiques entre Révolution et Empire » dans Lalou Élisabeth (dir.), Colloque, *Changer d'époque*, Rouen, les 19 et 20 mai 2010 ; Id. « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, 2011; Id., « Introduction » et « La programmation théâtrale napoléonienne sur les scènes des départements : une propagande pleine et réussie ? », Cyril Triolaire (dir.), *La Révolution française au miroir des recherches actuelles*, Paris, SER, 2011, p. 9-20 et p. 221-231 ; Id., « Pour une histoire de la vie théâtrale provinciale entre Révolution et Empire : le projet ANR Therepsicore », Parlement[s], *Revue d'histoire*

Cette nouvelle « géographie théâtrale » est également réglementée dans le titre II intitulé « Répertoires des théâtres dans les départements », et le titre III, « Désignation des arrondissements destinés aux troupes de comédiens ambulants », du *Règlement sur les théâtres* du 25 avril 1807 :

> TITRE II. Répertoires des théâtres dans les départements.
>
> 8. Dans les départements, les troupes permanentes ou ambulantes pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands théâtres, soit celles des théâtres secondaires et de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou des propriétaires de ces pièces).
>
> 9. Dans les villes où il y a deux théâtres, le théâtre municipal jouira spécialement du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres ; […] Le second théâtre jouira spécialement du droit de représenter les pièces des théâtres secondaires […]
>
> TITRE III. Désignation des arrondissements destinés aux troupes de comédiens ambulants.
>
> 10. Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année ont été classées de manière à former vingt-cinq arrondissement. Le tableau de ces arrondissements et celui du nombre de troupes qui paraîtrait nécessaire pour chacun d'eux sont joints au présent règlement.
>
> […]

politique 3/2012 (n° HS 8), p. 160-167 ; Id. *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012 ; Id. « Structures théâtrales et itinérances en province au xviiie siècle », in Marot-Mercier, Guillemette et Dion, Nicholas (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIIIème siècle*, Paris, Hermann, 2014 ; Id., « Le vedettariat théâtral face aux stratégies commerciales et politiques des directeurs des théâtres provinciaux sous l'Empire », Colloque international, Florence Filippi (dir.), *Genèse du vedettariat théâtral (XVIIe-XIXe siècles)*, Poitiers, 21-23 mai 2014 ; Id., « Programmation et diffusion du mélodrame sur les scènes de province (1800-1815) », in *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, dir. T. Julian and V. De Santis, Paris, Garnier, 2019 ; Id. et Philippe Bourdin, « Pour une histoire sociale et culturelle des scènes provinciales secondaires », Katerine Astbury, Pierre Frantz et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration,* Venise, 2022

> 12. Les entrepreneurs de spectacles qui se présenteront pour tel ou tel arrondissement devront, avant le Ier août prochain, et dans les années subséquentes, toujours avant la même époque :
>
> I. Désigner le nombre de sujets dont seront composées la troupe ou les troupes qu'ils se proposent d'employer ;
>
> II. Indiquer à quelle époque leurs troupes se rendront, et combien de temps ils s'engageront à les faire rester dans chaque ville de l'arrondissement postulé par eux.
>
> […]
>
> 16. Les autorisations pour les troupes ambulantes seront délivrées aux entrepreneurs de spectacles dans le courant de l'année 1807. La nouvelle organisation des spectacles, en cette partie, devra être en plein activité au renouvellement de l'année théâtrale (en avril 1807). En attendant, les préfets sont autorisés à suivre, à l'égard des troupes ambulantes, les dispositions qui ont été en vigueur jusqu'à ce jour, s'ils n'y ont déjà dérogé[74].

Le Titre II établit une distinction nette entre les théâtres de province, répliquant la hiérarchie parisienne des théâtres « grands » et « secondaires » sanctionnée par le Décret de Moscou de 1812. L'article 9 est, à cet égard, fondamental, car il accorde au théâtre municipal (ou principal) l'exclusivité des répertoires les plus prestigieux et, pourtant, les plus commercialement attractifs des « grands théâtres » parisiens. Cette mesure n'est pas uniquement un choix esthétique, mais s'inscrit dans une logique de protectionnisme économique visant à assurer la stabilité financière du théâtre principal, perçu comme un vecteur privilégié de la culture officielle. L'accès du second théâtre au grand répertoire est, quant à lui, soumis à des conditions extrêmement contraignantes. Les règles imposées (notamment celle selon laquelle une pièce ne peut être reprise que si le théâtre principal l'a négligée pendant plus d'un an) ont pour objectif de contrôler la circulation des nouveautés et de prévenir toute concurrence déloyale fondée sur l'exploitation immédiate des succès récents. Dans ce contexte, le Préfet émerge comme la figure centrale, véritable arbitre culturel. Son pouvoir d'autorisation déplace la régulation du répertoire du droit

[74] Archives nationales, *Règlement sur les théâtres*, 25 avril 1807

d’auteur ou de la logique de marché vers la sphère de l’autorité administrative. Le destin d’une pièce est, en dernière analyse, une question d’ordre exécutif et d’opportunité politique locale. La seule exception partielle réside dans la protection accordée au second théâtre pour son propre genre de répertoire, empêchant le grand théâtre de l’étouffer totalement.

Le Titre III aborde la question des troupes ambulantes, souvent considérées comme des foyers potentiels de désordre et des vecteurs d’idées non contrôlées. La solution adoptée est radicale : la subdivision du pays en vingt-cinq « arrondissements ». Cette mesure constitue un effort manifeste de planification culturelle, visant à garantir une offre théâtrale même dans les zones économiquement les moins favorisées, mais toujours selon un critère d’ordre et de prévisibilité. La procédure d’autorisation des entrepreneurs est emblématique du système impérial. Elle exige une double approbation, essentielle pour comprendre la nature du régime : celle du Ministre de l’Intérieur (qui évalue la solidité économique et logistique de l’entrepreneur, garantissant sa capacité à « remplir ses engagements ») et celle, cruciale, du Ministre de la Police générale. La présence de la tutelle policière atteste que l’activité théâtrale est perçue comme une activité sensible, nécessitant une vigilance constante sur les individus et les contenus afin d’assurer l’ordre moral et politique. Ainsi, le Règlement ne se contente pas de distribuer l’offre culturelle sur le territoire ; il intègre chaque acteur du système, du grand théâtre urbain à la petite troupe itinérante, dans un réseau de contrôle bureaucratique qui a pour sommet l’administration centrale et pour bras exécutif le Préfet : la « géographie théâtrale » que Napoléon dessine est une géographie du contrôle.

1.6 La même censure politique

Les échanges épistolaires entre les autorités ministérielles, les préfets et les directeurs de troupes révèlent que l'espace provincial n'échappait en rien à la vigilance de l'appareil d'État. Bien au contraire, ces archives témoignent de l'instauration d'une censure napoléonienne omniprésente, agissant comme un véritable maillage administratif sur l'ensemble du territoire. Sous couvert de maintenir l'ordre public et la moralité, l'administration impériale exerçait une surveillance minutieuse non seulement sur le choix

des répertoires, mais aussi sur les moindres mouvements des troupes ambulantes, ne laissant que peu de place à l'initiative locale ou à l'improvisation politique :

> [...] Le gouvernement m'a chargé de l'honorable soin de surveiller les théâtres. Vous m'aiderez, citoyen, à justifier sa confiance. Désormais, les seuls ouvrages dont j'aurai autorisé la représentation à Paris, pourront être joués dans les départements. Vous recevrez incessamment la liste des pièces tant anciennes que nouvelles, qui pourront être mises ou remises au théâtre, et vous veillerez à ce qu'aucune autre ne soit placée sur le répertoire des Directeurs de spectacles. Si quelques-uns de ces Directeurs désiraient mettre au théâtre des ouvrages qui ne fussent point sur la liste, vous m'en adresserez les manuscrits, avec votre avis, pour que je puisse prononcer[75].

Par exemple, parmi les documents de la ville de Riom en fait, il y a un article qui ordonne de « présenter à la mairie le 15 de chaque mois, pendant la durée du [...] privilège, le répertoire de toutes les pièces qu'elle destinera à être représentées, conformément à la lettre du ministre de l'Intérieur[76] ».

Parmi les premières représentations à être censurées en province on trouve la tragédie *Athalie* de Racine, qui a été censurée à Paris et dans de nombreuses régions de l'Empire napoléonien : toutes les parties du texte qui concernaient le côté négatif des entreprises de conquête, comme les crimes et le sacrifice de vies humaines[77] ont été éliminées. Par exemple, une lettre datée du 29 avril 1811, rédigée par le duc de Rovigo et Ministre de la Police générale au commissaire de police de Bordeaux, témoigne que la pièce ne pouvait être représentée qu'avec les coupures dues à la censure :

> J'ai reçu, monsieur, avec votre lettre du 18, la demande du directeur du Grand Théâtre de Bordeaux tendant à jouer *Athalie*. Je vous invite à laisser représenter cet ouvrage avec les corrections faites sur l'exemplaire déposé au Théâtre-Français et dont le directeur devra préalablement vous soumettre une copie

[75] A.D., T210, *lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du Puy-de-Dôme*, le 22 germinal an VIII (12 avril 1800)
[76] A.M. Riom, II, *privilèges de théâtre contractés entre la municipalité et le directeur du spectacle*, an IX-1815
[77] Welschinger H., *op. cit.*, avec documents inédits, Perrin, Paris, 1887

> exacte. Je vous invite à veiller à ce que cette formalité soit ponctuellement remplie.[78]

Quelques années plus tôt, en 1800, *Athalie* se vit refuser toute scène, malgré les coupures proposées ; sa représentation fut interdite afin de prévenir toute allusion politique aux Bourbons. En effet, le ministre de la police générale recommande au préfet de Puy-de-Dôme d'éviter que les spectateurs puissent trouver dans la tragédie des « allusions et des souvenirs favorables à un gouvernement qui n'est plus[79] ». Cependant il faut attendre le 10 mars 1802 pour que l'on interdise de jouer la pièce au théâtre d'Amiens, parce que l'interdiction n'a pas été proclamée simultanément dans tout le pays[80].

Une lettre du préfet de Puy-De-Dôme témoigne de l'ordre de ne pas représenter la comédie intitulée l'*Amant bourru* de Boutet de Monvel à Clermont-Ferrand, en raison « des scènes fatigantes plus que théâtrales, des sensations douloureuses pour les âmes sensibles […] rien d'utile pour la morale publique[81]».

Aucune œuvre ne peut être mise en scène sans autorisation, comme le démontrent les échanges épistolaires entre février et mars 1807 à propos de la représentation de la comédie *Célestine ou La cassette enlevée* :

> L'on m'a annoncé, Monsieur, que vous étiez dans l'intention de mettre au théâtre une pièce intitulée Célestine qui n'a été jouée sur aucun théâtre. L'article 4 de la loi du 8 juin 1806, voulant impérativement qu'aucune pièce ne puisse être jouée sans l'autorisation du ministre de la Police Générale de l'Empire. Je ne puis permettre la représentation de cette pièce avant d'en avoir l'autorisation[82].

L'autorisation arrive le 12 mars 1807 :

> Je vous préviens, Monsieur, que par décision de son excellence le sénateur ministre de la Police générale de l'Empire, vous êtes autorisé à mettre au théâtre de cette ville la pièce intitulée *Célestine ou La cassette enlevée*, comédie en trois

[78] Archives nationales, F7 3301
[79] A.D., T210, *lettre du ministre de la Police générale au préfet du Puy-de-Dôme*, le 5 floréal an VIII
[80] Welschinger H., *op. cit*., pag. 224
[81] A.D., T210, *lettre du préfet du Puy-de-Dôme au directeur du spectacle clermontois*, nivôse an XIII
[82] *Ibidem., lettre du préfet du Puy-de-Dôme à M. Galbois*, le 1 1 février 1807

> actes, dont je vous avais ordonné de suspendre la représentation par ma lettre du 11 février dernier[83].

Il arrive aussi que certaines œuvres, bien qu'interdites, soient tout de même représentées en province, loin du contrôle strict de la capitale. C'est le cas de *La Partie de chasse d'Henri IV* de Collé qui est représentée par une troupe ambulante à Rodez le 3 mars 1811 et de *Le Souper d'Henri IV* de Boutillier et Desprez qui en janvier 1811 est mise en scène dans certains théâtres d'Indre-et-Loire, même si en ce qui concerne la première, le maire tient à préciser que la représentation s'est déroulée devant peu de spectateurs, « presque dans le désert[84] ».

Il n'y eut aucune tolérance pour les œuvres en faveur de la Russie après la reprise du conflit armé avec celle-ci en 1812. Le ministère de la Police générale a communiqué l'interdiction de représentation de « *Pierre Le grand*, de *La chaumière moscovite*, *d'une Visite à Saint Cyr* et de tout autre ouvrage qui contiendrait des passages favorables à la Russie, ou à ses souverains[85] ».

Une lettre datée du 26 avril 1813 et écrite par le préfet Puy-de-Dôme informe le maire de Clermont-Ferrand de l'interdiction de représenter la comédie l'*Intrigante* d'Étienne dans les théâtres de province[86]. L'Empereur avait assisté à la représentation faite à Saint-Cloud et l'avait même interdite dans les librairies, laissant l'auteur très perplexe :

> Il faut dire que ce n'est pas la Censure, mais Napoléon lui-même qui défendit l'I*ntrigante*. Quel est donc cet ouvrage si dangereux pour la société et les constitutions de l'Europe ?... Il n'en est guère de plus moral, de plus étranger à la politique. C'est cependant cette comédie que Jupiter lui-même, du haut de sa loge, a frappé de ses foudres au milieu d'une représentation à Saint-Cloud. Où est le poison ? Où est l'attentat ? Le mot de cour est souvent prononcé. La cour est montrée de loin dans la coulisse ; c'est le ressort caché de l'action dramatique.

[83] *Ibidem.*, *lettre du préfet du Puy-de-Dôme à M. Galbois*, le 12 mars 1807
[84] Arch. dép. Cantal, 6J100, *Notes personnelles* de M. Lakairie, 1815
[85] A.D., T210, *lettre du secrétaire général de la police générale au préfet de l'Allier*, le 18 juillet 1812 ; Arch. mun. Riom, *lettre du préfet du Puy-De-Dôme au maire de Riom*, le 27 juillet 1812
[86] A.M. Clermont-Ferrand, R90, *lettre du préfet du Puy-de-Dôme au maire de Clermont- Ferrand*, le 26 avril 1813

> Ce mot, l'Empereur l'a pris pour lui, malgré l'intention et les sentiments de l'auteur.[87]

L'œuvre met en scène les ambitions d'une veuve qui essayait de convaincre son beau-frère de marier sa fille avec un grand seigneur endetté, mais à la fin le beau-frère permet à sa fille de se marier avec la personne qu'elle désire, décevant les attentes de la veuve intrigante. Napoléon lit la comédie comme une satire des alliances entre ses généraux et les familles de la vieille noblesse. Dans un premier temps les censeurs modifient certaines parties du texte : afin d'éviter les allusions aux derniers événements désastreux remplacent le vers « la fortune s'attache aux pas de nos guerriers » par les mots « Suivez, suivez les pas de nos braves guerriers ! ». Ils suppriment les vers suivants qui pourraient sembler faire allusion à de petits souverains supprimés par l'Empereur ou qui semblent nettement trop insolents :

> « Non, mais il a tout l'air d'un prince supprimé! »

> « Cher comte, en vérité, vous êtes trop discret…
>
> Eh quoi! pour soupirer, vous faut-il un décret ? ».

Ils remplacent « : « Ah ! que ce compliment sent bien la Germanie ! » par « Vous voilà bien toujours de la galanterie ! » pour ne pas déranger Marie-Louise et les mots

> « Je déclare aujourd'hui la guerre à l'Allemagne,
>
> Il me tarde déjà de me mettre en campagne »

sont remplacés par

> « Point de paix, point de trêve avec cette étrangère
>
> Je veux sans nul retard lui déclarer la guerre[88] ! ».

[87] Étienne Charles-Guillaume, « Notice de l'*Intrigante »,* in *L'intrigante, ou, l'école des familles*, comédie en cinq actes et en vers / par Étienne. C. G., Le Normant : Barba, Paris, 1813
[88] Welschinger H., *op. cit*., p. 257

Mais c'est le vers « Je suis sujet du prince et roi dans ma famille[89] » qui déclencha la colère de Napoléon convaincu qu'il faisait référence à sa personne ce qui lui fit décider d'interdire la représentation de l'œuvre d'Étienne à Paris et en province.

Il est intéressant de noter qu'en province, à Clermont et à Riom, plus de la moitié du répertoire représenté est composé de comédies (et de vaudevilles). Les comédies les plus représentées sont *Les Fourberies de Scapin*, bien que Molière ne soit pas parmi les auteurs les plus représentés, *Le Vieux célibataire* de Collin d'Harleville, et *La Petite ville* de Picard. La tragédie représente 12% des titres recensés et Voltaire est l'auteur le plus mis en scène, surtout grâce au succès d'*Adélaïde Du Guesclin*[90]. Comme le souligne Philippe Bourdin, « la diversité de la programmation frappe : 271 pièces, 131 auteurs entre l'an VIII et 1815, au détriment des grands chefs-d'œuvre[91] ». La tragédie exigeait fréquemment d'imposantes mises en scène et des costumes élaborés, ce qui s'avérait souvent trop onéreux compte tenu de la médiocrité des moyens dont disposaient les compagnies en province. Le nombre d'acteurs était souvent limité. Il était par conséquent logistiquement plus aisé et plus rentable de monter un vaudeville, qui nécessitait une scénographie plus simple, qu'une grande tragédie. De plus, les théâtres de province, moins subventionnés que ceux de Paris, dépendaient davantage des recettes : une œuvre légère et divertissante garantissait un retour économique plus sûr qu'une tragédie solennelle. Les tragédies, abordant des thèmes majeurs et politiquement sensibles, étaient plus sujettes à la censure ; il est donc plausible que de nombreuses représentations aient été interdites ou soumises à d'importantes modifications. La tragédie était intrinsèquement liée aux règles strictes du classicisme et au concept de « bon goût » promu par l'élite parisienne qui assistait aux représentations. Le public de province était plutôt hétérogène et difficile à analyser d'un point de vue sociologique, dans la mesure où les seules informations disponibles proviennent des rapports de police (qui se limitent à relater les désordres survenus au théâtre, et non les pratiques usuelles des spectateurs) et de la perspective partiale de la critique, souvent subordonnée à des jugements d'ordre esthétique ou idéologique plutôt qu'à une analyse objective de l'auditoire. L'insistance sur le purisme

[89] *Ibidem*
[90] Bourdin P., *Du bon usage du théâtre sous le Consulat et l'Empire*, *in Da Brumaio ai cento giorni: cultura di governo e dissenso politico nell'Europa di Bonaparte* / Antonino De Francesco (éd.), Milano, 2007, pp. 247-248
[91] *Ibidem*

des genres et le canon du « bon goût » s'avéraient incongrus face à la nature hétérogène du public et cette tension esthétique ne faisait, par conséquent, qu'exalter la nécessité d'un répertoire hybride et non canonique[92]. En définitive, l'analyse du répertoire théâtral en province révèle une profonde tension entre l'idéal esthétique émanant de Paris et la réalité concrète. La prévalence des genres plus légers et la remarquable hétérogénéité de la programmation sont imputables non seulement à la censure, mais aussi à d'autres contraintes d'ordre financier et logistique.

Malgré le succès susmentionné d'*Adélaïde Du Guesclin*, cette œuvre n'échappa pas à la censure théâtrale en province. Dans les villes de Clermont-Ferrand, Riom et Aigueperse. Les acteurs ne sont pas empêchés de la jouer, mais ils doivent supprimer ses vers les plus compromettants :

> Oui le sang des Capets est toujours adoré.
>
> Tôt ou tard il faudra que le trône sacré
>
> Les rameaux divisés et courbés par l'orage
>
> Plus unis et plus beaux soient notre unique ombrage[93].

Une autre tragédie de Voltaire dont la représentation est interdite en province, plus précisément dans le bourg d'Yssingeaux en Haute-Loire en février 1803, est *La Mort de César*. La mort de l'empereur romain pourrait contenir trop de références à la fin du dernier souverain et à celle hypothétique du nouveau héros national : malgré la colère des acteurs et un recours en préfecture, la pièce est bannie des scènes par un décret de l'adjoint au maire d'Yssingeaux[94].

Pour illustrer la complexité de la censure, le théâtre de Voltaire est un exemple particulièrement emblématique, parce que son théâtre illustre parfaitement ce conflit entre héritage culturel et impératifs de sécurité. Le théâtre de Voltaire et surtout ses tragédies dont l'action se déroule dans la Rome antique, à savoir *Brutus*, *La Mort de César* et *Rome*

---

[92] Id. « Préface ». in *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, pp. 25-26
[93] Arch. Dép. Loxère. 23J6*, Notes anonymes*, Empire
[94] Arch. dép. Haute-Loire, 4T20, arrêté de l'adjoint au maire d'Yssingeaux, pluviôse an XI

sauvée, ou Catilina, étaient étroitement liées aux années de la Révolution dans la mémoire collective et pour cette raison, elles pouvaient contenir des éléments problématiques pour le public de l'ère napoléonienne. Entre l'Empire et la décennie révolutionnaire il y avait en effet une relation ambiguë : initialement, le général Bonaparte incarnait le sauveur de la République et le restaurateur de l'ordre suite aux atrocités de la Terreur et à l'instabilité du Directoire[95], mais, après le passage à l'Empire, il a fini par trahir les espérances de ceux qui avaient initialement favorisé son ascension[96]. Par conséquent, Napoléon s'est appliqué avec soin à empêcher que l'héritage républicain des écrits de Voltaire ne génère, auprès du public, des actualisations révolutionnaires et des répercussions anti-bonapartistes. L'opinion politique de Napoléon sur Voltaire a contribué à fragiliser l'héritage dramatique de l'auteur[97], qui sera condamné par les romantiques (qui préféraient ouvertement le modèle shakespearien, libre de l'aristotélisme soutenu par Voltaire au cours de ses dernières années[98]). Bien que certaines œuvres aient été censurées (complètement ou avec les corrections nécessaires) et en dépit de la faible proportion des représentations dans la globalité de sa production, les ouvrages dramatiques de l'auteur ont maintenu leur présence sur scène tout au long de l'époque napoléonienne, bien que le rythme du nombre de représentations ait progressivement ralenti suite aux décrets de 1806-1807. Pierre Frantz souligne que le fait que les pièces de Voltaire aient continué d'être jouées sous le Consulat et l'Empire ne surprend guère, étant donné l'immense prestige qu'il avait accumulé au cours des périodes précédentes. Cependant, cette présence masquait une certaine fragilité. D'un point de vue rétrospectif, on peut y déceler le début du déclin de son œuvre dramatique, une tendance qui s'est confirmée pendant tout le XIXe siècle. Néanmoins, une étude rigoureuse des données de l'époque oblige à

[95] Voir Dwyer P., *op. cit. ;* Siviter C., « Héros, sauveur, homme du peuple ? Création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire », *Revue italienne d'études françaises*, 11, 2021

[96] Cfr. De Santis Vincenzo, « L'axe 'public' dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire* 22,2024, p. 229

[97] Pour une vision plus politique et culturelle et alternative aux explications traditionnelles sur le déclin de Voltaire au cours du XIXe siècle (le triomphe du romantisme et la crise du modèle tragique) voir Clay Lauren R., « L'étrange carrière de Voltaire, le dramaturge le plus rentable du XVIIIe siècle. » *Databases, Revenues, & Repertory: The French Stage Online, 1680-1793* / *Données, recettes & répertoire: La scène en ligne (1680-1793*), 2020

[98] Voir Fazio M., *Voltaire contro Shakespeare,* Roma/Bari, Laterza, 2020 ; Naugrette F., « Les romantiques juges de Voltaire juge de Shakespeare », *Revue Voltaire*, 15 (2015) ; Macé L., « Voltaire et le théâtre anglais », *Ibidem.*, pp. 251-265 ; Trousson R., *Visages de Voltaire : xviiie-xixe siècles*, Paris, Champion, 2001 ; Billaz A., *Les Écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830*), thèse de doctorat, Paris IV, 1974, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1974

nuancer cette idée de déclin immédiat : Voltaire conservait une place notable au répertoire de la Comédie-Française, prolongeant ainsi la période faste qu'il avait connue entre 1760 et 1791[99]. Les années de plus grand succès de l'auteur sous Napoléon sont certainement 1801, 1802 et 1803, des années de vives tensions intellectuelles entre les libéraux et les défenseurs de l'Église. Pendant l'époque napoléonienne on a un total de 541 représentations de Voltaire, qui dépasse Corneille mais est second à Racine et Molière[100]. Dans son *Mémorial de Sainte-Hélène*, Las Cases raconte :

> L'Empereur est ravi de Racine, il y trouve de vrais délices ; il admire éminemment Corneille, et fait fort peu de cas de Voltaire, plein, dit-il, de boursouflure, de clinquant, toujours faux, ne connaissant ni les hommes, ni les choses, ni la vérité, ni la grandeur des passions. […] On ne croira qu'avec peine, continuait-il, qu'au moment de la Révolution, Voltaire eût détrôné Corneille et Racine : on s'était en dormi sur les beautés de ceux-ci, et c'est au premier Consul qu'est dû le réveil[101].

Napoléon critique l'auteur du siècle des Lumières, le trouvant superficiel et manquant d'authenticité et de profondeur tragique. Ses tragédies lui semblent rhétoriques et déclamatoires, en contraste avec les œuvres de Corneille et Racine. Toutefois, l'Empereur a montré qu'il appréciait certaines œuvres du Patriarche, comme *Œdipe*[102], mais d'autres ont naturellement été victimes de sa censure ou de l'oubli, comme ce fut le cas pour la comédie *Le Café ou L'écossaise*, qui, à l'époque, disparut des scènes. L'opinion de Napoléon sur le théâtre de Voltaire est donc plutôt ambiguë, ainsi que celle des périodiques et d'autres hommes de lettres de l'époque[103]. Las Cases en effet raconte l'étonnement qu'il a ressenti à la suite de l'appréciation que Napoléon fit sur *Œdipe* : « cet éloge de Voltaire nous a frappés : il était nouveau pour nous, tant il était rare dans la bouche de l'Empereur[104] ». L'œuvre a cependant été représentée 54 fois à la Comédie-

[99] Frantz P., « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », Publifarum, 37/1, « Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) », dir. Pierre Frantz et Paola Perazzolo, 2022, p. 2
[100] *Ibidem*, p. 3
[101] Las Cases J.-E. de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, [1823], Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968, pp. 170- 220
[102] Voir Fauvelet de Bourrienne Louis Antoine, *Mémoires sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Bruxelles, Auguste Wahlen, et H. Tarlier, libraires, 1829, t. VIII, p. 63
[103] De Santis Vincenzo, *op. cit*., pp. 240-241
[104] Las Cases, *op. cit.,* p. 556

Française entre 1800 et 1815. Pour en revenir à la disparition de la scène de la comédie *Le Café ou L'écossaise*, l'Empereur, comme nous l'avons vu, préférait la représentation des classiques pour son théâtre. L'œuvre, centrée sur la rivalité entre Voltaire et le critique littéraire Élie Fréron, était désormais anachronique et faisait référence à une question trop spécifique et datée, non plus pertinente pour le public napoléonien, puisque le conflit remonte aux années 1760. En outre, elle manquait peut-être du souffle universel et intemporel qu'il fallait préserver et promouvoir, que Napoléon recherchait dans le théâtre. En résumé, la comédie n'avait pas les qualités requises pour être considérée comme « un classique » et faire partie du répertoire promu par l'Empire. Pierre Frantz souligne comme « ces jugements contrastés de Napoléon constituent un symptôme : celui des contradictions qui caractérisent le procès de « classicisation » du théâtre de Voltaire[105] ». En ce qui concerne la tragédie, à l'aube du nouveau siècle, Voltaire jouit d'une réputation de tragique de premier plan. À l'instar de Corneille et de Racine, ses œuvres font partie de plein droit des classiques nationaux. La reconnaissance de ce statut est confirmée par les archives de la Comédie-Française, lesquelles attestent des fréquentes reprises de ses tragédies sur la scène officielle[106]. De son vivant même, en 1778, La Harpe qualifia Voltaire dans le *Journal de Paris* comme un « classique », « un ancien[107] ». Ce statut lui fut également reconnu par les acteurs du Théâtre-Français, notamment par le grand Talma, dont l'art dramatique est comparé par Chateaubriand à un « flambeau qui communique le feu à d'autres flambeaux à demi-éteints[108] ». Voltaire est ce que Chateaubriand[109] et Schlegel[110] définiraient comme un « classique moderne ». Le classicisme de Voltaire constitua un « paradoxe fatal » : l'auteur fut à la fois canonisé et élevé au rang de classique éternel, mais c'est précisément pour cette consécration qu'il fut condamné par la génération romantique naissante. Napoléon, avec ses observations,

[105] Frantz P., *op. cit*., pp. 5-6
[106] De Santis Vincenzo, *op. cit.,* pp. 231-232
[107] La Harpe J.-F., *Abrégé du Journal de Paris, ou Recueil des articles les plus intéressants insérés dans le journal depuis son origine et rangés par ordre des matières*, t. II, seconde partie, 1789, p. 952
[108] Chateaubriand, F.-R. de, « Discours académique », Appendice, in *Mémoires d'Outre-Tombe*, J.-C. Berchet (éd.), Paris, Librairie générale française, t. II, 2004, p. 45
[109] Cfr. Id., *Génie du Christianisme*, M. Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Biblio thèque de la Pléiade », 1978
[110] Schlegel A. W*., Cours de littérature dramatique*, [1814], traduction de Madame Necker de Saussure, seconde édition, Genève, Abraham Cherbuliez, t. I, 1832, p. 15

contribua à ce procès en condamnant « à mort » ou plus exactement, « à censure » certaines œuvres de l'auteur.

L'examen du répertoire théâtral sous le Consulat et l'Empire révèle l'absence de la pièce *Brutus*, alors même qu'elle avait connu un succès retentissant et une résonance particulière durant la période révolutionnaire. Cette disparition scénique est particulièrement pertinente et révèle une discontinuité marquée, si l'on considère le succès rencontré par la pièce durant la période révolutionnaire. Concernant la seule capitale, les données recueillies par André Tissier révèlent 80 interprétations de Brutus recensées entre 1789 et 1792, suivies de 87 entre 1792 et 1795, le tout distribué sur dix-sept théâtres différents[111]. L'héritage intellectuel et moral de Voltaire fut érigé au rang de référence majeure dans la culture de la première Révolution, en particulier entre 1790 et 1791. Cette reconnaissance se manifesta éloquemment par sa panthéonisation, à l'été 1791, et par la multiplication subséquente des œuvres dramatiques en hommage au grand homme[112]. René Pomeau écrivait :

> Voltaire, grand ancêtre, représente à la fois le changement et la continuité. La France nouvelle ne renie pas le passé culturel glorieux dont il est l'emblème. Qu'en lui, l'espace d'un moment, paraissent s'incarner toutes les Lumières et leur triomphe […]. Car un lien de cause et à effet est alors évident, dans l'opinion, entre Voltaire et la Révolution[113].

Au cours du premier acte de l'ouvrage Brutus, un dialogue entre l'ambassadeur de Tarquin, Arons, et les deux premiers consuls républicains Brutus et Valerius Publicola, cristallise la problématique centrale de la pièce : Brutus y articule une défense vigoureuse de la République et attaque férocement la monarchie absolue, tandis qu'Arons, en revanche, plaide en faveur de l'absolutisme. L'œuvre fut largement rédigée durant l'exil

---

[111] Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002

[112] Voir Pujoulx J.-B., *La veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, créée le 31 juillet 1791 au Théâtre Italien, Paris, Brunet, 1791 ; Villemain d'Abancourt F.-J., *La bienfaisance de Voltaire*, créée le 30 mai 1791 au Théâtre de la Nation, Paris, Brunet, 1791 ; Wysłobocki T., « 'Apôtre de la tolérance', 'bienfaiteur de l'humanité' : Voltaire ressuscité et réinterprété par la Révolution », dans : P. Frantz, R. Bret-Vitoz (dir.), *Revue Voltaire* 22, « Les scènes de Voltaire : entre la cour et la ville », Sorbonne Université Presses, Paris 2024, pp. 214-218

[113] Pomeau R., *On a voulu l'enterrer. 1770-1791*, Voltaire Fondation, Oxford 1994, pp. 356-357

de Voltaire en Angleterre (1728) et sous l'influence de Shakespeare. Initialement, l'ouvrage visait un public anglais, mais il fut ensuite adapté pour le public français (1730). Au moment de l'écriture, pour le dramaturge, Rome constitue un modèle idéal, et non une réalité historique dans laquelle il serait possible de discerner avec précision une transposition directe de la réalité contemporaine. L'analyse textuelle et scénique n'accrédite pas l'hypothèse d'une allusion politique directe. La dimension spectaculaire de la République romaine transcende une simple identification avec le contexte français ou anglais. Au contraire, la structure scénique et spatiale de la pièce confirme son autonomie conceptuelle, comme l'a mis en évidence la littérature critique[114]. L'attribution du rôle de précurseur républicain à Voltaire n'est effective qu'à partir d'une relecture de *Brutus* opérée lors des reprises de 1790[115], comme en témoignent les journaux de l'époque ; en effet, le *Journal de Paris* du 18 novembre 1790 écrit : « La représentation de Brutus a été hier très bruyante. Les traits nombreux qui ont un rapport direct à la situation actuelle de la France ont produit sur les esprits des effets très variés[116] ». La *Chronique de Paris* ajouta :

> Cette représentation de Brutus si désirée, que nous n'avons cessé de demander, a eu enfin lieu hier. L'affluence était considérable […]. La toile s'est levée : la scène était imposante, le spectacle beau & soigné. La vue de l'assemblée nationale romaine a élevé l'âme, & fixé l'attention des spectateurs. […] Les débats entre Arons & Brutus, la mâle énergie des réponses du consul à l'ambassadeur toscan, l'indignation des sénateurs à son infâme apologie du despotisme, le serment fédératif fait sur l'autel de Mars, ont excité le plus vif enthousiasme. L'affluence était considérable et, pour prévenir tout accident, la Municipalité avait fait afficher aux portes une défense d'y entrer avec cannes ou épées. […] La pièce avait été écoutée avec enthousiasme ; on a fait repérer plusieurs vers relatifs à la Révolution[117].

[114] Voir Frantz P., « "La Monarchie dépaysée", la réflexion politique dans Brutus et La Mort de César », *dans Revue Voltaire*, 3, 2003, p. 289-300 ; Id., « La Révolution et les tragédies romaines », Revue italienne d'études françaises [En ligne], 14 | 2024 ; Bret-Vitoz R., *L'Espace et la scène. Dramaturgie de la tragédie française (1691-1759)*, Oxford, The Voltaire Foundation, « SVEC », 2008, p. 78-82

[115] Voir Frantz P. et Bret-Vitoz R., « Les nouveaux héros », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du xviiie siècle*, Paris, Édition L'Avant-Scène théâtre, 2009, p. 482

[116] *Journal de Paris* du 18 novembre 1790

[117] *Petites Affiches* du 19 novembre 1790, cité d'après A. Tissier, *op. cit.*, t. I, p. 27

Il convient également de noter que, lors de cette représentation, le buste de Voltaire fut solennellement transporté sur scène et « orné d'une couronne civique et des couleurs de la nation. […] Cette image ranimée du précurseur de la révolution a été reçue avec les transports de l'idolâtrie[118] ». L'événement révolutionnaire a modifié la signification de l'œuvre, lui conférant une résonance contemporaine : Rome est Paris. La contribution de Talma fut déterminante ; sa mise en scène de l'œuvre a aidé le public français à s'immerger dans l'Antiquité romaine et donc à rapprocher l'actualité politique de la situation de la République romaine. Le public de théâtre cherche des nouveautés dans les spectacles, ce qui entraîne le recours à des effets scéniques plus frappants de la part des professionnels, comme des décors plus riches et détaillés, une figuration plus nourrie, des effets sonores et, d'une manière plus générale, une mise en place plus élaborée et spectaculaire pour les pièces de l'ancien répertoire. L'apport de Talma s'est avéré capital :

> Je m'occupe peu des dates ; toute mon attention se porte sur l'époque. La chronologie m'est inutile, mais personne mieux que moi n'a devant les yeux Manlius, Néron, Brutus, avec leur maintien, leur costume, l'expression de leurs figures. Je les vois agir et marcher, je marche et j'agis avec eux. […] Je me transporte plein de leur lecture dans Rome même, je deviens romain, je vis là comme dans ma ville natale[119].

Le grand acteur a permis au public français de s'immerger pleinement dans l'Antiquité romaine, établissant de fait une congruence entre les enjeux politiques contemporains et la situation de la République romaine par le truchement de sa « mise en scène[120] ». En effet, la demande de renouveau émanant des spectateurs a contraint les professionnels à systématiser le recours à des moyens scéniques plus frappants (décors détaillés, figuration étoffée, effets sonores) conférant aux pièces du répertoire une dimension résolument plus élaborée et spectaculaire[121]. Brutus incarnait un modèle moral pour les citoyens, leur offrant l'exemple éloquent du sacrifice patriotique. Dans une perspective de gestion de

---

[118] *Le Courrier de Paris* du 19 novembre 1790

[119] Cité par Villien B., *Talma : l'acteur favori de Napoléon Ier*, Paris, Pygmalion, 2001, p. 80

[120] Cfr. Martin R., *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914*), Paris, Classiques Garnier, 2013

[121] Voir Julian T. et De Santis V. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire,* Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Daniels B. et Razgonnikoff J., *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003

l'imaginaire politique, Napoléon s'abstint de mettre en scène le sacrifice de *Brutus.* Cette omission répondait à une appréhension stratégique : le risque que cette manifestation de vertu républicaine n'engendre une résonance émotionnelle incompatible avec la légitimité de son régime. Même le ministre Fouché, interrogé par les censeurs le 3 mars 1808, exprima son désaccord quant à la représentation de l'œuvre[122].

Il convient de noter la disparité significative concernant les représentations d'une autre tragédie romaine de Voltaire, *La Mort de César*. Cette dernière fut jouée 64 fois durant la période révolutionnaire, contrastant fortement avec le petit nombre de représentations recensées sous le Consulat et l'Empire. Dès l'Ancien Régime, la pièce était qualifiée de subversive et ouvertement hostile à l'institution monarchique, notamment en raison de certains passages interprétés comme une légitimation de l'assassinat des souverains. La chute de la royauté a cependant opéré une transformation radicale de sa perception : son contenu politique fut subitement perçu comme extrêmement pertinent et populaire. Les caractéristiques qui étaient auparavant considérées comme des défauts, à savoir son austérité et l'absence d'intrigues amoureuses, se sont muées en d'importants atouts, s'alignant parfaitement sur les idéaux républicains émergents. L'œuvre connut son apogée sous le gouvernement de Robespierre, bien que le nombre de ses représentations durant la Révolution fût significativement inférieur à celui de Brutus (représentée 167 fois pendant la Révolution[123]). Néanmoins, les Jacobins et d'autres acteurs de la Révolution n'hésitèrent pas à lui imposer de substantielles modifications, allant jusqu'à altérer son dénouement afin de la conformer aux nouvelles valeurs sociopolitiques en vigueur. Suite à la chute de Robespierre en juillet 1794, la popularité de cette tragédie connut un déclin marqué, tout en conservant une présence, quoique limitée, sur les scènes théâtrales. Il apparaît que l'instrumentalisation républicaine, voire spécifiquement jacobine, de cette œuvre a constitué un facteur prépondérant dans la dilution de sa renommée. L'analyse de l'œuvre au lendemain de la représentation du 24 juin 1801 parue dans le *Journal des débats* le 26 juin 1801 s'articule autour d'une critique esthétique qui n'est qu'un outil au service d'un jugement bien plus sévère, relevant des domaines de la morale et de la politique :

[122] Rigotard J., *op. cit.*, p. 293
[123] Wysłobocki T., *op. cit*., p. 132

> Un drame en trois actes sans action, sans intérêt, sans femme, plein de lieux communs sur la liberté, paroissoit moins une tragédie, qu'une amplification de collège peu digne du théâtre ; ce fut un des fruits du goût particulier de Voltaire pour la littérature anglaise ; il avoit déjà puisé dans les auteurs de cette nation les traits dont il peignit le premier Brutus et la terrible catastrophe de Zaïre. Après avoir mis sur la scène un père immolant ses fils à sa propre ambition décorée du nom de liberté, il lui restoit à nous offrir pour notre instruction et pour nos plaisirs, le tableau d'un fils qui, sous ce spécieux prétexte, égorge son père. L'auteur cependant, par prudence, garda plusieurs années, dans son porte-feuille, cette esquisse de Shakespear, enfin encouragée par le succès de Mérope, il crut pouvoir hasarder la Mort de César, comme si le triomphe de l'amour maternel eût pu disposer les cœurs au spectacle du plus atroce des parricides[124].

Toutefois, n'ayant pas partagé le sort de *Brutus*, l'œuvre ne fut pas soumise à une radiation complète de l'affiche. Il convient de souligner que les comédiens de la Comédie-Française avaient contribué à la suppression des vers jugés les plus problématiques : « Dans une heure, Brutus, César change l'État. | De ce Sénat sacré la moitié corrompue » et « Le nom de Roi du moins fait encore quelque horreur[125]». La *Mort de César* fut de nouveau représentée le 8 mars 1806, puis à Erfurt en 1808, où il fut évident que le théâtre figurait au nombre des instruments privilégiés de l'ostentation de son pouvoir impérial. L'Empereur convoqua en effet les acteurs de la Comédie-Française et sélectionna personnellement le répertoire à représenter. De manière inattendue, *La Mort de César* figurait parmi les pièces sélectionnées. Talma prit aussitôt conscience du malaise potentiel et sollicita une révision du programme auprès de Napoléon, soulignant le risque inhérent à représenter une œuvre justifiant le tyrannicide devant une assemblée de rois. La réponse de Napoléon, réaffirmant son choix, fut qu'il maintenait *La Mort de César* dans le but d'attester qu'il demeurait fidèle aux idéaux républicains[126]. Mara Fazio souligne que le choix est justifié par une intention provocatrice : César, en proie aux

[124] *Journal des débats*, 26 juin 1801, p. 2
[125] Siviter C., « «Une littérature qui doive, avec des modifications convenables, servir de règle aux autres»: changes in classical tragedy at the Comédie-Française », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV |II) | 2020, p. 312
[126] Rigotard, *op. cit.,* p. 364

conjurations, était une allusion manifeste au statut de Napoléon et à celui des souverains alliés.[127].

En définitive, l'ère napoléonienne marqua pour le théâtre de Voltaire une présence ambiguë et fragile, prolongement de son prestige mais prélude à son déclin. Son œuvre fut confrontée à la censure et à une épuration motivée par des considérations politiques (la non-représentation de *Brutus* en est la preuve) ainsi qu'à des critiques esthétiques incisives de l'Empereur. Ces facteurs contribuèrent au processus paradoxal de « classicisation » qui, tout en l'élevant au rang de classique national, prépara son ostracisme par le Romantisme naissant. L'époque fut ainsi un moment de transition où la grandeur canonisée de Voltaire entra en crise sous le poids des implications politiques et des mutations du goût.

[127] Fazio Mara, *op. cit.*, p. 149

2. Le théâtre français en Italie

Entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, la France était un point de référence pour l'Europe et sa domination concernait autant le domaine politique que le domaine culturel[128]. La Dixmerie décrivait ainsi la Comédie-Française :

> Je commence par le Spectacle qui a le plus illustré notre Nation, par celui qui, à cet égard, lui donne la supériorité sur tous les Peuples anciens & modernes. C'est désigner suffisamment le Théâtre Français. Les chefs-d'œuvre qui l'enrichissent ont épuisé les éloges ; ils ne périront qu'avec notre langue ; & elle-même ne semble plus devoir périr qu'avec le monde. Son empire s'étend de jour en jour. Il embrasse le Nord & le Midi. Elle est devenue l'idiome de tous les Princes de l'Europe. C'est dans cette belle & riche langue qu'ils dictent les lois & les traités qui assurent ou le bonheur, ou le repos de leurs Sujets. Nos chefs-d'œuvre Dramatiques sont applaudis sur les bords du Danube & de la Wistule, comme sur les bords de la Seine. Il n'y aurait plus aujourd'hui de Sarmates chez lesquels un *Ovide* Français pût se croire étranger. Tel est le pouvoir du génie lorsqu'il sait parler au cœur de l'homme en même temps qu'il charme son oreille. Toutes les conquêtes de l'Empire Romain n'étendirent qu'avec peine sa langue chez les peuples conquis. Cinq à six Ecrivains pacifiques ont étendu la nôtre dans des climats où nos armes ne pénétrèrent jamais.[129]

La supériorité française ne serait plus (ou du moins pas exclusivement) d'ordre militaire, à l'instar de celle de l'Empire romain, mais elle réside désormais dans la langue et le théâtre. Le français est présenté comme l'idiome de la diplomatie et du droit, capable d'unir le « Nord et le Midi » en transcendant les frontières naturelles et politiques. La production dramaturgique possède ainsi le pouvoir d'agir comme un véritable vecteur de civilisation. L'auteur soutient que le génie dramatique français s'adresse au « cœur de l'homme », revendiquant par là une nature universelle pour ses propres chefs-d'œuvre. La confiance dans la suprématie française, qui avait ses racines déjà à l'époque de Louis

[128] Voir Fumaroli M., *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Editions de Fallois, 2001
[129] De La Dixmerie Nicolas Bricaire, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*, Paris, Duchesne, 1795, pp.6-8

XIV, atteignit son apogée sous l'Empire de Napoléon[130], qui par son esprit de conquête sentait la mission de « civiliser[131] » et de « franciser » les autres peuples. Paris était le centre de cet esprit, et l'Empereur faisait ce qu'il fallait pour montrer sa grandeur, y compris visuellement, en prenant soin de l'architecture et en érigeant des monuments[132]. Le théâtre était une autre expression de la grandeur française en Europe et le répertoire français, surtout le répertoire parisien, dominait les scènes de plusieurs pays[133]. C'est pour cette raison que Louis-Antoine Caraccioli parle d' « Europe française » :

> Si vous examinez maintenant les Théâtres de Venise, de Florence , de Milan vous observerez que le célèbre Goldoni, que le fameux Chiari, francisent de plus en plus les pièces Italiennes […]. Qui est-ce qui dans l'Europe ne connoît pas le *Tartuffe, le Misanthrope, le Joueur* ? Qui est-ce qui n'a pas entendu parler du fameux *Baron*? Les différents peuples ont beau être attachés à leur genre d'écrire, & de déclamer, ils ne peuvent s'empêcher d'être enthousiastes du théâtre Français. Ils y trouvent des beautés qu'ils n'ont point chez eux, & qu'ils n'imitent que de loin. Il est étonnant combien la Comédie Française fait de conquêtes chaque année parmi les diverses Nations. Danois, Italiens, Suédois, tous reviennent de Paris, enchantés des pièces qu'on y joue, & il n'y a pas jusqu'aux Spectacles des Boulevards qui les séduisent. Ils emportent tous avec eux, & les Opéra-comique & les nouvelles Comédies. Ce sont de précieuses gentillesses, qu'on peut bien appeler des riens; mais parce qu'elles sortent de Paris, qu'on nomme le Temple du goût, elles charment les Etrangers: c'est à qui les lira , c'est à qui les chantera. […] Plus les tems accélèrent leur marche , & plus on goûte les Spectacles Français. On y trouve une naïveté qui charme, une critique qui intéresse, une finesse qui perce ; […] Il y a lieu de croire que l'Italie elle-même cédera bientôt au torrent de l'exemple, & à l'attrait du bon goût, en substituant enfin les Comédies de Molière aux ridicules bouffonneries qui dominent encore sur les

[130] Voir Woolf Stuart, *French Civilization and Ethnicity in the Napoleonic Empire*, Past & Present, n. 124, 1989, pp. 96–120

[131] Markowitz Rahul, *Civiliser l'Europe : Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014

[132] Cfr. de Lanzac de Laborie L., *Paris sous Napoléon*, 8 vols., Paris, 1905-13 ; Biver M. L., *Le Paris de Napoléon*, Paris 1963 ; Charle C. et Roche D. (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIII-XX siècle,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2002 ; Charle C. (éd.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIII-XX siècle,* Seyssel, Champ Vallon, 2009

[133] Yon Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle* : histoire d'une suprématie culturelle, Paris, Nouveau Monde, 2008

> théâtres Italiens. Si les Arlequins n'en sont pas bannis, comme étant les personnages les plus propres à égayer la scène, au moins plaisanteront ils avec plus de décence & plus de circonspection. Quant à la Tragédie, quoiqu'elle varie au gré des Nations, on peut dire que Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, sont partout cités, & qu'il n'y a point de pays en Europe, qui n'admire leurs chefs d'œuvres[134].

Ce passage illustre de manière exemplaire le concept d'hégémonie culturelle française au XVIIIe siècle. L'auteur souligne le processus de « francisation » du théâtre italien, notant que même des auteurs tels que Goldoni et Chiari tendent à adopter les modèles parisiens. Cette évolution marque la transition des « ridicules bouffonneries » de la Commedia dell'arte vers un théâtre de caractère plus régulier, influencé par Molière. L'auteur décrit Paris comme le « temple du goût », un centre de rayonnement où les élites européennes puisent les nouvelles formes de sociabilité. L'influence française ne se limite pas aux tragédies de Corneille ou de Racine, mais s'étend aux genres plus légers de l'Opéra-comique, soulignant une domination esthétique totale. Enfin, l'usage d'un lexique lié à la conquête (« conquêtes », « cédera », « torrent ») préfigure la dimension politique du théâtre à l'ère napoléonienne.

Parmi les différents pays que Caraccioli cite dans le chapitre consacré aux spectacles mis en scène à partir de son œuvre, se trouve l'Italie. L'auteur n'a pas une opinion particulièrement positive du théâtre italien, du moins par rapport au théâtre français, qu'il estime nettement supérieur. Malgré cela, l'Italie possédait une grande histoire, un patrimoine artistique unique et une tradition culturelle enviable. Les Italiens pouvaient se vanter d'occuper l'un des territoires les plus importants pour l'histoire et la culture européennes : ils étaient les héritiers du grand Empire Romain et occupaient un territoire qui avait été le berceau de la Renaissance. Ce n'est pas un hasard si de nombreuses villes italiennes, comme Turin, Milan, Venise, Florence, Rome et Naples, étaient une étape obligatoire du Grand Tour[135]. Napoléon était fasciné par l'Italie et voulait faire de Paris une seconde Rome. C'est pour cette raison qu'au cours de son règne, il était important pour lui d'annexer à la France de nombreux territoires de la péninsule. En outre, l'Italie

[134] Caraccioli, Louis-Antoine de, *L'Europe Française par l'auteur de la Gaieté*, 1776, pp. 213-219
[135] Shudt L., *Italienreisen im 17- und 18- Jahrhundert*, Vienne-Munich, Schroll-Verlag, 1959

était aimée par toute la famille de l'Empereur. Le pays a en effet accueilli de nombreux Bonaparte qui ont continué à y vivre y compris après le congrès de Vienne (ses sœurs Elisa, Pauline, Caroline, son frère Lucien, leur mère Laetitia et leur oncle, le cardinal Joseph Fesch de même que l'ex-impératrice Marie Louise). Du reste, le « mythe de Napoléon » est né en Italie, avec la campagne de l'Armée d'Italie en 1796[136].

En effet, la descente de Napoléon en Italie débute en 1796, lorsque le jeune général se voit confier la « Campagne d'Italie », dont l'objectif était de libérer la péninsule de la présence des Autrichiens et des Piémontais. Depuis un certain temps, l'écho de la Révolution française résonnait dans la péninsule. Alarmés par les événements de Paris, les gouvernements des États italiens avaient adopté des positions conservatrices et répressives. Toutefois, les idées révolutionnaires avaient reçu un accueil favorable de la part du peuple italien. Les premiers clubs jacobins clandestins s'étaient formés et, entre 1794 et 1795, plusieurs « conspirations jacobines » avaient été découvertes à Turin, Naples, Bologne et Palerme. L'armée française ne se limita pas à vaincre les Autrichiens et les Piémontais, mais procéda à la création des premières formations étatiques influencées par la Révolution : les Républiques « jacobines » ou « sœurs ». Ces nouvelles entités étatiques étaient des satellites de la République française : elles étaient formellement indépendantes, mais dépendaient en réalité militairement et politiquement de Paris, dont elles adoptaient les institutions et les principes. Parmi les plus importantes figurait la République Cisalpine, créée à Milan en mai 1796. Stendhal décrit l'entrée de Napoléon à Milan dans son roman *La Chartreuse de Parme*, publié en 1839 :

> Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois réveillèrent un peuple endormi; […] leur grande affaire était d'imprimer des sonnets sur de petits mouchoirs de taffetas rose quand arrivait le mariage d'une jeune fille appartenant à quelque famille noble ou riche. […] Il y avait loin de ces mœurs efféminées

[136] Voir Woolf Stuart, *Napoléon et l'Italie dans Martin Jean-Clément, Napoléon et l'Europe: Colloque de La Roche-sur-Yon*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 115-124 ; Id., *Napoléon et la conquête de l'Europe*, ed. Flammarion, 1990 ; *Napoléon, les Bonaparte, et l'Italie*, exposition et catalogue, Musée Fesch, Ajaccio, 2001

aux émotions profondes que donna l'arrivée imprévue de l'armée française. Bientôt surgirent des mœurs nouvelles et passionnées. Un peuple tout entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et quelquefois odieux. Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua la chute des idées anciennes […] Depuis une cinquantaine d'années, et à mesure que l'Encyclopédie et Voltaire éclataient en France, les moines criaient au bon peuple de Milan, qu'apprendre à lire ou quelque chose au monde était une peine fort inutile, et qu'en payant bien exactement la dîme à son curé, et lui racontant fidèlement tous ses petits péchés, on était à peu près sûr d'avoir une belle place en paradis. […] En 1796, l'armée milanaise se composait de vingt-quatre faquins habillés de rouge. […] Le bon peuple de Milan était encore soumis à certaines petites entraves monarchiques qui ne laissaient pas que d'être vexantes. Par exemple l'archiduc, qui résidait à Milan et gouvernait au nom de l'empereur, […] avait eu l'idée lucrative de faire le commerce des blés. En conséquence, défense aux paysans de vendre leurs grains jusqu'à ce que son Altesse eût rempli ses magasins. […] Ces soldats français riaient et chantaient toute la journée ; ils avaient moins de vingt-cinq ans, et leur général en chef, qui en avait vingt-sept, passait pour l'homme le plus âgé de son armée. Cette gaieté, cette jeunesse, cette insouciance, répondaient d'une façon plaisante aux prédications furibondes des moines qui, depuis six mois, annonçaient du haut de la chaire sacrée que les Français étaient des monstres, obligés, sous peine de mort, à tout brûler et à couper la tête à tout le monde. […]. Dans les campagnes l'on voyait sur la porte des chaumières le soldat français occupé à bercer le petit enfant de la maitresse du logis, et presque chaque soir quelque tambour, jouant du violon, improvisait un bal. Les contredanses se trouvant beaucoup trop savantes et compliquées pour que les soldats, qui d'ailleurs ne les savaient guère, pussent les apprendre aux femmes du pays, c'étaient celles-ci qui montraient aux jeunes Français la Monférine, la Sauteuse, et autres danses italiennes[137].

L'incipit de Stendhal constitue un témoignage d'une valeur exceptionnelle pour appréhender le profond bouleversement historique et social déclenché par l'entrée de Napoléon à Milan en mai 1796. L'auteur dépeint le visage de la cité milanaise avant cet

[137] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Librairie L. Conquet, Paris, 1883, pp. 1-5

événement comme celui d'une réalité plongée dans une torpeur séculaire, caractérisée par des « mœurs efféminées » et dépourvues de passion authentique. Dans ce contexte, l'activité des classes élevées paraissait confinée à des occupations frivoles, telles que l'impression de sonnets sur des mouchoirs de taffetas rose lors des mariages de la noblesse, miroir d'une société repliée sur elle-même et privée d'élans idéaux. L'arrivée de Bonaparte agit donc comme une soudaine inondation de lumière capable de déchirer une nuit profonde, amenant le peuple milanais à percevoir soudainement comme ridicule, voire odieux, tout ce qui avait été jusqu'alors l'objet de respect et de crainte. Le passage met magistralement en lumière la différence radicale entre l'ancien ordre autrichien et la nouvelle vague française, personnifiés par leurs armées respectives. Le système autrichien est décrit comme un despotisme cauteleux et avide, où l'autorité n'hésitait pas à exercer des formes de contrôle vexatoires, illustrées par l'archiduc spéculant sur le commerce des blés au détriment direct de la subsistance des paysans. À cette vision s'oppose l'image de l'armée française, présentée comme une troupe de jeunes soldats, menée par un général d'à peine vingt-sept ans, apportant avec eux une atmosphère inédite d'allégresse et d'insouciance. L'auteur analyse en outre comment l'impact de la réalité française a rapidement démantelé l'appareil de la propagande religieuse et politique de l'époque. Si, avant l'occupation, les autorités ecclésiastiques dépeignaient les Français comme des monstres sanguinaires marchant sous l'ombre de la guillotine, l'expérience quotidienne dément radicalement ces craintes. Les citoyens milanais et les habitants des campagnes se trouvèrent face à de jeunes soldats qui, loin du champ de bataille, se montraient capables de bercer les enfants des paysans ou d'improviser des bals en soirée avec les femmes du pays, s'intégrant avec un insoupçonnable naturel au tissu social local.

Cette rupture avec la « torpeur séculaire » et l'éveil d'un amour réel pour la patrie, si chers à la narration stendhalienne, trouvent un écho tragique dans l'œuvre de Ugo Foscolo, l'une des figures littéraires italiennes les plus marquantes de la période de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècle, pour qui Napoléon incarne d'abord le génie de la Révolution avant de devenir le symbole d'une trahison nationale irréparable. En effet, parmi les autres républiques figurèrent la République Ligurienne, puis la République Romaine après l'occupation de l'État pontifical par les troupes françaises (suite à l'expulsion du Pape Pie VI, contraint de se réfugier en Toscane) et enfin la

République Parthénopéenne à Naples en 1799, après avoir mis en fuite l'armée de Ferdinand de Bourbon et avoir affronté une résistance populaire acharnée.

Ces républiques étaient soumises à un lien de dépendance politique et à une exploitation économique intense, avec l'imposition de contributions financières considérables et la réquisition systématique des trésors artistiques. Le Traité de Campoformio (1797) symbolisa cette réalité : la France troqua la millénaire République de Venise en la cédant à l'Autriche en échange de territoires, démontrant ainsi que l'Italie n'était pas perçue comme une nation à libérer, mais comme un simple pion géopolitique. En conséquence, le soutien des jacobins italiens à l'occupation française finit par s'estomper. Foscolo exprime les espoirs d'une génération qui voyait dans le général français le porteur des valeurs révolutionnaires de liberté et d'égalité, celui qui abattrait enfin les vieilles tyrannies. L'auteur, comme tant d'autres, alla jusqu'à s'enrôler dans les rangs de l'armée française, convaincu que le destin de l'Italie était indissolublement lié à la victoire des armées napoléoniennes contre l'oppression autrichienne. Pour Foscolo, qui était d'origine vénitienne, le froid cynisme politique dont Napoléon fit preuve avec le Traité de Campoformio fut vécu comme une trahison impardonnable. Cette souffrance fut immortalisée dans les pages de son roman *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, publié en 1802, où le protagoniste crie sa douleur pour la patrie : « Le sacrifice de notre patrie est consommé : tout est perdu ; et la vie, si elle nous est concédée, ne nous restera que pour pleurer nos malheurs et notre infamie[138] ». En plus, l'idéal révolutionnaire n'avait pas pris racine au sein de la grande majorité de la population. Les classes populaires, en particulier les paysans, demeurèrent hostiles à la France, perçue comme la force subversive des principes religieux, de l'Église et de la propriété, piliers de l'ordre ancien qui, bien que souvent contestés, restaient profondément ancrés dans leur mentalité. Cette hostilité populaire déboucha sur le phénomène des « insorgenze » (insurrections), une série de tumultes et de soulèvements populaires. Entre-temps, les adversaires de la France s'étaient réunis au sein d'une deuxième coalition antifrançaise (décembre 1798), comprenant, outre l'Angleterre et l'Empire ottoman, l'Autriche, la Russie et Naples. Quelques mois plus tard, le Directoire, en vue d'une reprise de la guerre, était parvenu à annexer le Piémont à la France (février 1799). En mars, il s'était emparé de la Toscane,

[138] Cfr. Foscolo U., *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, traduit de l'italien par Julien Luchaire, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994

contraignant le pape, qui s'y était réfugié, à être transféré en France. Cependant, au moment même où la majeure partie de la péninsule se trouvait entre les mains des Français, le phénomène des « insorgenze » s'étendit presque partout. Les classes populaires se mobilisèrent contre les Français et leurs alliés italiens, qui les avaient accueillis comme des libérateurs, avec une férocité et une violence surprenante. En Ombrie et en Toscane, les insurgés brûlèrent vifs de nombreux patriotes lors des mouvements dits du « Viva Maria ». De graves désordres éclatèrent dans les Marches, les Pouilles et les Abruzzes ; en mai 1799, les Français furent chassés de Turin. Les armées de la seconde coalition, commandées par le général russe Alexandre V. Souvorov, profitèrent de ces troubles et, entre avril et septembre 1799, contraignirent les Français à abandonner successivement Milan, Naples et enfin Rome. Aux républiques érigées durant le triennat jacobin succédèrent les anciennes dynasties restaurées ; les restes des troupes françaises trouvèrent refuge à Gênes, où ils résistèrent retranchés jusqu'en juin 1800. Ce triennat fut crucial parce que, malgré son échec, il mit en branle un processus que l'historien Vincenzo Cuoco, protagoniste de l'expérience parthénopéenne et l'un des plus brillants écrivains politiques de l'époque, définit comme une « révolution passive[139] »: un changement imposé de l'extérieur mais qui marqua l'éveil d'une conscience politique italienne et laissa son empreinte sur une génération de patriotes qui, bien que déçus par le cynisme français, avaient désormais goûté à l'idée d'un État national et de réformes modernes. La réorganisation de l'Italie devint alors un banc d'essai crucial pour le pouvoir de Napoléon. Après les défaites subies par la France en 1799, il devait reconquérir les territoires perdus. Franchissant à nouveau les Alpes, les armées françaises triomphèrent des Autrichiens à Marengo en juin 1800. Cette victoire fut déterminante et contraignit l'Autriche à signer la paix de Lunéville (février 1801), qui confirmait de fait les clauses du précédent traité de Campoformio : la possession de la rive gauche du Rhin fut reconnue à la France, tout comme la faculté de procéder à une nouvelle réorganisation de l'Italie. Les « Républiques sœurs » de l'Italie centrale et septentrionale furent immédiatement reconstituées et remodelées. La République Cisalpine fut agrandie et se transforma en République Italienne en janvier 1802. La présidence de ce nouvel État fut assumée directement par Bonaparte, qui délégua la charge de vice-président à Francesco Melzi

[139] Voir Cuoco V., *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli (1801)*, Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1806

d'Eril, patricien milanais à la tête des courants modérés. La République Ligurienne fut également réorganisée et, en septembre 1802, le Piémont fut définitivement annexé à la France. D'autres régions, comme Parme et Plaisance, furent placées sous administration française. Parallèlement, le Grand-Duché de Toscane devint le Royaume d'Étrurie, confié à l'infant Louis de Bourbon, dans le cadre d'un accord conclu avec l'Espagne. En substance, l'Italie centrale et septentrionale devint le pivot du pouvoir napoléonien, seuls les territoires vénitiens (cédés à l'Autriche) et, temporairement, l'État pontifical et le Royaume de Naples restant nominalement hors de l'orbite française, bien que Naples ait déjà signé un armistice. Enfin, l'évolution de Napoléon de consul à empereur eut un reflet immédiat en Italie. Lorsqu'il s'autoproclama empereur en 1804, la République Italienne se transforma, en mars 1805, en Royaume d'Italie. La couronne fut ceinte par Napoléon, qui nomma son fils adoptif, Eugène de Beauharnais, en tant que vice-roi d'Italie. Le Royaume de Naples, quant à lui, demeurait un point critique. Après l'entrée du Royaume dans la troisième coalition antifrançaise en 1805, les armées françaises l'occupèrent en février 1806. La cour bourbonienne fut contrainte de s'enfuir en Sicile, sous la protection de la flotte anglaise, tandis que Napoléon installait son frère aîné, Joseph Bonaparte, sur le trône parthénopéen. En quelques années, Napoléon transforma profondément le visage de l'Italie : d'un ensemble d'États régionaux, elle devint un système complexe de dépendances et d'annexions directes à la France ; seule la Sicile échappa à son contrôle grâce à la protection britannique, ainsi que la Sardaigne, où les Savoie s'étaient réfugiés, qui ne s’est jamais soumise à Napoléon.

En résumé, l'Italie du début du XIXe siècle apparaissait comme une grande mosaïque que Napoléon ne cessait de composer et de décomposer. Dans un premier temps, après les premières expériences gouvernementales, une immense partie de ce que nous appelons aujourd'hui l'Italie fut littéralement absorbée par la France. Le Piémont, la Ligurie, la Toscane, Parme, l'Ombrie et le Latium (y compris l'État pontifical après la déposition du Pape) étaient, à toutes fins utiles, des provinces françaises appelées « départements ». Des villes comme Rome, Turin et Florence faisaient partie de l'Empire français, exactement comme s'il s'agissait de la périphérie de Paris. Les habitants étaient citoyens français, les lois étaient les mêmes qu'à Paris et les jeunes étaient enrôlés dans l'armée impériale. Puis, il y eut le Royaume d'Italie, c'est-à-dire un État formellement distinct de la France, mais qui lui était politiquement lié. Le Royaume d'Italie comprenait Milan (la capitale) et la

Lombardie, Venise et la Vénétie, le Trentin, le Frioul, l'Émilie-Romagne et les Marches. C'était l'État qui tenait le plus à cœur à Napoléon et à ses intérêts. Ce n'était pas une province française, mais un royaume à part entière dont il était lui-même le Roi. Toutefois, étant trop occupé à faire la guerre à travers l'Europe, il y envoya son beau-fils, Eugène de Beauharnais, pour le gouverner. Ce fut une période de grands changements : des écoles et des routes furent créées, ainsi qu'une administration moderne que les Italiens n'avaient jamais connue auparavant. En descendant vers le Sud, se trouvait le Royaume de Naples. Napoléon y installa sur le trône d'abord son frère Joseph, puis son beau-frère, le légendaire général Joachim Murat. C'était un État satellite : formellement indépendant, mais de fait soumis au contrôle de l'Empereur.

L'historien anglais Michael Broers a élaboré la notion d'« impérialisme culturel[140] » pour décrire les politiques de domination culturelle française dans les territoires italiens de 1796 à 1814, en comparant l'attitude des français en Italie à celle des colonisateurs du XIXe siècle. La comparaison, fortement anachronique, a été d'ailleurs critiquée[141]. Contrairement aux colonies du futur, les départements italiens étaient juridiquement intégrés à l'Empire et partageaient avec la France un socle culturel européen et latin préexistant. De plus, l'idée d'une imposition unilatérale occulterait le rôle des élites locales italiennes, qui ont souvent été des acteurs volontaires de la modernisation rattachée au modèle français. Toutefois, si cette notion est discutable sur le plan administratif ou socio-économique, elle retrouve une pertinence singulière lorsqu'on l'examine sous l'angle des représentations théâtrales, qui étaient un excellent moyen de propager la culture française en Italie. Dans le domaine des arts, et plus particulièrement du théâtre, la France n'a pas seulement cherché une intégration politique, mais a tenté d'imposer une hégémonie normative. Le théâtre devient alors un laboratoire de « civilisation » où les modèles esthétiques parisiens sont présentés comme universels et supérieurs aux traditions locales. Dans cette perspective, les arts de la scène ne sont plus de simples divertissements, mais un moyen de civiliser culturellement le peuple italien sur le modèle français. Il s'agissait de transformer les habitudes sociales et les goûts artistiques de la péninsule pour les

[140] Broers M., *The Napoleonic Empire in Italy, 1796-1814*: Cultural Imperialism in a European Context?, New York, 2005
[141] Cfr. Englund S., *« Monstre sacré » : The Question of Cultural Imperialism and the Napoleonic Empire*, in *The Historical Journal*, 51, 2008, pp. 241-242

aligner sur les standards de l'Empire, considérés par l'administration napoléonienne comme le sommet du raffinement et de la modernité. Dès lors, l'« impérialisme culturel » ne doit pas être entendu ici comme une simple oppression coloniale, mais comme une volonté délibérée de substituer un imaginaire national par un autre. C'est précisément cette dynamique de transfert culturel, médiatisée par la scène, qui permet de réhabiliter l'outil conceptuel de Broers.

Les acteurs de la période napoléonienne organisaient des voyages en province et à l'étranger pour exporter les chefs-d'œuvre et la langue de la nation française. Jules Claretie a remarqué que

> [...] le général couronné a encore inventé en quelque sorte - ou plutôt organisé officiellement - ces déplacements d'artistes, ces voyages en province et à l'étranger qu'on appelle aujourd'hui des tournées […] Napoléon voulait que ces tournées (le nom n'était pas encore inventé) fussent établies pour la plus grande gloire de son empire, et il avait eu l'idée de faire de ses comédiens des espèces de missi dominici de la langue française. […] Il forme deux troupes distinctes auxquelles il trace leur itinéraire et leurs devoirs comme s'il s'agissait de la mobilisation de deux corps d'armée. Il traite les comédiens comme des soldats […].[142]

L'un des éléments les plus précieux de cette « armée théâtrale » est certainement Mademoiselle de Raucourt, actrice à la vie scandaleuse qui « de ses débuts en 1772 à sa mort en 1815 […] fit la fortune de la Comédie-Française et satura les gazettes de ses frasques, suivies avec un intérêt passionné par le public théâtromane[143] ». Elle entreprend la carrière artistique à la demande de son père, François Saucerotte dit Raucourt, acteur médiocre qui est rejeté par la Comédie-Française à deux reprises[144] et qui encourage sa fille à poursuivre une carrière artistique, en souhaitant racheter son échec et obtenir des aides financières pour la famille. Outre une brillante carrière d'actrice, elle administre le

[142] Claretie J., *Napoléon et la Comédie-Française en Italie*, dans Revue Bleue, Revue politique et littéraire, Tome V, janvier-juin 1896, pp. 391-394
[143] Marchand Sophie, « Mademoiselle Raucourt: scandale et vedettariat féminin au XVIIIe siècle », Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale (I), dir. François Lecercle, Clotilde Thouret, 2019, p. 1
[144] Reully J., *La Raucourt et ses amies, étude historique des mœurs saphiques au XVIIIe siècle*, H. Daragon, Paris, 1909, p. 20

théâtre Louvois entre décembre 1796 et septembre 1797[145], dirige les acteurs français en Italie et est autrice d'une pièce, *Henriette ou la fille déserteur*, dans laquelle elle joue le rôle principal en 1782. La pièce fut au centre d'un scandale et certains doutaient que Raucourt en fût l'autrice. Mais ce n'est qu'un des nombreux scandales qui ont entaché la vie de l'actrice. La vie amoureuse mouvementée de Raucourt, en tant que femme, faisait souvent beaucoup de bruit. Mais l'actrice comprit vite que se retrouver dans les journaux pour ses relations homosexuelles était un moyen de se faire de la publicité[146], elle a donc souvent organisé des scandales et provoqué le public, transformant les préjugés sexuels en un moyen de propager son art.

Dans une lettre destinée à Napoléon et à ses collaborateurs, Raucourt, reconnaissant le potentiel du théâtre en tant que moyen concret d'attraction et d'éducation, propose d'amener les spectacles français en Italie et constate qu'une amélioration des relations entre les deux peuples, plus fréquentes et plus immédiates, finirait par se produire grâce à l'établissement d'un théâtre français diffusant les chefs-d'œuvre tragiques et comiques nationaux dans les villes italiennes de Milan, Turin, Gênes, Venise et Naples, sans compter la diffusion de la langue qui en découle :

> Sire, le Royaume d'Italie ayant la Gloire d'être gouverné par l'Auguste Monarque de l'Empire Français, il doit être du plus grand intérêt politique de multiplier et de faciliter les relations entre le deux peuples, propager la langue française, en est un des plus surs moyens et le mode d'instruction le plus facile, le plus moral, et le plus attrayant, serait l'établissement d'un Théâtre Français, représentant Nos Chefs-d'œuvres tragiques et comiques. Turin, Milan, Gênes, Venise et Naples, peuvent en recevoir et les soutenir à très peu de frais ; mais il est essentiel que ces Théâtres soient créés et dirigés par les ordres du Gouvernement [...]. Mademoiselle Raucourt du Théâtre Français, ose espérer de la justice et de la bonté de Sa Majesté l'Empereur, qu'il daignera la choisir pour l'exécution de son plan, si elle est assez heureuse pour qu'il soit adopté par elle ; ses titres sont sa grande habitude du théâtre, nécessaire pour le choix des sujets ; ses moyens administratifs développés dans son entreprise de la réunion du

[145] Bosisio P., *Tra ribellione e esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805*), Bulzoni, Roma, 1988, p. 83
[146] Marchand S., *op. cit.,* p. 3

> Théâtre Français, rue Louvois réouvert par le Directoire. Ses connaissances locales, ayant voyagé en Italie en parlant passablement la langue ; enfin ses longs travaux qui se trouveront récompensés par cette Glorieuse marque de la confiance du Monarque, pour lequel, son dévouement et son attachement sont sans bornes, heureuse au moment où elle va par sa retraite cesser de contribuer aux délassements de leurs Majestés, de pouvoir, avant de chercher le repos nécessaire après une longue carrière, leurs donner encore une marque de son zèle[147].

Les intentions de l'Empereur, désirant étendre la culture française et d'exercer son pouvoir dans les territoires italiens, semblent se concrétiser dans le projet conçu par l'actrice qui avait l'intention de diriger les spectacles français sur les scènes italiennes[148]. En effet, suite à la lettre de Raucourt, environ un mois après la publication du décret de juin 1806, Napoléon signe un décret, officiellement publié le 10 juillet 1806, sur la formation et l'organisation des théâtres français dans le Royaume d'Italie. Il est établi que sur le territoire italien, il y aura deux compagnies d'acteurs français qui offriront des spectacles quatre fois par semaine, l'une ayant son siège à Turin, l'autre à Milan[149], les deux compagnies se déplaceront également dans d'autres villes et auront droit à l'exclusivité de représentation pendant leurs périodes de séjour dans les différents lieux. L'organisation des deux compagnies, telle qu'elle est énoncée dans les articles II, III, IV et V, reflète parfaitement la complexité de l'architecture institutionnelle de l'Italie napoléonienne :

> **ARTICLE II.**
>
> L'une de ces troupes sera chargée du service des principales villes de la partie de l'Italie qui est réunie à notre empire de France; l'autre troupe devra parcourir les principales villes de notre royaume d'Italie.
>
> **ARTICLE III.**

[147] Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3
[148] Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie* (1806-1807) , in *Bulletin de la société de l'histoire du théâtre,* 1902, réimpression des éditions de Paris, 1902-1922, Genève, Slatkine reprints, 1973
[149] Cambiaghi M., *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892*), Bulzoni Editore, Roma, 1996

La première de ces troupes séjournera trois mois à Turin, trois mois à Alexandrie, trois mois à Gênes et deux mois à Parme. Un mois sera employé en voyages.

ARTICLE IV.

La seconde troupe passera quatre mois à Milan, trois mois à Venise, deux mois à Bologne et deux mois à Brescia, et emploiera pareillement un mois en voyages.

ARTICLE V.

Chaque troupe jouera quatre fois par semaine.

Le choix des villes mentionnées dans les articles III et IV n'est nullement fortuit ; il calque précisément les centres névralgiques du contrôle militaire et administratif. Turin et Milan constituent les deux pôles de la présence française. Milan, en particulier, avec ses quatre mois de résidence, se voit confirmée comme la capitale « morale » de l'expérience napoléonienne en Italie, le centre où le consensus doit être le plus solide. Alexandrie et Brescia, quant à elles, font figure de places fortes militaires. La présence d'une troupe française dans ces lieux assure le divertissement des officiers de l'armée tout en projetant, de manière concomitante, une image de stabilité et de civilisation dans ces zones stratégiques pour la défense du territoire. Le décret impose ainsi une scansion temporelle rigoureuse (durée des séjours, mois de voyage, fréquence des représentations). Ce « nomadisme institutionnalisé » constitue l'antithèse même de la libre circulation des compagnies itinérantes du XVIIIe siècle. En ce qui concerne le répertoire et le jeu des acteurs, il convient de consulter les articles I et VII.

ARTICLE I

Il sera formé pour l'Italie deux troupes d'acteurs français qui représenteront les chefs-d'œuvre, tant dans la tragédie que dans la comédie, du Théâtre français.

L'article I ordonne la représentation des « chefs-d'œuvre ». L'objectif visé n'est point l'innovation dramaturgique, mais bien l'exportation d'un canon consolidé. Cette exigence sanctionne la volonté de projeter une image de la France à la fois aulique et immuable. Napoléon ne sollicite pas le débat culturel, mais recherche le prestige de la tradition : les textes de Corneille, Racine et Molière s'érigent en véritables « monuments verbaux » destinés à légitimer l'autorité impériale. Un tel choix reflète une instrumentalisation du

théâtre comme vecteur de stabilité : dans une Italie politiquement fragmentée et instable, la rigueur des classiques français offre un modèle d'ordre et de hiérarchie.

ARTICLE VII.

La D^{elle} Raucourt n'admettra dans la composition de ces troupes que des acteurs français d'un talent reconnu et parfaitement en état de rendre la beauté de la tragédie et de la comédie françaises.

En exigeant des acteurs un « talent reconnu », Napoléon transforme l'excellence esthétique en un argument de légitimation politique. En n'envoyant en Italie que des artistes de premier plan, l'Empereur souhaite que la France soit perçue comme la nation civilisatrice par excellence. Cette « meilleure version possible de la France » sert à justifier l'hégémonie de Paris : si la France produit l'art le plus raffiné, elle détient alors le droit naturel de guider politiquement l'Europe. La quête de perfection esthétique se traduit ainsi en une véritable stratégie de domination. Les acteurs ne sont plus de simples interprètes, mais des ambassadeurs de la culture française. Leur diction, leur gestuelle et leur professionnalisme doivent incarner l'ordre et la discipline de l'Empire, transformant la scène en une vitrine de la modernité et du goût parisien.

ARTICLE VI.

La demoiselle Raucourt, artiste de notre Théâtre Français, est chargée aux conditions suivantes de l'organisation et de la direction de ces troupes pendant l'espace de trois années, qui commenceront au 1er avril de l'année prochaine 1807.

ARTICLE VIII.

Les avances et les appointements; les frais de voyage, de vêtements et de décorations; le loyer des salles de spectacle, et toutes autres dépenses, soit ordinaires, soit accidents (*sic*), qui auront pour objet la formation et l'entretien des deux troupes, seront entièrement à la charge de la D^{elle} Raucourt.

ARTICLE XII.

Pendant le terme de trois années accordé à la Delle Raucourt, aucun autre spectacle français ne pourra s'établir dans les villes désignées aux articles III et IV.

Le monopole établi par l'article XII transforme le théâtre en un véritable instrument de contrôle idéologique. En éliminant toute concurrence, l'Empereur s'assure que le message culturel reste parfaitement cohérent : la seule voix française autorisée en Italie est désormais la voix officielle, portée par le talent et le goût de Raucourt. Par ailleurs, l'article VIII met en place une gestion hybride, proche d'un partenariat public-privé avant l'heure. Si l'État garantit la légitimité et le soutien financier, il délègue à Mademoiselle Raucourt la totalité du risque opérationnel. Cette stratégie permet au régime de récolter les fruits symboliques de l'entreprise tout en se libérant des contraintes logistiques. En réalité, l'autonomie de la directrice reste illusoire, car elle demeure étroitement soumise à la dépendance financière et administrative du Trésor.

> **ARTICLE IX.**
>
> En considération des dépenses qu'occasionnera cet établissement et de l'insuffisance présumée des recettes qu'il produira, il est accordé à la D^{elle} Raucourt une somme de trente mille francs, pour chaque troupe; et ce pour subvenir aux premières dépenses. Un tiers sur cette somme lui sera payé à Paris, lorsqu'elle justifiera de l'organisation de chaque troupe, conformément au mode qui vient d'être prescrit. Le second tiers lui sera remis à Lyon quand les acteurs y seront arrivés. Enfin elle recevra le dernier tiers à Turin ou à Milan, aussitôt que chaque troupe sera rendue à sa destination.
>
> **ARTICLE X.**
>
> Pour les mêmes motifs, il est en outre accordé à la D^{elle} Raucourt un secours annuel de 50.000 francs pour chaque troupe. Cette somme lui sera payée de mois en mois à partir du jour où les deux troupes auront fait l'ouverture de leurs théâtres, et continuera de lui être comptée jusqu'à l'expiration de trois années réglées par l'article 6.
>
> **ARTICLE XIII.**
>
> Le Trésor de France et celui d'Italie acquitteront par portion égale les sommes comprises aux articles 9 et 10.

Le dispositif des subventions (trente mille francs pour l'établissement et cinquante mille annuels par troupe) révèle la lucidité de Napoléon face à l'inévitable déficit

commercial du théâtre français en Italie, lucidité clairement exprimée par l'expression « insuffisance présumée des recettes ». Le fait que le Trésor français et le Trésor italien partagent les frais à parts égales (Art. XIII) transforme le théâtre en une dépense administrative et militaire, signe que la culture est un investissement stratégique pour accélérer l'intégration de l'Empire. Dans cette perspective, le paiement fractionné des fonds entre Paris, Lyon, Turin et Milan (Art. IX) fonctionne comme un outil de contrôle bureaucratique. Cette contrainte financière sert à garantir la fidélité politique des troupes, mais aussi leur déplacement réel vers les destinations prévues. En définitive, le décret transforme la scène en une véritable institution d'État, où l'esthétique du chef-d'œuvre et la rigueur financière concourent à une seule fin : l'unification culturelle et politique de l'Italie sous l'égide impériale.

2.1 Le rideau[150] se lève à Milan : la saison inaugurale de Mademoiselle Raucourt

2.1.1 Les débuts au théâtre Carcano

L'annonce de la promulgation du décret publié le 10 juillet 1806, sur l'organisation des théâtres français dans le Royaume d'Italie et qui établit la formation de deux compagnies d'acteurs français, est transmise à Mademoiselle Raucourt par une lettre du secrétaire d'État Antonio Aldini, qui souligne les impératifs que l'actrice doit respecter :

> [...] que vous ne justifiez cette marque de bonté de Sa Majesté par le choix distingué des acteurs et par votre exactitude à vous conformer aux obligations qui vous sont imposées. Je dois vous observer que quoiqu'il soit réglé par le Décret qui veut former simultanément les deux troupes, l'intention de Sa Majesté est que vous occupiez de l'organisation de la seconde, qu'après que la première sera rendue à sa destination et en activité de service, ce qui réduira à moitié dans le principe, les sommes qui vous sont accordées[151].

[150] Bien que le mécanisme du rideau de l'époque napoléonienne diffère de nos rideaux de velours modernes, s'agissant souvent d'une grande toile peinte s'enroulant vers le haut, l'ouverture de la scène au Théâtre Carcano n'en demeure pas moins un geste hautement symbolique

[151] Archivio di Stato di Milano, *fondo Aldini*, cart. 3, fasc. 3

Le 23 juillet, Raucourt répond par une lettre au Ministre Ludovico Arborio Di Breme :

> [...] Cette troupe est déjà organisée, complètement composée des sujets d'un talent reconnu, et recommandables par leur moralité. Le 10 septembre prochain elle sera en état de commencer ses représentations dans celle des villes où le Prince Viceroi désirera que se fasse d'abord le service. [...] Je me mettrai en route moi-même vers le milieu du mois d'Août, et me rendrai directement à Milan, pour prendre tous les arrangements nécessaires et recevoir les derniers ordres du Gouvernement et de Votre Excellence. Je prie Votre Excellence de vouloir bien, en exécution de l'Art. 9 du Décret, avoir la bonté de me désigner la personne qui sera chargée de me compter à Paris le premier tiers de la somme qui m'est accordée, et celle qui le sera de me payer le deuxième tiers à Lyon[152].

L'adoption par Raucourt du lexique institutionnel propre à l'Article VII du Décret du 10 juillet 1806 relève d'une stratégie d'alignement ponctuel sur le cadre normatif. En revendiquant pour ses acteurs un « talent reconnu », la comédienne ne se borne pas à offrir une garantie d'excellence artistique ; elle édifie, de fait, une solide justification contractuelle qui soutient ses exigences économiques. Dans cette perspective, l'emphase mise sur le profil prestigieux de la troupe devient l'instrument rhétorique destiné à légitimer l'ampleur des subsides sollicités. Le lien indissociable entre le prestige de la compagnie et le soutien financier trouve sa confirmation dans la référence explicite à l'Article IX, disposition cardinale régissant l'octroi des fonds. Il en ressort les traits d'une habile intermédiation financière : en pressant le Ministre Di Breme de désigner avec précision le fonctionnaire chargé des paiements, la Raucourt exerce une pression directe sur l'appareil ministériel. Une telle diligence révèle la volonté de contourner les lenteurs bureaucratiques, s'assurant ainsi une liquidité immédiate qui souligne la dimension entrepreneuriale de sa mission culturelle.

Le 1er août 1806 L'entrepreneur théâtral Antonio Somaglia et ses associés Gioacchino Canosio et Giuseppe Crivelli[153], font savoir au ministre de l'Intérieur Di Breme qu'ils sont intéressés à connaître le théâtre choisi par le gouvernement pour la nouvelle compagnie française, étant eux-mêmes en partance pour Paris afin d'engager des acteurs

[152] Archivio di Stato di Milano, *Spettacoli Pubblici*, p. m. cart. 26
[153] *Ibidem*

et danseurs français pour la Canobbiana, selon ce qui est prescrit par le contrat d'adjudication du 29 avril 1806[154], dont l'article XII prévoyait la présence de spectacles français dans le théâtre. En ce qui concerne l'aspect économique, le 5 septembre 1806, le Ministre Di Breme ordonne que « trente mille francs soient versés au titre des premières dépenses, outre la subvention annuelle de cinquante mille francs[155] ». Le 7 septembre, le ministre des Relations étrangères à Paris, Ferdinando Marescalchi, écrit à Di Breme :

> Cette souveraine détermination a principalement pour objet d'introduire en Italie ce bon goût théâtral que les Français possèdent de manière presque exclusive, et de propager toujours plus la langue d'une Nation à laquelle nous sommes liés par les liens les plus étroits et les plus prégnants[156].

Les spectacles musicaux furent attribués au Théâtre de la Scala, tandis que la prose devait être abritée par le Théâtre de la Canobbiana. Ce dernier ayant cependant besoin de quelques travaux de rénovation, c'est le Théâtre Carcano, sorti en juin de la même année « de cet état d'oubli dans lequel il était depuis longtemps tombé[157] », qui accueillit provisoirement les acteurs français. C'est le *Giornale italiano* qui annonce les débuts de la compagnie française à Milan :

> La Compagnie française sous la direction de M^lle^ Raucourt, première actrice de S. M. l'Empereur et Roi d'Italie, fera bientôt l'ouverture de son théâtre. Un avis spécifique indiquera le jour et la salle où aura lieu cette représentation[158].

L' « avis spécifique » apparaît le 9 octobre 1806 :

> La Compagnie des acteurs français sous la direction de M^lle^ Raucourt, première actrice de S. M. I. et R. commencera demain ses représentations (provisoirement

[154] Archivio di Stato di Milano, *Spettacoli Pubblici*, p. m. c. 38
[155] Archivio di Stato di Milano*, Spettacoli Pubblici, p. m. cart. 26, (traduction "[…] vengano corrisposti da questo pubblico Erario trenta mille franchi a titolo di prime spese, oltre l'annuo sussidio di franchi cinquanta mille")*
[156] *Ibidem* (original en italien). Les documents en langue italienne sont donnés ici en traduction française moderne. L'orthographe des documents en français a été ramenée à l'usage moderne aussi.
[157] *Giornale italiano*, Teatro Carcano, n. 172 (21 juin 1806), p. 692 (original en italien)
[158] *Giornale italiano*, Teatro reale francese, n. 273 (30 septembre 1806), p. 1096 (original en italien)

> au Théâtre Carcano) avec *Iphigénie en Aulide*, tragédie de Racine; suivie de la comédie de Barthe, intitulée *Les Fausses infidélités*[159].

Le spectacle, auquel assistent le vice-roi Eugène et la vice-reine Augusta Amélie de Bavière qui sont accueillis avec enthousiasme par le public, est un véritable succès : selon *le Corriere delle Dame*, « la salle et les loges étaient bondées et les acteurs ont recueilli de vifs et répétés applaudissements[160] »:

> Vendredi soir, la compagnie française dirigée par Mademoiselle Raucourt a donné sa première représentation au Théâtre Carcano. La salle et les loges étaient fort encombrées, et les acteurs ont recueilli des applaudissements vifs et répétés de la part des spectateurs. Leurs Altesses Impériales ont honoré le théâtre de leur présence[161].

Les descriptions de l'événement dépeignent les diverses langues - dont le français, l'allemand et l'italien décliné dans ses différents dialectes (milanais, piémontais, génois et vénitien) - qui, entre un acte et l'autre, pouvaient être entendues simultanément dans une grande salle qui, incroyablement haute et circulaire, décorée d'ornements dorés et de plumes de différentes tailles avait émerveillé les étrangers. Au centre du premier étage, face à la scène, on pouvait admirer la loge royale ornée d'amples draperies, plus large que les autres loges toutes décorées dans un style italien avec des rideaux, des franges, des miroirs et des coussins moelleux. À l'atmosphère élégante de la salle contribuaient les toilettes des invités (parmi lesquels il y avait les noms les plus en vue de l'aristocratie italienne) : pour les femmes, des tenues en velours blanc laiteux, agrémentées de soie et de franges ou des robes étincelantes de couleur paille, parsemées d'étoiles argentées ou recouvertes de châles fleuris et dorés. Accessoires, écharpes et gants à l'origine illustre, confectionnés avec des matières précieuses. Dans les cheveux de nombreuses décorations florales, des rubans de soie et des bonnets de tulle. Pour les hommes, un chapeau haut en feutre noir, aux bords relevés sur les côtés, l'étoffe couleur lie-de-vin, la culotte de couleur jaune paille, les bottes en maroquin ou en veau, à revers[162]. Dans les pages du *Giornale*

[159] *Giornale italiano*, n. 282 (9 octobre 1806), p. 1132 (original en italien)
[160] *Corriere delle Dame*, XLI, 12 octobre 1806, p. 818 (original en italien)
[161] *Ibidem* (original en italien)
[162] Cfr. Lyonnet H., *op. cit.*, pp. 58-59

italiano du 12 octobre, on peut lire un compte rendu détaillé de la soirée et une critique presque totalement positive des spectacles :

> Jusqu'à présent, nous n'avions à Milan dans les principales villes du Royaume que des compagnies françaises ambulantes, toutes rebut des provinces, et pour nous il aurait été [...] difficile de juger du théâtre français par les représentations de ces compagnies grossières, [...] Aujourd'hui, grâce à notre auguste souverain, [...] nous avons un théâtre français, où les chefs d'œuvre de cette nation ne seront pas indignement dégradés par des histrions sans talent; ceux d'entre nous qui cultivent la langue et la littérature françaises, y trouveront un supplément aux divertissements de l'esprit et du goût, et un moyen agréable de se perfectionner dans la connaissance d'une langue qu'il n'est guère permis d'ignorer. La juste réputation de l'actrice chargée d'organiser et de diriger ce théâtre nous garantissait à l'avance du bon choix des acteurs et actrices de sa compagnie, de même que des œuvres qu'elle nous offrirait : la brillante représentation d'hier a confirmé nos espoirs.

Avant le décret du 10 juillet 1806, la scène milanaise était dominée par ce que le chroniqueur qualifie avec mépris de « compagnies ambulantes grossières », décrites comme le véritable « rebut des provinces ». Ce nomadisme artistique, dépourvu de moyens et de rigueur, empêchait le public italien de se forger un jugement authentique et raffiné sur le théâtre français, alors considéré comme le sommet du goût européen. L'instauration d'une institution stable marque ainsi le passage du dilettantisme du marché itinérant au professionnalisme de la protection impériale, garantissant que les chefs-d'œuvre d'auteurs tels que Racine ne soient plus « indignement dégradés » par des acteurs sans talent. Le chroniqueur poursuit ainsi :

> La tragédie d'*Iphigénie*, chef-d'œuvre du premier tragique français, a été représentée par la compagnie de Madame Raucourt de manière à arracher des larmes des yeux de tous les spectateurs ; ce n'est point un triomphe négligeable pour cet illustre tragique que d'émouvoir et d'attendrir, un siècle après sa mort, un peuple qui lui serait entièrement étranger, s'il n'était vrai que la langue française de Racine est celle qui se rapproche le plus, par sa mélodie, sa grâce et sa force, de celle de nos plus grands poètes.

L'analyse du succès d'*Iphigénie* va au-delà du simple compte-rendu. Le chroniqueur s'étonne qu'une œuvre vieille d'un siècle puisse encore « arracher des larmes » à un peuple « entièrement étranger ». La tragédie racinienne est ici présentée comme un vecteur d'émotions universelles, capable de transcender les frontières nationales. L'argument le plus politique réside dans l'affirmation que la langue de Racine se rapprocherait de celle des « plus grands poètes » italiens par sa « mélodie » et sa « grâce ». C'est une stratégie de médiation culturelle : en gommant l'altérité de la langue française pour en souligner la parenté avec la tradition italienne, le critique facilite l'acceptation de l'hégémonie culturelle française. Le français n'est plus la langue de l'occupant, mais celle d'une poésie sœur.

Ce ne fut certainement pas le hasard qui guida Mademoiselle Raucourt dans le choix de la pièce pour son début en Italie. Racine, auteur de prestige suprême, représentait l'intermédiaire idéal pour introduire la culture française dans la péninsule. La tragédie, au sommet de la hiérarchie littéraire, rencontrait alors les faveurs de Napoléon. *Iphigénie en Aulide* domina la scène entre 1799 et 1815, s'imposant comme la grande pièce la plus représentée de l'époque, surpassée seulement par *Tartuffe* de Molière[163], tout en générant des recettes extraordinaires[164]. Enfin, la dimension politique du mythe (où Agamemnon doit choisir entre la vie de sa fille et l'intérêt supérieur de la patrie) revêt une importance fondamentale : ce facteur fut déterminant dans le choix de Melle Raucourt, tout comme il l'avait été pour Racine lui-même, qui avait préféré ce sujet à celui d'*Iphigénie en Tauride* comme source d'inspiration[165]. Si le texte de Racine possède un « enchantement irrésistible », le chroniqueur rappelle avec insistance que ce succès est dû « en grande partie aux talents des acteurs » :

> Mais si le succès d'*Iphigénie* dans la capitale du Royaume d'Italie est dû à cette belle combinaison d'un plan où tout est simple et naturel, […] il convient de dire, pour être juste, qu'il est aussi dû en grande partie aux talents des acteurs qui ont interprété ce chef-d'œuvre tragique. M. Chapron dans le rôle d'Agamemnon a dévoilé un véritable talent. Ardeur, sensibilité, noblesse, en somme il a employé avec art tous les moyens qui peuvent émouvoir et pénétrer : Agamemnon lui-

[163] Siviter C., *op. cit.*, Appendix A, p. 325
[164] *Ibidem*, Appendix B, p. 587
[165] Cfr. Mariotti F., *Introduction* in Racine, *Ifigenia*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 27

même tel qu'il a été conçu par le génie de Racine; [...] M. Chapron a cependant obtenu des applaudissements attisés par l'impression produite sur ses auditeurs**.** Ces applaudissements sont toujours les plus honorables. M. Juclié n'a pas joué le rôle d'Achille d'une manière tout aussi satisfaisante, sa voix et ses attitudes ont souvent manqué de la noblesse nécessaire à ce rôle. Il n'a pas eu la tendresse d'Achille pour Iphigénie ; il n'a même pas eu l'ardeur impétueuse d'Achille. On ne peut cependant lui reprocher de ne pas avoir prononcé les vers avec suffisamment d'intelligence. Ce que l'on peut dire de vrai à propos de cet acteur du moins pour cette première représentation, c'est qu'il n'était pas mauvais, mais qu'il n'était pas bon non plus, peut-être pourrait-on dire à juste titre que la nature ne l'a pas rendu apte à représenter Achille, et qu'il jouerait mieux toute autre chose. M. Morizot a été applaudi à juste titre dans le rôle d'Ulysse à l'acte V. Mme Bacoffen qui interprétait Clytemnestre n'est pas dotée d'une voix très favorable ; nous ne pouvons pas juger pour cette fois de son talent pour la tragédie : il nous faut la revoir. Mais nous devons des félicitations méritées aux deux dames Grasseau dont l'aînée jouait Eriphile, et la plus jeune Iphigénie. La première a un talent déjà formé, l'intelligence de son art et une façon de jouer qui montre qu'elle a été instruite dans une bonne école. Elle ne s'est pas éloignée un seul instant de l'esprit de son rôle, et elle a été applaudie avec justice. La seconde a toutes les qualités qu'on pouvait désirer chez Iphigénie; un accent émouvant pur, de la grâce dans l'expression et les attitudes, et beaucoup de sensibilité[166] […].

Plusieurs noms ressortent des critiques du *Giornale italiano*: Chapron, un acteur qui connut ses premiers succès à Rouen avant de se distinguer à Paris au Théâtre de la République que Raucourt engagea comme « grand premier rôle » pour sa troupe de Milan, où il travailla aux côtés de son épouse ; il passa également une saison à Turin, se produisit à Venise ainsi qu'à Brescia, et séjourna en Italie jusqu'en 1814. Lyonnet le décrivait comme un acteur doué d'une force vocale et d'une présence scénique réelles, mais à qui il manquait l'élégance ou la souplesse nécessaires[167]. Juclié joua à Angers, Caen, Milan, Bruxelles, Liège et Metz, se spécialisant dans les rôles de « père noble », jusqu'à ses

[166] *Giornale Italiano*, n. 285 (12 octobre 1806), p. 1144 (original en italien)
[167] Lyonnet H. *op. cit.,* vol I, pp. 312-313

débuts tardifs à l'Odéon de Paris. Morizot n'est mentionné dans les répertoires qu'en qualité de « raisonneur » au Théâtre Louvois à Paris en 1792. Madame Bacoffen était une tragédienne dont on se souvient pour son interprétation de la *Sémiramis* de Voltaire. Malgré son talent, Lyonnet lui reprochait un jeu trop emphatique et déclamatoire[168]. Les filles d'Élisabeth Grasseau, Lucille et Victorine, dont la mère « suscita et vit s'épanouir les talents pour l'art comique[169] », se produisirent souvent à la Canobbiana. Grasseau fut très aimée du public milanais, ville où elle vécut jusqu'à sa mort[170]. On disait d'elle qu'elle possédait une grâce rare et une capacité quasi magique à interpréter les classiques sans en trahir la tradition, alliant une technique parfaite à un naturel qui enchantait les spectateurs.

Les spectacles français se poursuivent les jours suivants, comme en témoignent les critiques des journaux. Les représentations du *Dissipateur* de Destouches et du *Dépit amoureux* de Molière du 11 octobre sont décrites dans le *Giornale italiano* et ne manquent ni d'éloges ni de critiques. Par exemple Madame Morizot est dépeinte comme possédant « un véritable talent et une intelligence rare. Cette actrice est un sujet précieux et capable d'interpréter ses rôles de manière satisfaisante[171] », et on reproche à l'acteur en charge du rôle de Clitandre de ne pas se rappeler que « la première qualité d'un comédien est de parler de manière distincte, et que cette qualité, dans un pays étranger, en est le premier mérite ».[172] Il y a aussi un commentaire sur les talents d'acteur de Chapron: « […] Il a interprété le rôle du Dissipateur avec talent, mais je dois bien le dire, il est supérieur dans les scènes pathétiques qui se rapprochent du ton de la tragédie[173]».

Le *Corriere delle Dame* s'exprime ainsi à propos de la *Sémiramis* de Voltaire, représentée le 15 octobre et précédant *Les trois frères rivaux* comédie de De La Font:

> Cette tragédie a probablement été choisie en raison du fait que les milanais la connaissaient déjà. En effet, cela faisait trois ans qu'elle était jouée au Théâtre patriotique, [...]traduite par l'immortel Cesarotti, qui en de nombreux endroits a

[168] *Ibidem*, p. 67
[169] *Il Poligrafo*, n. XII (20 mars 1814), pp. 191-192
[170] voir sa nécrologie dans le *Corriere Milanese*, n. 32 (16 mars 1814), p. 356
[171] *Giornale italiano*, n. 289 (16 octobre 1806), p. 1160 (original en italien)
[172] *Ibidem* (original en italien)
[173] *Ibidem* (original en italien)

> beaucoup embelli l'original. […] Ceux qui l'entendirent alors déclamer en italien se seront facilement aperçus de l'observance scrupuleuse et délicate des décences théâtrales dont s'éloignèrent quelque peu nos amateurs nationaux. À la sortie de la tombe de Nino, notre Ninia avait son épée teintée de rouge; et de la ceinture de Sémiramis […] pendait un ruban ensanglanté qui figurait la blessure infligée par Ninia. Aucun de ces objets odieux ne fut révélé au cours de la représentation des acteurs français. [...] L'esprit s'endort quand il doit s'occuper de dialogues froids et prolixes, qui ressemblent aux récitatifs ennuyeux de nos œuvres. […] Toutefois les acteurs français se sont efforcés de les rendre assez intéressants. Nous devons convenir que Mme Bacoffen a mieux réussi dans la Sémiramis, qu'en tant que Clytemnestre dans Iphigénie, bien que sa déclamation ait de la répétition, et en prononçant les fins de vers elle fait entendre des inflexions de voix moins attirés par le sentiment que par l'habitude qui répétaient avec trop d'énergie des mots tout à fait insignifiants. M. Chapron, qui jouait Ninia, nous a semblé bien meilleur qu'il ne le fût en tant que Agamemnon. Nous sommes désolés que la mémoire l'ait trahi dans l'acte V, et dans l'un des moments les plus intéressants du rôle, qu'il savait très bien du reste; ce qui ne peut être dit des acteurs sauf de Mme Bacoffen, et particulièrement de Mlle Grasseau l'ainée, qui se sont distinguées [...][174].

Le critique débute son analyse en évoquant la traduction de Melchiorre Cesarotti, l'homme de lettre padouan qui avait entrepris d'« améliorer » l'original français afin de l'adapter au goût italien de l'époque. L'un des points les plus saillants concerne son commentaire sur le réalisme visuel : le recenseur souligne que, si le public milanais était déjà familiarisé avec le sujet, la version française portée par Mademoiselle Raucourt introduit une nuance inédite, à savoir la vertu de la mesure. Il loue la « scrupuleuse et délicate observance » des Français, marquant ainsi une rupture nette avec la pratique italienne, jugée parfois trop triviale ou outrancière dans sa gestion du tragique, notamment avec ces épées teintes de rouge et ces rubans ensanglantés sur la ceinture de Sémiramis. Toutefois, le critique soulève une objection classique du public italien face à la tragédie française : la longueur des dialogues.

[174] *Corriere delle Dame*, XLII, (19 octobre 1806), pp. 823-824 (original en italien)

À cet égard, la comparaison avec les « récitatifs ennuyeux » des œuvres italiennes est éclairante; elle révèle que les spectateurs milanais percevaient les longs monologues français comme « froids et prolixes ». Il reconnaît néanmoins aux acteurs l'effort d'avoir rendu ces échanges «intéressants », s'efforçant de compenser le statisme du texte par la force de leur interprétation. Ce que le critique milanais interprète comme de la « mesure » par rapport aux acteurs locaux relève en réalité d'une forme de spectacle hautement professionnelle. Le théâtre français ne propose pas « moins » de spectacle que le théâtre italien ; il propose un spectacle plus sophistiqué, imprégné de l'influence de Talma, où l'horreur n'est pas exhibée de manière grossière mais suggérée par la majesté des costumes et la subtilité du jeu dramatique. En effet, bien que l'ère napoléonienne marque un certain tarissement de la créativité textuelle, l'aspiration du public à la nouveauté déplace l'innovation du plan littéraire vers le plan visuel. Pour moderniser les classiques, les théâtres misent désormais sur la magnificence du spectacle : des scénographies minutieuses, une figuration accrue et des effets sonores transforment ainsi le vieux répertoire en une expérience visuelle spectaculaire et moderne[175]. Cette nouvelle approche ne se limitait pas à la tragédie voltairienne, mais émergeait avec force dans les réflexions sur la représentation de l'*Iphigénie* de Racine :

> Nous avons également observé la vérité et la beauté des costumes ; et peut-être l'établissement à Milan d'une compagnie française nous conduira-t-il à être plus sévères, pour cette partie si essentielle de l'art, au sein de nos théâtres nationaux. Il faut espérer que nous ne verrons plus, par exemple, représenter des Calédoniens avec des habits couverts d'or et d'argent, quand tout le monde sait que les Calédoniens au temps d'Ossian n'échappaient à la nudité absolue qu'en couvrant certaines parties de leur corps avec les peaux des bêtes qu'ils avaient tuées[176].

À cette occasion, le critique loue ouvertement la vérité et la beauté des costumes français, formulant l'espoir que la présence d'une compagnie stable à Milan pousse enfin les théâtres nationaux vers une plus grande rigueur. Le costume cesse alors d'être un

[175] Voir De Santis V., « L'axe « public » dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire*, n°22, 2024, pp. 229-242, p. 230 ; Julian T. et De Santis V., *op. cit.*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Daniels B. et Razgonnikoff J., *op. cit.*
[175] Las Cases, *op. cit*., p. 220
[176] *Giornale Italiano*, n. 285 (12 octobre 1806), p. 1144 (original en italien)

simple ornement pour devenir une partie essentielle de l'art, un véritable instrument de reconstitution historique. L'auteur de la recension ne ménage pas ses critiques envers les théâtres italiens, souvent coupables d'anachronismes grossiers : il cite, à titre d'exemple, l'absurdité de représenter les anciens peuples calédoniens, ceux du temps d'Ossian, vêtus de brocarts d'or et d'argent, alors que la vérité historique et littéraire les voudrait couverts de simples peaux de bêtes.

La critique de *Sémiramis* par le *Giornale italiano* est particulièrement intéressante si on l'accoste à l'opinion de Napoléon à l'égard de Voltaire : « il est étonnant, pour revenir à Voltaire, disait-il, combien peu il supporte la lecture. Quand la pompe de la fiction, les prestiges de la scène ne trompent plus l'analyse ni le vrai goût, alors il perd immédiatement mille pour cent[177] ». Comme le souligne la critique, appuyant la considération de Napoléon, le succès théâtral de Voltaire reposait moins sur la force de ses textes que sur l'artifice des décors et des habits[178], préfigurant ce que nous nommons désormais la « mise en scène[179] ». Cette dimension spectaculaire semble avoir été le moteur essentiel de la postérité de l'auteur au début du XIXe siècle. On en verrait la preuve dans le succès constant de *Sémiramis*, une œuvre où le spectaculaire est particulièrement manifeste. Cette tragédie s'impose d'ailleurs comme la troisième pièce de Voltaire la plus jouée à Paris entre 1800 et 1815, totalisant 66 représentations[180]. Cela transparaît également dans l'accueil de l'œuvre en Italie : le critique observe que la tragédie ne survit que grâce à l'effort des acteurs. Ces derniers parviennent à maîtriser avec un équilibre parfait la dimension spectaculaire, une justesse que le public italien apprécie tout particulièrement, lui qui, en revanche, se lasse de dialogues qu'il juge fastidieux. Le critique soulève enfin une interrogation méthodologique du plus haut intérêt :

> Du reste, il nous a semblé jusqu'à présent que ces acteurs ont mieux représenté les comédies que les tragédies. Serait-ce l'effet de notre goût national, ou plutôt

[177] Las Cases, *op. cit.,* p. 220
[178] Frantz P., « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », Publifarum, 37/1, « Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) », dir. Pierre Frantz et Paola Perazzolo, 2022, p. 10
[179] Martin R., *op. cit.*
[180] Frantz P., *op. cit.*, p. 3

> le résultat des talents de la plupart des acteurs de la compagnie française ? Nous laissons la réponse à cette affaire à l'habile et célèbre actrice qui la dirige[181].

Le recours à l'expression « goût national » apparaît comme un aveu implicite d'altérité : la comédie, grâce à un rythme plus soutenu et à une adhésion naturelle au réel, parvenait à briser ces barrières linguistiques et formelles qui faisaient de la tragédie un exercice intellectuel parfois austère pour le spectateur milanais. Dans ce contexte, une distinction nette émerge entre la figure de Mademoiselle Raucourt et le reste de sa troupe. Si les talents de tragédienne de l'actrice demeuraient indiscutables et à l'abri de toute critique, son efficacité en tant que directrice commençait à être examinée avec plus de rigueur. Il semblait en effet que, tandis que Raucourt excellait dans le registre tragique, la compagnie trouvait une dimension plus congéniale dans le genre comique, confirmant ainsi que la tragédie était considérée, à l'époque, comme une discipline d'une extrême complexité d'exécution. Cette observation critique trouve par ailleurs un écho objectif dans la pratique scénique du temps. Bien que la tragédie fût le genre noble par excellence, érigé en étendard de la culture française et en hommage formel à Napoléon, la programmation effective du Théâtre Carcano tendait à privilégier la comédie. Bien que l'identification certaine des œuvres s'avère parfois complexe en raison de l'absence des noms d'auteurs (seuls les titres étant mentionnés), comme l'attestent les journaux des jours suivants, les titres comiques dominaient le calendrier des représentations. Le répertoire français présenté à Milan reproduit celui des scènes de Paris de la même époque. Au sein de la production dramatique parisienne, tant sur les scènes officielles que dans les petits-théâtres avant le décret de 1807, le volume des représentations penche nettement en faveur du registre comique aux formes variées[182]. Cette prédominance du comique s'inscrit dans une mutation profonde de la sensibilité esthétique européenne. Comme l'a souligné Fiorentino, on assiste à l'abandon progressif du rire de « supériorité » classique, fondé sur la défaillance de personnages jugés inférieurs, au profit d'une approche plus nuancée[183]. Selon Iotti[184], ce processus se manifeste par une « érosion » du comique pur

[181] *Corriere delle Dame* , XLII, (19 octobre 1806), pp. 823-824 (original en italien)
[182] De Santis V., « Comique et comédie au début du XIXe siècle (1799- 1820) », dans *Publifarum*, 37, 2022, p. 11
[183] Fiorentino F., « La metamorfosi del comico », in SigMa – Rivista di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo, n. 3, 2019, pp. 467-484
[184] Iotti G., « Il comico e il patetico », in SigMa – Rivista di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo, n. 3, 2019, pp. 447-465

par le pathétique : les barrières stylistiques s'effondrent, permettant au spectateur de ressentir une empathie nouvelle pour des personnages dont les dilemmes moraux lui ressemblent désormais. Cette transformation aboutit à une redéfinition du genre : alors que la comédie « haute » gagne en sérieux et en profondeur sociale, le ton purement ridicule se voit relégué aux scènes secondaires[185]. Dans le répertoire présenté par la Raucourt au Théâtre Carcano à l'automne 1806, des pièces telles que *La Femme jalouse* de Desforges (représentée le 23 octobre[186] et le 11 novembre[187]) ou les œuvres de Collin d'Harleville, *Le Château en Espagne* (représentée le 29 octobre[188], avec *La pupille* de M. Fagan) et *Monsieur de Crac dans son petit castel* (11 novembre), occupent une place centrale en traitant des thèmes moraux et sentimentaux proches de la sensibilité du public. Dans les pièces de Marivaux, *L'Épreuve* (23 octobre[189]) et *Le Jeu de l'amour et du hasard* (12 novembre[190]), la barrière stylistique s'effondre : le spectateur éprouve ce pathétique décrit par Iotti ; le rire est ainsi tempéré par une tension psychologique et sentimentale que rend les personnages plus humains et plus proches du spectateur. *Le Dissipateur* de Destouches (16 octobre[191]) est, quant à lui, emblématique du « mélange des tons ». Le comique y est érodé par la gravité de la ruine économique et l'effondrement moral des protagonistes, se rapprochant sensiblement des tons de la tragédie :

> Un fou ruiné par les plus folles prodigalités, qui voit alors s'enfuir tous ses prétendus amis, et qui est sauvé de son désespoir par l'entreprise de son amante qui, dans le dessein d'accélérer le moment de son repentir, avait le plus contribué à sa perte : tel est, en peu de mots, le sujet de la première comédie. L'intention en est tout à fait morale. Les portraits des faux amis sont dépeints avec beaucoup de vérité ; celui du Dissipateur est plein de traits naturels et énergiques ; mais le caractère de Julie semble s'écarter du naturel. L'auteur l'a exposée à tant de mortifications dans les premiers actes, il l'a rendue si vile aux yeux de tous les compagnons du Dissipateur que, bien que le public soit instruit dès le début de ses secrètes intentions généreuses et prudentes, il est néanmoins révoltant de le

[185] Voir Marchand S., *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Champion, Paris 2009
[186] *Giornale italiano*, n. 296 (23 octobre 1806), p. 1188
[187] *Giornale italiano*, n. 315 (11 novembre 1806), p. 1264
[188] *Giornale italiano*, n. 302 (29 octobre 1806) , p. 1212
[189] *Giornale Italiano*, n. 296, (23 octobre 1806), p. 1188
[190] *Giornale Italiano*, n. 316 (12 novembre 1806), p. 1268
[191] *Giornale italiano*, n. 289 (16 octobre 1806), p. 1160

> voir souffrir face à ce personnage de d'ignoble usurpatrice incarné par une femme qu'il sait par ailleurs être aimable et vertueuse. Sa conduite provoque un sentiment de dégoût chez tous les spectateurs, tant il est difficile d'allier les idées de vertu aux actions condamnables, même si elles ne le sont qu'en apparence. Cette comédie fait éprouver en quelques instants des impressions fort diverses ; elle contient des scènes comiques excellentes et d'autres fort pathétiques. Ce genre mixte n'est sans doute pas le meilleur et a été blâmé non sans raison par les gens de lettres de goût ; mais on pardonnera volontiers ce défaut à l'auteur qui possède le secret de faire rire tout en émouvant [...] La petite comédie du *Dépit amoureux* a essuyé les larmes que l'autre avait fait couler dans les dernières scènes. Elle est d'un comique si vrai et si naturel qu'elle manque rarement son effet[192].

Parmi les pages du *Giornale italiano* figurent certains titres qui appartiennent historiquement à une tradition comique plus marquée et légère, souvent représentés à la suite d'une tragédie ou d'une œuvre telle que le *Dissipateur,* suivi par le *Dépit amoureux* de Molière, qui « a essuyé les larmes que l'autre avait fait couler ». L'insertion d'une farce ou d'une comédie en fin de soirée répondait à un critère d'harmonie scénique. Après avoir assisté à une tragédie, genre intellectuellement dense et psychologiquement exigeant, le public milanais trouvait dans ces titres légers un moment nécessaire de légèreté. Cela permettait aux spectateurs de relâcher la tension accumulée, les transportant de la rigueur des passions tragiques vers une dimension plus ludique et régénérante. Ils retrouvaient ainsi sur scène cette proximité avec le réel que la tragédie, par sa nature même, tendait à sublimer. L'harmonie scénique répondait également à des impératifs de rythme et de durée : la représentation d'une œuvre de longue haleine était généralement suivie d'une pièce plus courte, assurant ainsi un équilibre maîtrisé dans la temporalité du spectacle. *L'Esprit de contradiction* de Dufresny, représentée le 9 novembre[193] après la tragédie *Zaïre*, est une pièce centrée sur l'obsession d'un seul personnage. Ici, le ridicule demeure très marqué et remplit la fonction stratégique d'équilibrer la force du tragique. *Le Dépit amoureux* de Molière, bien qu'il s'agisse d'un classique, appartient à la période de jeunesse et de vivacité de l'auteur, où le jeu des quiproquos l'emporte encore sur l'analyse

[192] *Ibidem* (original en italien)
[193] *Giornale Italiano*, n. 313 (9 novembre 1806), p. 1256

psychologique profonde propre au *Tartuffe*. Cette dernière œuvre fut d'ailleurs programmée comme première pièce le 24 octobre[194], suivie de *L'Avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, un remaniement d'une farce médiévale. Bien que réadaptée, elle conserve une structure fondée sur la tromperie et la duperie qui se rapproche étroitement de l'idée de ridicule pur. Le binôme programmé le 27 octobre[195] illustre parfaitement la stratégie d'équilibre de Raucourt : *La Coquette corrigée* de La Noue incarne une comédie plus sérieuse et morale, dont l'objectif est la correction des mœurs à travers une analyse psychologique plus profonde. Dans cette œuvre, on ne rit plus d'une simple caricature, mais on assiste à une maturation du personnage. En revanche, *Le Mercure galant* de Boursault fait office de contrepoids idéal grâce à sa structure vive et satirique.

Le 31 octobre[196], la solennité d'*Alzire* de Voltaire est tempérée par la fraîcheur de la comédie de Sedaine, *La Gageure imprévue*, dont l'intrigue s'articule autour d'un pari engagé entre un mari convaincu de la fidélité de son épouse et un ami sceptique. De la même manière, le 4 novembre[197], la puissance du *Cid* de Corneille est suivie de la comédie *L'Épreuve réciproque* de Marc-Antoine Legrand, où deux amants décident de se mettre mutuellement au défi afin de vérifier la sincérité de leurs sentiments. Entre travestissements et faux-semblants, le tragique cède ainsi la place au jeu du quiproquo, permettant au public de quitter le théâtre sur une note souriante après avoir vécu les angoisses du *Cid.* Si le Corneille du *Cid* fut choisi pour le public milanais pour sa grandeur héroïque, le spectateur découvrait avec *Le Menteur* un personnage, Dorante, qui n'est pas un simple menteur, mais un véritable artisan du récit qui transforme les mots en spectacle. En programmant cette œuvre, Raucourt soulignait la polyvalence du génie français, capable de passer de l'éthique de l'honneur à la célébration de l'esprit. Il est par ailleurs significatif de rappeler que *Le Cid* fut originellement publié en tant que tragi-comédie et que « Bonaparte ait aimé *Le Cid* vainqueur sur le champ de bataille[198] ». Napoléon voyait en Rodrigue un reflet de lui-même : l'individu qui, partant d'une position de noblesse sans toutefois détenir le commandement suprême, devient indispensable à l'État grâce à son seul génie militaire. Napoléon devait concilier deux mondes : la vieille noblesse française

[194] *Giornale Italiano*, n. 297 (24 octobre 1806), p. 1192
[195] *Giornale Italiano*, n. 300 (27 octobre 1806), p. 1204
[196] *Giornale Italiano*, n. 304 (31 octobre 1806), p. 1220
[197] *Giornale Italiano*, n. 308 (4 novembre 1806), p. 1236
[198] Ubersfield, *op. cit*., p. 3

et les nouveaux citoyens issus de la Révolution. L'œuvre de Corneille, objet de la célèbre querelle, constituait l'instrument parfait : elle exaltait les valeurs aristocratiques telles que l'honneur, le courage et la fierté, tout en les subordonnant à la Raison d'État et à l'autorité du Souverain. Siviter souligne que des œuvres telles que *Le Cid* de Corneille ou *Iphigénie* de Racine figuraient parmi les textes ayant subi des révisions afin de permettre leur représentation sur scène[199].

En conclusion, la saison inaugurale de Mademoiselle Raucourt au Théâtre Carcano ne représenta pas seulement un succès artistique, mais une affirmation précise d'hégémonie culturelle. À travers un répertoire entremêlant habilement l'héritage du Grand Siècle et la sensibilité postrévolutionnaire, la comédienne sut offrir au public milanais un miroir des ambitions napoléoniennes. La coexistence des héros cornéliens et des subtiles escarmouches marivaudiennes ne répondait pas seulement à un besoin de divertissement ; elle reflétait la tentative impériale de fondre l'ancien prestige du sang dans le nouveau mérite du génie. Le « rideau » qui se levait à Milan n'était donc pas un simple dispositif théâtral, mais le voile s'ouvrant sur une ère nouvelle, où la scène française devenait le lieu d'élection pour la formation du consensus et la célébration d'un ordre social moderne et cosmopolite.

2.1.2 La scène comme miroir de l'Empire : le répertoire de Mademoiselle Raucourt au Théâtre de la Canobbiana

L'attribution du Théâtre de la Canobbiana à la troupe de Raucourt, fut notifiée le 21 octobre par le Ministère de l'Intérieur di Breme à l'entreprise gérante du théâtre, dirigée par Somaglia[200], conformément aux prévisions que di Breme avait partagées par lettre avec l'actrice en août 1806, un mois après l'annonce du décret impérial :

> Je vous prie, Mademoiselle, de vouloir m'informer de l'époque précise à laquelle vous comptez pouvoir donner ce spectacle au théâtre de Cour à Milan, dit de la Canobbiana, lequel étant en rénovation en ce moment, se trouvera disposé à recevoir votre compagnie au plus tard vers la fin d'octobre. Les mois de

[199] Siviter, *op. cit.,* p. 97
[200] *Spettacoli Pubblici*, p.m., c. 26, 21 octobre 1806, Archivio di Stato di Milano

> novembre de décembre de janvier et de février sont les plus éblouissants pour les spectacles, et les plus suivis[201] […].

Cette attribution engendra une situation fort critique. L'entreprise de Somaglia se trouva en effet dans l'obligation immédiate de dédommager la troupe comique italienne déjà engagée pour l'imminent Carnaval, de plus elle voyait compromis les importants revenus qu'elle s'assurait habituellement durant cette saison. Afin de résoudre le conflit, le Ministre de l'Intérieur proposa une solution de compromis : la troupe italienne ne serait pas licenciée, mais se verrait garantir la possibilité de se produire au Théâtre Lentasio. De plus, on lui attribua les trois soirées de relâche hebdomadaire de la troupe française à la Canobbiana, ainsi qu'une représentation supplémentaire chaque vendredi au Théâtre de La Scala. Cette solution fut discutée et formalisée lors d'une rencontre entre les représentants de l'entreprise et Mademoiselle Raucourt, convoquée le 31 octobre dans les locaux du Ministère de l'Intérieur. Raucourt formula des exigences très élevées, réclamant, au nom de l'autorité impériale, d'être exemptée du paiement du loyer des décors, des machines et des redevances des loges, tout en conservant le droit d'alterner les spectacles. Malgré cela, elle accepta de verser un cinquième de la recette nette à l'entreprise locale et de contribuer à l'indemnisation destinée à la troupe italienne :

> pleine de conscience dans la justice, et la munificence du Prince, je me charge de l'indemnisation de la Comédie Italienne et de la location du théâtre de Lentasio pour y faire les représentations trois fois par semaine, mais à la condition très raisonnable que cette compagnie payera son cinquième au terme de son contrat les jours où elle représentera à la Canobbiana, et que je serai chargée que de cinquième de mes quatre représentations, ce qui doit être à vous, Messieurs, un avantage plus grand, puisque les billets d'entrée au théâtre italien ne sont que de quinze sous, au moins que l'administrateur ne fournisse un ballet, [...] et que les billets d'entrée de mon théâtre sont de trente sous[202].

Cependant, le projet dut immédiatement affronter certaines difficultés. Les débuts de la troupe française à la Canobbiana, prévus pour le 9 novembre, furent reportés au 14

[201] *Ibidem*, lettre du 22 août 1806
[202] Mme Raucourt à M. Mancioni, Alari e Somaglia, impresari dei teatri di Milano, 31 octobre 1806, in *Ibidem*

novembre en raison de problèmes logistiques, tels que l'absence de costumes et de décors appropriés :

> Ce qui me désespère c'est que, aujourd'hui 6, rien n'est encore disposé pour la représentation du 9. Faute d'un titre qui m'autorise, je n'ai pu donner à la Canobbiana les ordres nécessaires pour son ouverture. J'ai préparé pour ce jour la tragédie d'Athalie avec la pompe qui lui est convenable. Je ne fais point représenter aujourd'hui, pour que la pièce soit répétée deux fois dans la journée, et qu'elle soit prête pour le neuf. Mais il n'y a ni décoration, ni accessoires préparés ; cela me cause la plus vive inquiétude[203].

Outre les difficultés organisationnelles qu'elle déplorait, Raucourt, écrivant au vice-roi Eugène de Beauharnais, manifesta son insatisfaction, à la fois pour l'indemnisation trop élevée que pour la situation financière précaire de la troupe. Elle attribua cette précarité au fait que le Théâtre de la Canobbiana était de facto géré comme un théâtre nobiliaire, où les propriétaires des loges (les familles milanaises) ne versaient pas les contributions nécessaires[204].

Malgré les plaintes de Mademoiselle Raucourt et les différends entre les parties, l'accord fut formalisé le 12 novembre 1806 par la signature de la Convention pour la cession gratuite du Théâtre de la Canobbiana à la troupe française (*Convenzione per la gratuita cessione del teatro della Canobbiana alla Signora Raucourt*[205]).

Les deux premiers spectacles français sur la scène de la Canobbiana ont lieu le 14 novembre 1806, les acteurs jouent devant leur public la tragédie de Racine *Athalie* (1691), suivie de deux farces[206], et le 15 novembre 1806 a lieu un spectacle gratuit[207] en l'honneur de la fête du vice-roi Eugène[208]. Le Vice-roi décide de gratifier la directrice française également sur le plan financier :

---

[203] Lettre de Mademoselle Raucourt à Eugène de Beauharnais, 6 novembre 1806, in *Ibidem*
[204] *Ibidem*
[205] *Ibidem*
[206] *Giornale italiano*, n. 318 (14 novembre 1806), p. 1278
[207] *Giornale italiano*, n. 319 (15 novembre 1806), p. 1282
[208] Cfr. *Ibidem*, n. 319 (15 novembre 1806), p. 1282; *Corriere milanese*, n. 92 (17 novembre 1806), p. 745

> La translation du Théâtre Français de la salle Carcano à la Canobbiana a causé à Mme Raucourt des dépenses extraordinaires ; cette Directrice a en outre donné, à l'occasion des victoires de S.M., une représentation gratuite. Je vous invite, Monsieur le Ministre de l'Intérieur, à offrir de ma part à Mme Raucourt une gratification de quatre mille livres. Cette somme sera prélevée sur le fond extraordinaire de Votre Ministère[209].

Dans le *Corriere Milanese* du 17 novembre 1806, on lit :

> Cette journée a été pour nous une source d'immense joie, car on y célébrait la fête onomastique de notre très-cher Prince Vice-roi. […] Le soir, toute la ville a été illuminée et S.A.I. la Princesse Vice-reine a donné un bal des plus brillants à la Villa Bonaparte, laquelle était richement éclairée tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. La veille au soir, LL.AA.II. s'étaient rendues au théâtre de la Canobbiana, qui a rouvert ses portes après avoir été élégamment rembelli, et où une compagnie d'acteurs français a représenté l'*Athalie* de Racine. Les applaudissements des spectateurs furent vifs et animés à chaque passage de la tragédie qui, par d'heureuses allusions, pouvait s'appliquer à notre très-auguste Souverain ; de même, c'est avec une exubérance de joie et de bonheur que l'on a manifesté à nos princes bien-aimés tout l'amour que leurs vertus éminentes inspirent à un peuple reconnaissant[210].

Le premier chapitre a déjà permis d'analyser la censure, tant partielle que totale, à Paris comme en province, à laquelle *Athalie* fut soumise sous l'ère napoléonienne. Comme nous l'avons déjà souligné, la représentation de l'œuvre fut en effet interdite dans toute la France en 1800, la tragédie contenant trop d'allusions à l'Ancien Régime[211]. Le thème de l'héritier légitime du trône, personnifié par Joas triomphant de l'usurpateur, s'avérait politiquement trop sensible pour le régime naissant de Bonaparte. Cependant, quelques années plus tard, l'Empereur jugea qu'*Athalie* pouvait servir ses visées propagandistes ; l'œuvre fut ainsi réautorisée à la scène, bien qu'au prix de modifications significatives.

---

[209] Lettre de Eugène de Beauharnais au Ministre de l'Intérieur, in, *Spettacoli Pubblici*, p.m., c. 26, Archivio di Stato di Milano

[210] *Corriere milanese*, n. 92, 17 novembre 1806, p. 745, (original en italien)

[211] Cfr. Siviter C., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford 2020, p. 78

Les intermèdes musicaux furent supprimés, parce qu'ils renvoyaient de manière trop explicite à l'histoire monarchique et révolutionnaire[212]. Le censeur Pierre-Édouard Lemontey supprima les passages jugés subversifs ou faisant allusion aux Bourbons, ainsi que les vers évoquant la misère, les sacrifices et l'effusion de sang inhérents à la guerre, afin de détourner la réflexion du public du coût humain des conquêtes napoléoniennes[213]. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'œuvre fit l'objet d'une représentation en l'honneur du Pape (en privé à Saint-Cloud le 24 mars 1805), puis d'une autre au Théâtre-Français le 24 février 1806, durant laquelle Talma annonça l'entrée des troupes françaises à Naples[214], comme un puissant acte de propagande politique. Si, en 1800, la représentation d'*Athalie* était formellement proscrite sur l'ensemble du territoire en raison de ses résonances monarchistes, le passage à l'Empire marqua un tournant stratégique dans la gestion de l'œuvre. L'Empereur différa ainsi la reprise de la pièce jusqu'à son propre sacre, orchestrant sa réapparition pour coïncider avec un moment de haute portée symbolique : le baptême du fils de Louis et d'Hortense Bonaparte par le Pape, le 24 mars 1805[215]. Dès lors, l'analogie politique devenait manifeste pour les sujets de l'Empire : à travers la figure de Joas, l'enfant-roi sauvé et restauré, le public était invité à voir le jeune neveu de Napoléon, héritier de la dynastie Bonaparte. Cette représentation visait à ancrer la nouvelle légitimité impériale dans une continuité providentielle, transformant la tragédie racinienne en un miroir de la pérennité dynastique napoléonienne. Comme l'a souligné Pierre Frantz[216], l'évolution des mises en scène d'*Athalie* au cours du XVIIIe siècle marque le passage d'une sobre représentation claustrale à des spectacles progressivement plus fastueux. L'œuvre s'était déjà prêtée à des lectures politiques précoces : dès 1716, sous la Régence, la figure de Joas fut utilisée pour légitimer le jeune Louis XV face aux prétentions des fils naturels de Louis XIV. En outre, la tragédie de Racine constitue une étape fondamentale dans l'évolution de la « mise en scène[217] » européenne grâce à l'introduction du « dénouement en action ».

[212] *Ibidem*
[213] Welschinger H., *op. cit*., Perrin, Paris, 1887, p. 232
[214] Fazio M.*, François-Joseph Talma, Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, 2011, p. 136
[215] Cfr. de Laborie L., *op. cit*., pp. 135-136
[216] Frantz P., « Les dénouements en action au XVIIIe siècle », in Fazio M., Frantz P., (dir.*), La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 332-342
[217] Cfr. Martin R., *op. cit.*

Rompant avec la tradition classique du XVIIe siècle, qui confiait l'issue de l'intrigue au récit d'un messager et à la puissance évocatrice du verbe, Racine privilégie ici la soudaine révélation scénique : le spectateur devient le témoin oculaire du moment où le rideau se lève pour dévoiler la présence de Joas sur le trône. Cette « mise en action » devient le nouveau moteur du drame : la restauration du souverain légitime et la chute spéculaire, y compris physique, de l'usurpatrice Athalie se déroulent sous les yeux mêmes du public.

Dans ce contexte, la décision de Mademoiselle Raucourt d'inaugurer sa saison au Théâtre de la Canobbiana de Milan, avec *Athalie*, n'est en aucun cas fortuite. Choisir un classique de Racine ne signifiait pas seulement rendre hommage à la tradition tragique française, mais impliquait l'emploi d'un langage visuel universel, capable de transcender d'éventuelles barrières linguistiques. Mademoiselle Raucourt sut exploiter magistralement les virtualités spectaculaires intrinsèques à l'œuvre pour impressionner l'élite milanaise, transformant la « mise en scène » en une véritable démonstration de force régissante. La pièce imposait en effet une gestion dramaturgique de l'espace d'une extrême complexité, fondée sur une structure scénique rigoureusement hiérarchisée : la représentation prévoyait un premier plan dédié à l'articulation des dialogues, et un arrière-plan surélevé où étaient disposés le trône et l'autel. Le point culminant de cet effort productif résidait dans le « dénouement en action », lequel exigeait un nombre imposant d'acteurs et de figurants. À travers la révélation visuelle de Joas sur le trône, Raucourt rendait manifeste et tangible la stabilité de la nouvelle dynastie Bonaparte aux yeux des sujets du Royaume d'Italie. La réception de la représentation d'*Athalie* à la Canobbiana, telle qu'elle est rapportée par le *Corriere delle Dame*, témoigne d'une fusion totale entre l'espace scénique et l'espace politique :

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

> ses comédiens quelques scènes villageoises, improvisées, et analogues aux événements[218].

Le chroniqueur utilise un lexique de l'émerveillement. En comparant le théâtre à « l'Olympe » et les membres de la famille impériale à des « divinités adorées », la presse milanaise confirme l'efficacité de la « mise en scène » monumentale : le théâtre devient le temple d'une religion civile où la figure du souverain est sacralisée. Le glissement sémantique opéré entre « l'Eugène de l'église » (le saint) et « celui du Royaume » (Eugène de Beauharnais) illustre parfaitement la substitution de la légitimité sacrée par la légitimité napoléonienne.

> Parmi les autres allusions plaisantes, on admirait la suivante : « On apportait au Seigneur du lieu, au lieu d'un bouquet de fleurs pour sa fête, une branche d'olivier que lui avait envoyée son père lointain ; – et pourquoi ne vint-il pas lui-même s'asseoir avec nous pour cette fête ? – c'est parce qu'à cette échéance de l'année, il fait d'ordinaire ses comptes avec les fermiers.»…Allusion subtile et piquante qui aurait fait rire même un Russe[219].

Ce passage du *Corriere delle Dame* illustre avec une ironie mordante la manière dont la chronique mondaine se faisait le relais de la propagande impériale en utilisant le registre de l'allusion. Le texte déplace l'hommage de la sphère religieuse (la Saint-Eugène) vers une célébration purement dynastique et militaire. L'allusion repose sur un système de masques transparents pour le lecteur de l'époque : le « Seigneur du lieu » désigne le Vice-roi Eugène de Beauharnais, tandis que le « père lointain » n'est autre que Napoléon Ier. Le remplacement du traditionnel bouquet de fleurs par une « branche d'olivier » est symbole de la reconnaissance de la paix impériale, une paix imposée par la force des armes. L'explication de l'absence de l'Empereur, occupé à « faire ses comptes avec les fermiers », constitue le sommet de cette rhétorique galante appliquée à la géopolitique. Sous la métaphore domestique du propriétaire terrien réglant ses affaires, se cache la réalité des campagnes militaires de 1806-1807. Les « fermiers » représentent ici les

[218] *Corriere delle Dame*, n. XLVI, 16 novembre 1806, p. 853, (original en italien)
[219] *Corriere delle Dame*, n. XLVI, 16 novembre 1806, p. 853, (original en italien)

puissances européennes coalisées (Prusse, Autriche et Russie) que Napoléon soumet pour réorganiser le domaine européen. Le chroniqueur milanais conclut ainsi :

> Un sujet plus sérieux est introduit sur la scène : c'est l'*Athalie* de Racine. Le choix d'une telle tragédie est heureux. Les esprits, déjà disposés à appliquer les divers traits analogues, ne laissent échapper aucune occasion de le faire. Par l'effet d'une illusion spontanée, on croit se retrouver parmi les Israélites au moment où se réalise pour eux la promesse de leur donner ce Roi.
>
> «Qui sur toute tribu, sur toute nation, /Etabliroit sa domination, /Feroit cesser partout la discorde et la guerre, /Et verroit à ses pieds tous les rois de la terre.»
>
> Quelle était cette émotion dont je ne saurais dévoiler tout l'arcane, lorsque le souverain Pontife Joad disait : « Deux infidèles rois tour-à-tour l'ont bravé[220] ».

Le chroniqueur définit l'œuvre comme un « sujet plus sérieux », une étiquette qui, si elle identifie d'une part l'appartenance au genre noble de la tragédie, opère d'autre part une distinction nette vis-à-vis du simple divertissement d'évasion. Dans ce contexte, le « sérieux » du thème se configure comme le présupposé nécessaire à une opération complexe d'allégorie politique, transformant la scène en un espace de célébration et de légitimation de la mission impériale. Les vers qui, dans l'économie originale du texte biblique et racinien, se rapportent à l'avènement du Messie, sont ici transposés sur la figure de Napoléon Bonaparte. La « domination » universelle prophétisée par le chœur devient ainsi la base théorique de la « Pax Napoleonica », où la fin de la « discorde » et de la « guerre » sert de pilier à la stabilité du nouvel ordre européen. L'auteur évoque ensuite la profonde réaction émotive du public. L'usage du terme « arcane » est emblématique : il suggère l'existence d'une tension qui transcende la sphère purement esthétique pour confiner à une dimension quasi mystique ou, plus concrètement, dangereusement politique. Lorsque le Grand Prêtre Joad évoque les « deux infidèles rois » ayant défié la divinité, le public milanais de 1806 est conduit à opérer un décodage immédiat, identifiant dans ces souverains les puissances de la coalition anti-napoléonienne ou l'ancien ordre féodal, désormais dépassé par la modernité

[220] *Ibidem*

napoléonienne. Toutefois, le choix du chroniqueur de ne pas « dévoiler » l'intégralité de cet arcane répond à une stratégie rhétorique précise, typique du journalisme de l'époque : d'un côté, elle protège l'auteur d'interprétations trop audacieuses susceptibles d'attirer l'attention de la censure ; de l'autre, elle souligne la puissance cathartique et collective de la représentation, confirmant ainsi comment l'illusion scénique était devenue, dans la Milan vice-royale, le miroir où la société célébrait sa propre soumission et son destin impérial.

La reprise d'*Athalie*, programmée le 15 novembre et suivie du *Dépit amoureux* (1656) de Molière[221], révèle la rigoureuse cohérence de la pratique logistique de Mademoiselle Raucourt. La décision de faire suivre la solennité de l'œuvre racinienne d'abord de deux farces (lors de la soirée du 14 novembre), puis d'une comédie moliéresque à l'intrigue vive, ne relevait point d'une simple contingence de répertoire, mais procédait d'une architecture scénique raffinée, déjà vérifiée au Théâtre Carcano. Comme nous l'avons vu précédemment, une telle stratégie visait à gouverner la psychologie du spectateur par une alternance calculée entre la gravité de la tragédie et la détente de la farce, érigeant ainsi la scène en un instrument sophistiqué d'hégémonie culturelle napoléonienne. Dans ce contexte, l'équilibre entre catharsis intellectuelle et divertissement ludique remplissait une double fonction : d'une part, il s'agissait d'exhiber la polyvalence du génie français, apte à maîtriser l'éventail complet des passions humaines ; d'autre part, cela permettait d'atténuer l'altérité de la culture de l'occupant, en la rendant suggestive et familière pour le public milanais de l'époque.

L'appariement du *Philinte de Molière* (1790) de Fabre d'Églantine aux *Rivaux d'eux-mêmes* (1798) de Pigault-Lebrun, représentés le 16 novembre[222], illustre avec acuité la vitalité de la tradition française : le *Philinte*, conçu en 1790 comme la suite idéale du *Misanthrope* (1666) de Molière, réactualise les prototypes moliéresques en les filtrant au prisme de la sensibilité post-révolutionnaire. L'œuvre se configure alors comme une exigeante réflexion morale sur les devoirs sociaux et l'éthique civile, dont la densité spéculative se voyait savamment tempérée, en clôture de soirée, par le rythme soutenu de la comédie de Pigault-Lebrun, dans laquelle l'intrigue repose sur un ressort classique mais

[221] *Giornale italiano*, n. 319 (15 novembre 1806), p. 1282
[222] *Giornale italiano*, n. 320 (16 novembre 1806), p. 1289

poussé à l'extrême : deux amants qui, pour vérifier leur fidélité réciproque ou pour échapper aux contraintes sociales, se présentent sous une fausse identité, finissant ainsi par devenir les « rivaux d'eux-mêmes ». Au cours de la première saison théâtrale de la troupe française de Mademoiselle Raucourt, le répertoire de Fabre d'Églantine occupa de nouveau la scène avec la pièce *Les Précepteurs* (1794). L'œuvre fut présentée en levée de rideau à deux reprises : le 14 décembre[223], suivie des *Folies amoureuses* de Regnard (1704), et le 8 février 1807[224], date à laquelle la représentation fut complétée par un ballet. L'inscription au répertoire des *Précepteurs* de Fabre d'Églantine confirme la volonté de Mademoiselle Raucourt de poursuivre ce projet de « théâtre éducatif » déjà amorcé avec la représentation du *Philinte*. Cette œuvre posthume, profondément imprégnée de la leçon pédagogique de l'*Émile* de Rousseau, ne se limitait pas à une réflexion théorique sur les méthodes d'instruction, mais revêtait une dimension éminemment civique dans la Milan vice-royale, alors engagée dans une réforme radicale des institutions scolaires sur le modèle français. Malgré le passé jacobin de l'auteur, Raucourt opère une sélection ciblée, isolant les thèmes de vertu et de raison que le régime napoléonien entendait institutionnaliser pour façonner l'ethos de la nouvelle classe dirigeante du Royaume d'Italie. Toutefois, la densité morale de cette comédie d'inspiration rousseauiste trouvait un contrepoint nécessaire dans le choix de la faire suivre par la farce de Regnard, *Les Folies amoureuses*. Si Fabre d'Églantine sollicitait l'intellect du spectateur à travers les préceptes de la modernité post-révolutionnaire, Regnard, héritier d'une verve moliéresque flirtant avec les rythmes de la Commedia dell'arte, en provoquait le rire. Il se créait ainsi un « effet de fondu » efficace, capable de neutraliser le risque d'une réception purement didactique. *Les Folies amoureuses* de Regnard fut choisie pour être représentée après l'œuvre de Joseph Patrat, *Les deux frères ou Le médecin conciliateur* (1799), le 19 novembre 1806[225]. Cette dernière pièce constitue l'adaptation française du drame allemand *Die beiden Brüder* d'August von Kotzebue, dont la popularité était alors immense à travers l'Europe. L'œuvre fut reprise le 12 janvier 1807[226], suivie par *Les Plaideurs (1668)*, comédie de Racine, et par un ballet. Du même auteur, on retient

[223] *Giornale italiano*, n. 348 (14 décembre 1806), p. 1577
[224] *Giornale italiano*, n. 39 (8 février 1807), p. 156
[225] *Giornale italiano*, n. 323 (19 novembre 1806), p. 1298
[226] *Giornale italiano*, n. 12 (12 janvier 1807), p. 48

également la reprise, le 6 février 1807[227], de *Misanthropie et Repentir*, version française du célèbre drame *Menschenhass und Reue* (1788), donnée vraisemblablement avec l'adaptation de Julie Molé parue en 1798 et suivie par deux ballets mettant en scène Monsieur Spitallier, premier danseur du Théâtre de la Porte Saint-Martin. Pour cette représentation, la soirée s'ouvrit avec la pièce *La Pupille* (1734) de M. Fagan de Lugny, œuvre déjà jouée au Théâtre Carcano, et qui connut une nouvelle représentation documentée le 17 décembre 1806[228], partageant alors l'affiche avec *L'Enfant prodigue ou l'École de la jeunesse* (1736) de Voltaire.

La soirée du 20 janvier 1807[229], au cours de laquelle nous retrouvons *Les Rivaux d'eux-mêmes* de Pigault-Lebrun précédée d'une œuvre de Carbon de Flins, *La Jeune hôtesse* (1791), révèle la recherche d'un équilibre interne au genre comique de la part de Raucourt. À travers les vers élégants de De Flins, la compagnie française offrait au public milanais une tentative de sociabilité raffinée et de continuité avec le goût dix-huitièmiste, élevant ainsi le prestige esthétique de la représentation. La pièce permet à la troupe d'exhiber une maîtrise scénique faite de dialogues brillants et de nuances galantes, faisant office de pont idéal entre la grâce de l'Ancien Régime et la nouvelle prestance de l'ordre impérial. À cette dimension plus littéraire suivait le dynamisme de Pigault-Lebrun, capable de dissiper la tension intellectuelle dans un divertissement choral. Pigault-Lebrun s'illustre en outre sur les scènes italiennes avec *Claudine* (1793), une comédie en trois actes, adaptée d'une célèbre nouvelle de Jean-Pierre Claris de Florian, représentée le 4 janvier 1807[230], suivie du *Mari retrouvé* (1698) de Dancourt, une pièce en un acte. Ce choix révèle une volonté de structurer la soirée en alternant une œuvre de longue haleine avec une forme plus brève, permettant ainsi de varier les registres. Cette programmation est reprise le 5 février 1807[231], où la pièce principale de Pigault-Lebrun est cette fois suivie de deux ballets.

Florian n'était pas un inconnu pour le public milanais : on le retrouve en effet dans les pages du *Giornale italiano* du 17 novembre 1806[232], quand la scène s'oriente vers

[227] *Giornale italiano*, n. 37 (6 février 1807), p. 148
[228] *Giornale italiano*, n. 352 (17 décembre 1806), p. 1588
[229] *Giornale italiano*, n. 20 (20 janvier 1807), p. 80
[230] *Giornale italiano*, n. 4 (4 janvier 1807), p. 16
[231] *Giornale italiano*, n. 36 (4 janvier 1807), p. 144
[232] *Giornale italiano*, n. 20 (17 novembre 1806), p. 80

l'exploration de l'éthique domestique à travers les formes du « genre mixte ». La représentation du *Père de famille* (1758) de Diderot (qui est également représentée le 7 janvier 1807[233], suivi d'un ballet), en cinq actes, suivie de l'acte unique *La Bonne Mère* (1785) de Florian, marque l'avènement définitif du drame bourgeois. On observe à cette occasion, avec une netteté particulière, ce processus d'érosion du comique pur au profit du pathétique : le spectateur n'est plus sollicité par le rire de dérision, mais invité à une identification empathique avec les dilemmes moraux qui ébranlent la cellule familiale. Le choix de Florian pour la seconde partie de la soirée n'est pas moins significatif ; sa grâce mesurée et la brièveté de sa composition parachevaient le cercle pédagogique et sentimental de la représentation. Cette pièce s'offrait comme un hommage explicite à la sensibilité milanaise, déjà profondément imprégnée par les réformes de Goldoni et, par conséquent, singulièrement réceptive à une dramaturgie sachant ennoblir la sphère des affects privés dans les limites d'une élégance expressive contenue. Il est digne d'intérêt de noter, à cet égard, que le titre choisi, *La Bonne Mère*, fait écho à la comédie éponyme de Carlo Goldoni (*La madre amorosa* (1754), également connue par sa traduction française *La Bonne Mère*). Bien que la pièce interprétée par la troupe fût selon toute vraisemblance celle de Florian, l'on ne saurait exclure l'hypothèse que Mademoiselle Raucourt ait entendu jouer de cette homonymie, ou qu'elle se soit inspirée du modèle goldonien afin de présenter une œuvre aux accents familiers au public local. Un tel choix permettait de proposer un répertoire français dont les thèmes et le ton s'avéraient d'emblée congéniaux à une assemblée déjà acquise aux réformes du théâtre italien. En effet, le choix d'un auteur tel que Florian se configure comme un point d'intersection esthétique et idéologique crucial, apte à harmoniser la rigoureuse sévérité morale de Diderot, avec cette « tendresse domestique » que le public milanais avait déjà largement intériorisée grâce à la leçon goldonienne. En confrontant *La Bonne Mère* de Florian avec *La Madre amorosa* de Goldoni, on s'aperçoit que si une certaine différence de style subsiste entre les deux auteurs, là où Goldoni demeure ancré dans un naturel de matrice populaire, fait de réalisme et d'une franchise typiquement italienne, Florian opte pour ce que Charles Dejob définit comme une « mièvrerie[234] », ce sentimentalisme parfois artificiel et doucereux propre à la veine pastorale française de la fin du XVIIIe siècle, il

[233] *Giornale italiano*, n. 7 (7 janvier 1807), p. 28
[234] Dejob C.*, Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIIIe siècle*, Paris, Thorin & Fils, 1899, p. 310

émerge néanmoins une profonde convergence dans le traitement de l'autorité parentale. En rupture nette avec la tradition de la comédie classique et l'hostilité générationnelle caractéristique du théâtre de Molière, Florian et Goldoni opèrent tous deux une réhabilitation significative de la figure parentale. Dans *La Bonne Mère*, la figure maternelle n'agit plus comme un obstacle tyrannique, mais bien comme un guide éclairé : c'est elle qui intervient pour soustraire sa fille à un mariage de convenance dicté par la vanité sociale, démontrant ainsi que l'expérience adulte peut déchiffrer le mérite réel des prétendants avec plus de justesse que l'impulsion juvénile. Cette perspective marque le passage définitif vers le « drame bourgeois », au sein duquel la cellule familiale s'érige en centre névralgique des vertus morales. Il apparaît, par conséquent, que la décision de Mademoiselle Raucourt de programmer *La Bonne Mère* de Florian à la suite du *Père de famille* de Diderot est profondément ancrée dans une stratégie de continuité thématique et idéologique. Tandis que Pierre Frantz souligne la façon dont Diderot utilise *Le Père de famille* pour transformer la morale en une expérience visuelle et statique, presque monumentale[235], la représentation consécutive de *La Bonne Mère* agit comme un contrepoint dynamique et affectif nécessaire. Si le drame de Diderot architecture la structure morale de la famille à travers la solennité du tableau, l'œuvre de Florian en investit les espaces émotifs, traduisant l'esthétique spéculative dans une dimension plus quotidienne et adaptée au public. En exploitant l'homonymie avec le modèle goldonien de la *Madre amorosa*, la troupe française parvint à « traduire » la modernité radicale de Diderot pour un auditoire déjà acquis à la réforme italienne. Si l'ouvrage de Diderot établit la gravité et les fondements moraux de la cellule domestique à travers la figure du patriarche, l'acte unique de Florian en décline les mêmes valeurs dans une sphère plus intime. En ce sens, la représentation constitue un diptyque organique où la figure maternelle de Florian complète et « humanise » la solennité pédagogique du *Père de famille*, offrant au public un tableau exhaustif de la vertu bourgeoise saisie dans ses diverses nuances affectives. Il s'avère du plus haut intérêt d'observer que *La Bonne Mère* de Florian fut représentée une seconde fois au Théâtre de la Canobbiana le 28 janvier 1807[236]. Raucourt choisit alors de l'accoler significativement à l'oeuvre *Le Bourru bienfaisant* (1771), une comédie que Goldoni écrivit directement en français afin de

[235] Cfr. Frantz P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998
[236] *Giornale italiano*, n. 28 (28 janvier 1807), p. 112

célébrer à la cour de Versailles le mariage du futur Louis XVI. Pour Raucourt, le fait de ramener cette œuvre à Milan ne constituait pas seulement un événement théâtral, mais un véritable acte de diplomatie culturelle. C'était, en quelque sorte, restituer aux milanais « leur » Goldoni sous une forme renouvelée : un auteur qui n'était plus lié aux masques de la Commedia dell'arte, mais désormais filtré et raffiné par le goût parisien le plus élevé. En associant ce titre à *La Bonne Mère* de Florian, Raucourt honorait d'une part la tradition locale, tout en l'élevant par le prestige et la rigueur de la Comédie-Française, offrant ainsi au public l'image d'une modernité cosmopolite et, à la fois, profondément rassurante.

Avec la représentation d'*Adélaïde du Guesclin* (1734) le 18 novembre 1806[237], Mademoiselle Raucourt rouvre le débat sur une œuvre dont l'histoire scénique apparaît indissolublement liée aux contingences politiques. La fluctuation de ses représentations devient ainsi le reflet fidèle des frictions idéologiques ayant traversé la France et ses États satellites. La fortune scénique de l'œuvre entre 1789 et 1792, documentée par cinquante-trois représentations[238], reflète le climat de mutation propre à la transition vers la Monarchie constitutionnelle. Dans cette conjoncture, la narration de la guerre de Cent Ans et l'héroïsme médiéval de la protagoniste se configurèrent comme des expressions exemplaires d'un sentiment patriotique naissant, trouvant dans la résistance contre l'ancien ennemi anglais un puissant vecteur de cohésion nationale. Cependant, avec l'avènement de la République jacobine (1792-1795), le nombre de représentations s'effondra radicalement pour n'atteindre que deux occurrences[239]. Le radicalisme de la Terreur rendit l'œuvre politiquement anachronique, voire suspecte : la présence de protagonistes appartenant à la haute noblesse et le rappel des vertus chevaleresques entraient en collision avec la nécessité de faire table rase du passé féodal. Le rétablissement d'une stabilité autoritaire sous le Consulat et l'Empire marqua une renaissance du drame (quarante-cinq représentations entre 1800 et 1815[240]). La figure du duc de Vendôme offrait un prototype de valeur militaire et de loyauté que Napoléon

[237] *Giornale italiano*, n. 322 (18 novembre 1806), p. 1294
[238] Tissier A., *op. cit.*, p. 304
[239] *Ibidem*
[240] Frantz P. « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », Publifarum, 37/1, « Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) », dir. Pierre Frantz et Paola Perazzolo, 2022, p. 3 ; De Santis Vincenzo, « L'axe 'public' dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire* 22,2024, p. 232

entendait calquer, tandis que le thème de la lutte contre l'Angleterre fournissait un support culturel idéal à la politique du Blocus continental. La fortune scénique d'*Adélaïde du Guesclin* durant la période impériale ne resta pas circonscrite aux théâtres parisiens, mais s'étendit avec vigueur à la province française[241] et aux territoires annexés. Toutefois les documents conservés dans les archives de la province française témoignent que l'œuvre fut sujette à la censure[242]. Comme nous l'avons déjà observé dans le premier chapitre, ce passage fut éliminé : *«* Oui / le sang des Capets est toujours adoré. / Tôt / ou tard il faudra que le trône sacré / Les / rameaux divisés et courbés par l'orage / Plus unis et plus beaux / soient notre unique ombrage[243]. *»* Dans le contexte des deux premières décennies du XIXe siècle, l'appel au « sang des Capets » n'était pas perçu comme une réminiscence historique liée au cadre médiéval de l'œuvre, mais bien comme une référence immédiate à la figure de Louis XVIII. Pour un régime tel que celui de Napoléon, fondé sur le charisme du mérite et sur la rupture révolutionnaire, l'affirmation que le sang de l'ancienne dynastie était encore « adoré » constituait un affront intolérable à la souveraineté impériale. L'image métaphorique des « rameaux » (les branches de la dynastie) qui, bien que ployés par la « tempête » révolutionnaire, sont destinés à refleurir plus vigoureux qu'auparavant, revêtait les contours d'un véritable manifeste politique. Pour les partisans des Bourbons, ces vers représentaient un hymne à l'espérance ; pour la police napoléonienne, ils configuraient une incitation explicite à la sédition. La métaphore de l'« ombrage », qu'il faut interprétée non pas comme quelque chose d'obscur, mais comme l'abri et la protection garantis par le trône légitime, s'avérait trop dangereuse pour être déclamée publiquement. Il n'est donc pas surprenant que l'œuvre figurât au répertoire porté à Milan par Mademoiselle Raucourt en 1806. Outre la soirée du 18 novembre, la pièce fut représentée à nouveau le 8 janvier 1807[244]. Toutefois, il est raisonnable de supposer que la version déclamée sur la scène milanaise était celle amendée par la censure impériale, épurée des références dynastiques les plus sensibles. D'une part, la fonction

[241] Bourdin P., *Du bon usage du théatre sous le Consulat et l'Empire*, *in Da Brumaio ai cento giorni: cultura di governo e dissenso politico nell'Europa di Bonaparte* / Antonino De Francesco (éd.), Milano, 2007, pp. 247-248 ; Id., « Préface », in *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012 pp. 25 ; Triolaire C. *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 371

[242] Arch. Dép. Lozère. 23J6*, Notes anonymes*, Empire, in Triolaire C. *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 371

[243] Arch. Dép. Lozère. 23J6*, Notes anonymes*, Empire

[244] *Giornale italiano*, n. 8 (8 janvier 1807), p. 32

idéologique d'*Adélaïde du Guesclin* visait à exalter le patriotisme et le sentiment anti-anglais (thèmes cruciaux à l'ère du Blocus continental) en projetant dans le passé médiéval la légitimité des ambitions napoléoniennes ; d'autre part, la neutralisation de la dissidence imposait l'élimination de tout résidu de loyalisme bourbonien. Dans le contexte délicat de Milan, surveillé par le vice-roi Eugène, la censure des références au « sang des Capets » était donc essentielle pour éviter que la scène ne devienne un détonateur pour les espoirs de la noblesse locale ou des cercles anti-français.

À la représentation d'*Adélaïde* succède celle du *Crispin médecin* (1674) de Noël Le Breton de Hauteroche[245]. Voltaire lui-même, évoquant sa tragédie, soulignait l'effort déployé pour ébranler le public, écrivant y avoir « fourré le plus que j'ai pu d'amour, de jalousie, de fureur, de bienséance, de probité et de grandeur d'âme[246] ». Dans *Crispin médecin*, œuvre en trois actes fondée sur le travestissement et l'imposture, la figure du valet rusé se faisant passer pour un médecin sert à décharger l'énergie accumulée, ramenant le public de la solennité des vers philosophiques à une dimension de jeu et de rire franc. On assiste ainsi à un passage net : de l'héroïsme s'adressant à la nation et au devoir, à la complicité physique et verbale de la farce. Le 8 janvier 1807[247], l'œuvre de Voltaire est suivie de *L'Esprit de contradiction* (1700) de Charles Dufresny. Le binôme Voltaire-Dufresny déplace la réflexion du plan politique vers le plan psychologique et mondain. Tandis qu'*Adélaïde* incarne la sphère publique et les grands idéaux, la comédie en un acte de Dufresny fait office de miroir pour les salons milanais. Si Voltaire s'adressait aux citoyens, Dufresny parlait à la noblesse et à la bourgeoisie, mettant en scène des dynamiques familiales et des coquetteries que le public reconnaissait parfaitement au sein de ses propres cercles sociaux. L'intrigue, centrée sur une femme qui s'oppose à tout par pur esprit de contradiction, offrait non seulement un moment d'auto-analyse ludique, mais cachait également un subtil revers idéologique : en ridiculisant l'opposition stérile et le caprice individuel, elle délégitimait indirectement toute forme de résistance politique. Présenter la « contradiction » comme un défaut irrationnel suggérait que ceux qui s'opposaient au nouvel ordre napoléonien ne le faisaient pas au nom de hauts idéaux,

[245] *Giornale italiano*, n. 322 (18 novembre 1806), p. 1294
[246] Voltaire à Nicolas Claude Thieriot, 24 février 1733, *Voltaire's Correspondence, op. cit.*, t. III, Lettre 550, p. 20. Cité dans Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Greenwood Press, Westport (CT), 1998, p. 46
[247] *Giornale italiano*, n. 8 (8 janvier 1807), p. 32

mais par un « vice de caractère » semblable à celui de la protagoniste, transformant ainsi la satire psychologique en un instrument de stabilisation du consensus.

Les représentations se poursuivent le 20 novembre 1806[248] avec *La Métromanie* (1738) de Piron, qui est reprise le 3 décembre[249] suivant ; cette dernière donne lieu à une critique parue dans les colonnes du *Giornale Italiano* :

> Il était extrêmement difficile de composer une comédie en cinq actes telle que celle-ci, fondée sur la folie d'un homme tourmenté par la manie de poétiser ; et les experts en art dramatique comprennent mieux que quiconque quel talent et quelle application furent nécessaires pour la porter au degré de perfection qu'elle a atteint. Sans même parler du mérite de l'intrigue et de la conduite, on y admire éminemment la qualité du style. Celui-ci est pur, élégant, concis. Les vers sont beaux, ils étincellent d'esprit ; mais cet esprit réside dans les pensées, et les pensées sont plus justes et plus soutenues que brillantes. Le dialogue est vif, enjoué et, en même temps, naturel et raisonnable. La plaisanterie, bien que subtile et délicate, ne se perd pas en jeux de mots ou en calembours ; enfin, la morale est diffuse à travers les situations, et le cours des scènes n'est point interrompu par des madrigaux, des sentences philosophiques ou des lieux communs étrangers au sujet. On n'y trouve aucune pompe de ces sentiments affectés par lesquels on attire ceux qui manquent de raison et d'esprit. Ce style poétique à la mode, qui séduit facilement le cœur de la multitude et qui devient la ressource des talents médiocres, ne vient point gâcher cette comédie. Il n'y a nulle prétention à la sensibilité : en somme, on ne s'y adresse qu'à l'esprit et à la raison[250].

La question centrale du compte-rendu réside dans l'exaltation de la comédie en tant qu'œuvre qui « ne parle qu'à l'esprit et à la raison ». Dans la perspective napoléonienne, l'adoption d'un théâtre « rationnel » revêt une dimension éminemment politique : la « sensibilité affectée » y est stigmatisée comme le symptôme d'une médiocrité intellectuelle incompatible avec la nouvelle citoyenneté impériale. Exalter la clarté de

[248] *Giornale italiano*, n. 324 (20 novembre 1806), p. 1300
[249] *Giornale italiano*, n. 337 (3 décembre 1806), p. 1352
[250] *Giornale italiano*, n. 351 (17 décembre 1806), p. 388, (original en italien)

Piron revient donc à ériger la civilisation française en unique modèle capable de transcender le sentimentalisme pour accéder à une maturité esthétique et civile supérieure.

> Il est assez singulier qu'un tel sujet ait été conçu en France, où la manie de poétiser est peu commune et n'a pu être que l'excentricité de quelques-uns. *La Métromanie* ne fustigeant pas les goûts de la majorité, cette comédie n'était guère propre à intéresser la multitude ; et de fait, elle ne fut et n'est intéressante que pour les lettrés et les connaisseurs. En Italie, où la manie de faire des vers est presque celle de tous ceux qui savent barbouiller du papier, un tel sujet aurait dû séduire la nation entière. Avec quel plaisir entend-on nos drames où paraît en scène quelque poète ? Si celui-ci est ridicule, ce qui arrive presque toujours, chaque spectateur y reconnaît son voisin, faiseur de sonnets, et sa malignité s'en repaît. Si le poète représenté est estimable, chaque sonnettiste croit s'y reconnaître, et son amour-propre s'en trouve satisfait. Mais ce dernier cas est rarissime ; le plus souvent, les poètes sur nos scènes paraissent guenilleux et portent les insignes de la misère ; ainsi, nos auteurs dramatiques semblent vouloir se venger d'être mal payés et s'en plaignent indirectement au public, mais sans aucun profit. Le public des théâtres veut uniquement se récréer ; et toujours impitoyable quand il cherche le plaisir, il rit de la pauvreté de ceux qui le divertissent pourvu qu'il soit satisfait. Cette comédie de Piron fut représentée pour la première fois à Paris en l'an 1738. Avant cette œuvre, l'usage en France était de montrer sur le théâtre les poètes avec les attributs de la misère, comme on le fait encore chez nous, bien que nos poètes ne soient pas tous misérables. Piron fut le premier qui introduisit sur la scène française un poète tel que nous en avons pourtant — fort aisé, bien vêtu, valeureux, magnanime et désintéressé. Il me semble qu'en modifiant par endroits cette comédie, en l'adaptant à nos mœurs, au genre choisi par nos poètes et au caractère national, elle pourrait merveilleusement convenir à notre théâtre et amender ces défauts qui leur sont communs. Nos vrais poètes, qui ne peuvent se reconnaître dans les pauvres poétereaux introduits sur les scènes italiennes, se reconnaîtraient alors si ces poètes de théâtre étaient aussi riches et aussi prisés qu'ils le sont eux-mêmes[251].

[251] *Ibidem*

Le critique souligne avec sarcasme la dichotomie entre la représentation italienne et française de la figure du poète : alors qu'en Italie persiste le stéréotype du lettré « guenilleux » et indigent, reflet d'une réelle subalternité socio-économique des intellectuels de l'époque, la France de Piron propose un poète « aisé, bien vêtu et magnanime ». Cette observation sous-tend le projet napoléonien de transformer l'homme de lettres en un fonctionnaire d'État : une figure organique au régime, dotée de prestige et de dignité économique, miroir de la nouvelle classe dirigeante du Royaume d'Italie. La reprise de Raucourt vise donc à offrir à l'élite milanaise un nouveau modèle identitaire, émancipé de l'image séculaire de la misère littéraire. L'œuvre de Piron est présentée comme un produit d'élite, destiné non pas à la « multitude » mais à un cercle restreint de connaisseurs. Toutefois, le critique souligne qu'en Italie, le sujet acquiert une charge satirique plus prégnante encore qu'en France. Dans une société milanaise où la « manie des vers » et la production de sonnets de circonstance semblaient omniprésentes, le choix de Mademoiselle Raucourt de représenter la pièce au Théâtre de la Canobbiana, siège privilégié de la bourgeoisie impériale, revêt les traits d'une opération de chirurgie sociale. Le public est ainsi convié à une véritable introspection critique : à travers le miroir de la comédie française, le spectateur milanais est sommé de reconnaître, dans le ridicule du Métromane, les vices de son propre milieu mondain.

> La comédie de *La Métromanie*, trop parfaite pour être parfaitement représentée, le fut pourtant d'une manière satisfaisante à la Canobbiana, mercredi dernier. M. Chapron aurait mieux exprimé le caractère du Métromane s'il avait su allier à l'enthousiasme d'un poète cette teinte comique si nécessaire pour laisser entrevoir le ridicule du personnage à travers la noblesse de ses sentiments et ses élans de fantaisie. Mme Grassot dans le rôle de la Soubrette, tout comme M. Harigui dans celui du Valet, s'illustrent dans cette comédie. Elle est l'une de celles où nous avons vu nos acteurs français jouer avec la plus grande unité et la plus grande exactitude[252].

Enfin, les observations techniques sur les interprètes offrent de précieux indices quant à la pratique exécutive de la compagnie de Raucourt. La critique adressée au sieur Chapron, accusé d'une « noblesse » excessive au détriment de la « teinte comique »,

[252] *Ibidem*

suggère une tendance de la troupe vers une solennité quasi tragique, découlant sans doute de la formation de ses membres à la Comédie-Française. À l'inverse, l'éloge fait aux acteurs de caractère tels que Madame Grassot et Monsieur Harigui met en lumière ce qui constituait le véritable avantage compétitif du théâtre français : l'unité d'ensemble et l'exactitude méthodologique de la représentation. Cette rigueur d'exécution était ainsi proposée comme un terme de comparaison pour les compagnies itinérantes italiennes, souvent caractérisées par un jeu plus improvisé et moins coordonné. Lors de ces deux soirées, la représentation de *La Métromanie* de Piron fut suivie d'une comédie en un acte plus légère : le 20 novembre[253] par *L'Impromptu de campagne* (1733) de Poisson et le 3 décembre[254] par *La Gageure imprévue* (1768) de Michel-Jean Sedaine, déjà représentée au Théâtre Carcano. L'œuvre de Piron est dense : ses cinq actes en vers et sa satire incisive de la passion littéraire exigeaient du public une attention soutenue. *L'Impromptu de campagne* agissait comme une véritable rupture : cette comédie méta-théâtrale, simulant l'improvisation, ramenait le public vers une dimension ludique et physique, brisant l'austère perfection de Piron par le dynamisme de l'action. Quant à *La Gageure imprévue*, elle offrait une transition plus douce. Là où Piron s'adressait à « l'esprit et à la raison », Sedaine privilégiait le cœur et le plaisir du jeu social. La brièveté de ces actes uniques permettait ainsi de savourer l'esprit du dialogue sans le poids d'une structure monumentale.

Le 21 novembre 1806[255], Molière réapparaît sur scène avec *Les Femmes savantes* (1672), suivies de *Les Étourdis ou le Mort supposé* (1787) d'Andrieux (qui sera également représentée le 30 novembre[256] et le 12 décembre 1806[257], chaque fois à la suite de deux tragédies de Voltaire et le 15 janvier[258]). En occupant presque systématiquement la place d'honneur de la soirée ou en étant associé à des textes contemporains de moindre envergure, Molière incarne la « comédie de caractère » : une forme théâtrale supérieure et philosophique qui se distancie nettement de la farce de situation. Cette dernière, perçue comme plus proche des goûts populaires et de la tradition italienne des masques, est

[253] *Giornale italiano*, n. 324 (20 novembre 1806), p. 1300
[254] *Giornale italiano*, n. 337 (3 décembre 1806), p. 1352
[255] *Giornale italiano*, n. 325 (21 novembre 1806), p. 1304
[256] *Giornale italiano*, n. 334 (30 novembre 1806), p. 1340
[257] *Giornale italiano*, n. 346 (6 décembre 1806), p. 1568
[258] *Giornale italiano*, n. 15 (15 janvier 1807), p. 59

d'ailleurs souvent présentée en fin de programme. Cette hiérarchie du rire juxtapose des chefs-d'œuvre tels que *Le Misanthrope* (1666) à des pièces plus agiles comme *Monsieur de Crac dans son petit castel* (1791) de J.-F. Collin d'Harleville (déjà jouée au Théâtre Carcano) le 16 décembre 1806[259]. La reprise d'un monument dramatique en cinq actes, souvent versifié et dense en critique sociale, est ainsi ponctuellement suivie d'un acte unique dynamique et brillant. Dans ce contexte, le 16 janvier 1807[260], l'insertion d'un ballet à la suite de *L'École des femmes* (1662) représente une médiation entre l'autorité du texte et le langage universel du corps et du mouvement. Le *Dépit amoureux* (1656), qui avait servi à détendre les esprits après *Athalie* lors des débuts de la troupe française à la Canobbiana, est repris le 21 février 1807[261] après *Les Deux Amis, ou le Négociant de Lyon* (1770) de Beaumarchais. Avec cette pièce, Beaumarchais s'éloigne de la verve satirique qui le rendra immortel pour s'essayer au « drame bourgeois ». Il s'agit d'un genre sérieux proposant une exploration profonde des vertus domestiques, des défis éthiques liés au commerce et de la solidité des liens d'amitié. C'est un théâtre exquisément sentimental et moral qui, loin de viser le rire cathartique, cherche à susciter chez le spectateur une émotion civique et une réflexion sur les valeurs de la classe bourgeoise. Le *Dépit amoureux* intervient alors pour faire contrepoint à cette gravité. L'inclusion au répertoire d'auteurs tels que Beaumarchais ou de contemporains comme Dorat et Dieulafoy répond à la nécessité de présenter la culture française non pas comme un héritage statique du Grand Siècle, mais comme une force vive et actuelle, pleinement immanente au présent de l'Empire. L'association entre *l'Amphitryon* (1668) de Molière et *Défiance et Malice ou le Prêté rendu* (1801) de Dieulafoy du 26 février 1807[262] s'avère tout aussi emblématique : cette juxtaposition crée un pont idéal entre l'atemporalité du mythe classique et l'argutie subtile de la conversation moderne, offrant une preuve tangible supplémentaire de la polyvalence du génie français. Cette dernière se manifeste également dans le programme du 2 décembre 1806[263], composé de *La Feinte par amour* (1773) de Claude-Joseph Dorat et de *L'École des maris*[264] (1661) de Molière. Tandis que

[259] *Giornale italiano*, n. 350 (16 décembre 1806), p. 1584
[260] *Giornale italiano*, n. 16 (16 janvier 1807), p. 64
[261] *Giornale italiano*, n. 52 (21 février 1807), p. 208
[262] *Giornale italiano*, n. 57 (26 février 1807), p. 226
[263] *Giornale italiano*, n. 336 (2 décembre 1806), p. 1348
[264] Malandain P., *L'École des Maris, in Molière, Théâtre complet*, Paris, imprimerie Nationale, 1997, pp. 557-559

chez Dorat la feinte n'est qu'un jeu élégant destiné à briller en société, elle devient chez Molière une véritable stratégie de rébellion pour conquérir sa propre liberté ; le public passe ainsi de l'admiration pour la beauté du badinage à une réflexion sur les droits de l'individu.

Consciente de la faveur impériale, le 23 novembre 1806[265] Raucourt mit en scène *Cinna* (1641), une pièce particulièrement chère à Napoléon. Il s'agissait là d'un hommage à ce Corneille qui, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, occupait une place d'honneur dans l'imaginaire culturel du souverain. Si, sous la Révolution, l'œuvre avait été proscrite parce que le thème du pardon impérial paraissait incompatible avec la ferveur républicaine, l'année 1801 marqua la réhabilitation nécessaire de la pièce à Paris, lui permettant de retrouver les faveurs du public. La tragédie de Corneille, centrée sur les conspirations et le pouvoir absolu, entrait en résonance directe avec la France de 1801. Les critiques de l'époque, à l'instar de Geoffroy[266] ou de Friedrich Meyer, observèrent immédiatement comment le public opérait de constants parallèles entre la fiction et l'actualité[267]. Lorsque Auguste affronte, sur scène, la conjuration de ses ennemis, l'esprit des spectateurs se tournait inévitablement vers l'attentat de la rue Saint-Nicaise, la « Machine infernale », qui avait failli coûter la vie à Napoléon en 1800[268]. Comme le rapporte Jean-Baptiste Pujoulx[269], lors de la reprise de 1801, l'acteur qui jouait Cinna portait une perruque semblable à celle de Louis XIV. À travers cette esthétique du XVIIe siècle, Napoléon cherchait à établir une continuité monarchique avec le passé glorieux de la France. En 1806, la mission de Raucourt transforma *Cinna* en une véritable arme diplomatique : en transportant sur le sol italien la figure d'un Auguste clément et majestueux, l'actrice offrait aux sujets du nouveau Royaume d'Italie un modèle de souveraineté propre à susciter l'adhésion, métamorphosant ainsi l'occupation militaire en une restauration de la gloire romaine sous l'égide de Paris. Le *Giornale italiano* propose un compte-rendu circonstancié de la représentation :

[265] *Giornale italiano*, n. 327 (23 novembre 1806), p. 1312
[266] Cfr. Ubersfeld A., *op. cit.,* p. 150
[267] Siviter C., *op. cit*., pp. 89-90
[268] Meyer, *Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs*, vol I, Tübingen, 1803, pp. 222-223
[269] Pujoulx, *Paris à la fin du XVIII siècle, ou Esquisse historique et morale des monuments et des ruines de cette capitale ; de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitants*, Paris, 1801, p. 45

> La tragédie de Cinna est le chef-d'œuvre du grand Corneille. Les beautés robustes de ce génie énergique ne se sont point affaiblies, malgré les changements que la langue et le style de sa nation ont connus depuis son siècle. Cinna est, en quelque sorte, un sujet national et propre à notre pays ; l'époque que cette tragédie nous rappelle, ainsi que l'intérêt particulier né des circonstances récentes, tout nous portait vers cette représentation. Et qu'y avait-il de plus émouvant ? Le fanatisme républicain de Cinna et d'Émilie, qui se proposaient d'assassiner leur bienfaiteur Auguste, alors même que celui-ci, vainqueur des factions et de ses compétiteurs, faisait déjà en sorte que Rome et le monde respirent à l'ombre de son autorité tutélaire ; ou bien la clémence d'Auguste pardonnant à Cinna et à Émilie. Les beautés de cette tragédie sont supérieures aux préceptes d'Aristote et s'en affranchissent. Il semble que l'intrigue change d'objet, ce qui rend la tragédie plus admirable encore. Émilie et Cinna, qui au premier acte se font adorer comme des héros de la liberté romaine, finissent par apparaître comme les victimes d'un fanatisme insensé ; et cet Auguste, que le poète dépeignait d'abord sous un jour odieux en énumérant ses proscriptions, devient l'objet d'une profonde vénération. Celui qui était un triumvir abhorré est désormais un empereur adoré. Corneille tient les cœurs entre ses mains : après nous avoir presque transformés en partisans de la démocratie dans les premières scènes, il détruit ensuite ce prestige et nous fait comprendre le danger, voire la folie, de cet enthousiasme même dont il avait peu avant enflammé nos esprits. Le héros de la tragédie n'est point Cinna, mais véritablement Auguste. Le véritable sujet est la clémence de cet Empereur ; c'est là une vertu divine que le grand Corneille a voulu présenter à l'admiration publique, et non point le vil assassinat comploté par Cinna et Émilie. Si l'auteur a tant grandi les conjurés, son but n'était que de rendre plus magnanime et plus émouvante la générosité de ce grand homme qui leur pardonne[270].

Le critique du *Giornale Italiano* explicite clairement ce basculement idéologique que Napoléon lui-même entendait imposer à son peuple : un parcours qui mène le spectateur à se transformer, au fil de la tragédie, de « partisan de la démocratie » en un sujet dévoué à l'Empereur. Le compte-rendu, en effet, n'hésite pas à qualifier le républicanisme de Cinna et d'Émilie de « fanatisme insensé », en l'opposant à la figure d'Auguste qui, de

[270] *Giornale italiano*, n. 331 (27 novembre 1806), p. 1328 (original en italien)

« triumvir abhorré », se métamorphose en un « empereur adoré ». De la sorte, le théâtre de Corneille fournit la justification historique parfaite au coup d'État de Brumaire et à la naissance ultérieure de l'Empire, y compris sur le territoire italien : la violence du passé s'efface au nom d'un ordre supérieur. Dans ce contexte, la clémence d'Auguste cesse d'être un concept abstrait pour devenir un véritable « sujet national », capable d'entrer en résonance profonde avec l'identité locale. Lorsque le texte de 1806 définit la tragédie comme « propre à notre pays », le critique se réfère tout autant à la Rome antique qu'à l'Italie napoléonienne du présent. Le *Giornale italiano* fait en outre explicitement référence aux « circonstances récentes », suggérant que le drame s'adresse directement au public de l'époque et permet des parallèles entre fiction scénique et actualité historique, comme l'avaient déjà observé Geoffroy et Meyer à Paris. La générosité manifestée par Auguste sur scène devient la vertu politique nécessaire à Napoléon pour réhabiliter son image des souillures du passé révolutionnaire. En invoquant les racines latines, Napoléon ne cherchait pas seulement à célébrer le passé, mais à inciter les Italiens à se reconnaître comme partie intégrante d'un « Nouvel Empire Romain » sous égide française. En ce sens, la tragédie de Corneille faisait office de véritable pont culturel : elle mobilisait la mémoire historique partagée pour ennoblir et légitimer la présence française moderne, transfigurant ainsi l'occupation militaire en une restauration naturelle et glorieuse de l'ordre impérial sur le sol italique. Le compte-rendu se poursuit par un commentaire sur le jeu des acteurs :

> Cette tragédie est d'une sublimité sans égale ; les sentiments qui s'y déploient s'élèvent à toute cette grandeur que nous prêtons aux plus célèbres Romains de cette époque ; les vers sont d'une plénitude, d'une force et d'une magnificence qu'il est difficile de retrouver ailleurs. Afin que rien ne se perde de tant de beautés, il faut aux acteurs qui représentent cette tragédie le talent le plus accompli et la plus grande habileté. Nous ne saurions nous plaindre si nos tragédiens n'ont point, dans certaines scènes, tout à fait soutenu un jeu analogue au caractère des personnages ; car dans bien d'autres, ils sont parvenus à nous faire goûter les mérites d'une si belle œuvre. Madame Bacoffen, qui interprétait Émilie, ayant ce soir-là la voix affaiblie, nous a épargné ces efforts vocaux et ces aspirations gutturales qui lui sont ordinairement reprochés. Monsieur Chapron, dans le rôle de Cinna, a tenu son rang d'excellent acteur. On aurait souhaité plus

> de dignité, davantage d'assurance et quelque éclair du génie d'Auguste chez Monsieur Collé, qui incarnait cet Empereur ; quant à Monsieur Juclié, il n'a nullement gâté ce majestueux et intéressant spectacle[271].

Le passage le plus critique du compte-rendu concerne Monsieur Collé : un acteur dépourvu de maîtrise scénique finissait involontairement par amoindrir l'image même du souverain. Si l'Auguste littéraire de Corneille paraissait divin, l'Auguste en chair et en os interprété par Collé s'avérait inadéquat, créant ainsi une fracture périlleuse entre l'idéal impérial et sa représentation physique concrète. Il est manifeste que l'interprétation de Monsieur Collé ne pouvait soutenir la comparaison avec les célèbres prestations de Talma ou de Monvel. Là où Talma, dans le rôle d'Auguste, agissait comme un véritable « double[272] » scénique de Bonaparte, conférant au personnage cette majesté et cette vigueur que le public identifiait au pouvoir consulaire, la performance de Collé apparaît, aux yeux du critique, privée de cette étincelle nécessaire pour incarner le nouveau modèle de souveraineté. Le manque de « dignité » et d'« assurance » déploré dans le compte-rendu n'est donc pas un simple jugement technique, mais dénonce l'incapacité de l'acteur à se faire le miroir fidèle du charisme impérial. Le critique ironise sur la prestation de Madame Bacoffen dans le rôle d'Émilie, allant jusqu'à suggérer que sa voix « affaiblie » ce soir-là fut presque un avantage : elle permit d'éviter ces « efforts et aspirations gutturales » qui lui étaient souvent reprochés. Alors que le personnage d'Émilie, victime de son propre « fanatisme », exigeait une voix maîtrisée pour ne pas sombrer dans l'excès, le Cinna de Monsieur Chapron est loué pour son professionnalisme. Toutefois, il demeure évident que, pour le critique, le cœur du problème résidait dans la figure d'Auguste : si le « génie » du protagoniste ne vibrait point, le spectacle tout entier perdait sa fonction de miroir de la majesté impériale. La soirée du 23 novembre 1806 se conclut, selon l'usage du temps, par la farce en un acte de Philippe Poisson, *Le Procureur arbitre* (1772)[273]. Si, avec Cinna, on mettait en scène la Clémence de l'Empereur, un acte de justice supérieure qui pacifie l'État, la pièce de Poisson célébrait, quant à elle, la sagesse du Procureur, capable de résoudre les litiges des particuliers par la voie de l'arbitrage. Dans ce diptyque théâtral, le public milanais se voyait offrir un portrait complet de la civilisation française

[271] *Ibidem*
[272] Fazio M.*, François-Joseph Talma, Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, 2011, p. 117
[273] *Giornale italiano*, n. 327 (23 novembre 1806), p. 1312

: d'un côté, la majesté du nouvel Auguste dominant l'Histoire ; de l'autre, l'efficacité du nouvel ordre civil régulant la vie quotidienne. *Le Procureur* de Poisson, privilégiant la conciliation au conflit judiciaire, agissait ainsi comme une extension bourgeoise et domestique de la clémence impériale. Il projetait l'image d'une France qui n'apportait pas seulement les armes en Italie, mais aussi l'harmonie des lois du Code Civil et la stabilité sociale.

Le 25 novembre 1806[274] la comédie *L'Amant bourru* (1777) de Monvel (auteur de la comédie *Le chevalier sans peur et sans reproche, ou les amours de Bayard* (1788) représentée à la Canobbiana le 2 janvier 1807[275]), fut suivie du célèbre chef-d'œuvre de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (1775). Cette dernière représentation marqua le prélude d'un cycle de représentations consacré à la trilogie de Beaumarchais, laquelle allait accompagner le public durant une grande partie de la saison hivernale. Le cycle se poursuivit en effet le 6 janvier 1807[276] avec *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* (1784), comédie reprise également le 1er février[277] suivant aussi, pour trouver son épilogue le 9 janvier 1807[278] avec la représentation de *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* (1792). En outre, le 18 février[279], Beaumarchais réapparaît à l'affiche avec *Eugénie* (1767). On ne peut manquer de penser que le *Mariage de Figaro*, œuvre symbole de la liberté d'expression et annonciatrice d'idées révolutionnaires, n'ait pas été condamné pendant l'Empire. En effet Las Cases, dans le *Mémorial de Sainte-Hélène,* attaque le dramaturge en disant que Bonaparte aurait « constamment repoussé [Beaumarchais], lors de son consulat, à cause de sa mauvaise réputation et de sa grande immoralité ».[280] Beaucoup de critiques et biographes, et en particulier Louis de Loménie, académicien auteur d'un ouvrage majeur sur Beaumarchais paru en 1858[281], se sont engagés à défendre la réputation de l'auteur et à souligner l'estime que Napoléon avait pour lui. Loménie a retrouvé les traces d'un échange épistolaire entre le dramaturge et Bonaparte, qui écrit qu'il serait très heureux « de faire la connaissance de l'auteur de la

[274] *Giornale italiano*, n. 329 (25 novembre 1806), p. 1520
[275] *Giornale italiano*, n. 2 (2 janvier 1807), p. 8
[276] *Giornale italiano*, n. 6 (6 janvier 1807), p. 24
[277] *Giornale italiano*, n. 6 (1 février 1807), p. 24
[278] *Giornale italiano*, n. 32 (9 janvier 1807), p. 128
[279] *Giornale italiano*, n. 49 (18 février 1807), p. 196
[280] Las Cases, *op. cit.*, p. 9
[281] de Loménie L., *Beaumarchais et son temps: études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1858

Mère Coupable ».[282] Les œuvres de Beaumarchais continuent en effet à être représentées par la Comédie Française tout au long de l'Empire. Selon Virginie Yvernault,[283] les passages de la pièce qui ont été censurés sous l'Empire, sont plausiblement les mêmes qui ont été censurés sous la Révolution. Il faut dire que les comédiens ont peur de prononcer expressément toutes les insolences du valet Figaro même si elles ne sont pas ouvertement interdites et donc ils éliminent de la scène les traits les plus virulents. Yvernault soutient que « il s'agit, à proprement parler, d'autocensure plutôt que de censure. Le mérite n'en revient nullement à l'Empire, mais à la République et au Directoire[284] ». Les spectacles produits par Mademoiselle Raucourt attestent que la Milan de l'ère napoléonienne, loin de simplement tolérer Beaumarchais, multipliait les représentations de ses œuvres. Les chroniques italiennes conservent le compte-rendu de la première représentation de la pièce *Le Mariage de Figaro* :

> La gaieté, la malignité, l'extravagance, l'esprit, l'audace, le burlesque, les imbroglios, et peut-être même les trivialités et les indécences dont cette comédie surabonde ; le grand nombre de personnages ridicules qui paraissent sur scène ; le mouvement surprenant et le bizarre spectacle qui en résultent, ont assuré et assureront toujours le succès de cet étrange drame. Il offense les règles de l'art, ainsi que la sévérité de la morale et du bon goût ; mais il excite le rire chez les moralistes les plus rigides, chez les lettrés les plus difficiles à contenter, et chez ceux-là mêmes qui blâment et méprisent cette pièce. [...] Cette comédie parut vers l'époque de la Révolution française ; elle avait pour but de tourner en dérision les grands seigneurs, les courtisans, les princes, les magistrats et jusqu'au gouvernement d'alors. C'est pourquoi le monarque refusa d'abord qu'elle fût représentée. Le comte d'Artois, encore jeune et peu sensé, s'engagea à la protéger et la fit jouer dans l'une de ses maisons de campagne. La cour ayant toléré cette conduite du comte, une sorte de bienveillance se répandit parmi les grands seigneurs en faveur de ladite comédie, laquelle fut ensuite représentée jusque sur le petit théâtre du Roi, dit des Menus-Plaisirs. Les comédiens de Paris

[282] *Ibidem*, p. 512
[283] Yvernault V., « *Un tableau sorti de son cadre » ? Actualité du théâtre de Beaumarchais sous la Révolution (1789-1799),* in (Julian T. et De Santis V. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire,* Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 146
[284] Id.., *Le valet et l'empereur : une rencontre à contretemps. Le théâtre de Beaumarchais à l'époque napoléonienne*, *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II) | 2020, mis en ligne le 01 août 2021, p. 320

crurent alors pouvoir la donner en public en toute sécurité. Le jour fut fixé ; mais à onze heures du matin, elle fut interdite par ordre du Roi. Néanmoins, la foule des curieux qui, faute de temps, n'avait pu en être prévenue, accourut à l'heure habituelle du spectacle et s'en retourna mécontente. Après bien des intrigues, bien des importunités et la plus opiniâtre persévérance, Beaumarchais arracha au gouvernement la permission de représenter sa comédie. La curiosité avait été fortement excitée par toutes ces circonstances connues du public. Paris tout entier semblait vouloir assister à la première. Trois cents personnes dînèrent au théâtre dans les loges des acteurs ; trois individus furent étouffés par la foule qui pressait le bureau de location. On sortit du théâtre plus tard qu'à l'accoutumée, car les applaudissements avaient prolongé la représentation. Toutes les allusions étaient saisies au vol avec enthousiasme ; les concepts les plus minces semblaient des traits de génie dès lors qu'ils agitaient l'esprit de faction. [...] Les temps et les circonstances auxquels se référait cette comédie se sont évanouis depuis longtemps ; elle est toutefois demeurée au répertoire du théâtre français. La gaieté qui la caractérise l'a fait survivre et elle séduit toujours un grand nombre de spectateurs. De fait, ils étaient nombreux mardi dernier à la Canobbiana ; et les applaudissements par lesquels ont été accueillies Leurs Altesses Impériales, qui ont honoré cette représentation de leur présence, ont grandement contribué à rendre le spectacle souverainement plaisant. Bien que les acteurs aient rempli leurs rôles respectifs de manière passable, il y a cependant des reproches à adresser à certains d'entre eux. Monsieur Chapron, qui tenait le rôle du comte Almaviva, a oublié qu'il représentait un grand seigneur. Il a manqué de noblesse. Son élocution est pesante et ses manières ressemblent plutôt à celles d'un garçon de boutique qu'aux façons d'un homme de cour. Monsieur Chapron semble également manquer d'intelligence en mettant, dans toutes les parties qui n'exigent que de l'aisance et de la grâce, l'emphase ampoulée d'un matamore. Le Figaro de Flavigny a joué avec chaleur et a presque toujours conservé le sens de son rôle. Madame Grasseau, qui faisait celui de Suzanne, l'a rendu avec toute la délicatesse, la gaieté et la grâce qu'il exigeait. C'est une actrice dont le talent est réel et fort varié. Mais le défaut qu'elle partage avec tous ses camarades est celui de parler trop précipitamment. En général, ils ne proportionnent pas leur

> articulation à la vaste dimension de la salle, ni à la difficulté d'être entendus dans un pays dont l'idiome national est fort différent du leur[285].

D'une part, le critique balaie l'œuvre de Beaumarchais en la qualifiant d'amas de « trivialités et d'indécences » qui offense les « règles de l'art » (rappel des canons aristotéliciens encore prégnants) ; d'autre part, il est contraint d'admettre l'irrésistible force comique du texte. Un passage central du compte-rendu est consacré à la genèse tourmentée de la pièce. Il y est explicité que l'ouvrage visait à tourner en dérision les puissants et que le Roi (Louis XVI) tenta de l'interdire. Le critique tente de rassurer le lecteur en affirmant que « les temps et les circonstances... se sont évanouis depuis longtemps ». Il s'agit là d'une tentative de « désamorcer » la charge subversive du personnage de Figaro pour pouvoir en jouir comme d'un pur divertissement, tout en reconnaissant que son succès historique était dû à « l'esprit de faction ». Attaquer l'œuvre sur le plan moral constituait la stratégie idéale pour en discréditer le potentiel subversif, sans avoir à admettre que le message politique (l'égalité et la critique des privilèges) demeurait dangereusement actuel. Définir Beaumarchais comme un « immoral » permettait de le représenter tout en maintenant les distances officielles exigées par l'Empire, la censure frappant également la presse. Monsieur Chapron (le Comte) est accusé de ressembler à un « garçon de boutique » plutôt qu'à un noble. Cela reflète l'attente du public : le théâtre doit maintenir une certaine hiérarchie esthétique ; un comte doit se tenir en scène avec « noblesse », même lorsqu'il est ridicule. Madame Grasseau, en revanche, reçoit des éloges. Il ressort de ce compte-rendu une donnée technique intéressante : les acteurs français parlaient trop vite. Dans une Milan où le français était la langue de la culture et de l'occupation, mais non la langue maternelle de la population, le public peinait à suivre la diction serrée des comédiens parisiens, surtout dans une salle aussi vaste que la Canobbiana. En outre, ce focus sur une élocution trop précipitée pourrait être le signe d'une représentation « prudente », où les passages les plus équivoques étaient probablement coupés ou récités si rapidement qu'ils glissaient sans attirer les foudres des censeurs, confirmant ainsi la pratique de l'autocensure théorisée

[285] *Giornale italiano*, n. 9 (9 janvier 1807), p. 36 (original en italien)

par Yvernault. Pour cette même représentation, il existe un autre compte-rendu paru dans le *Corriere delle Dame* :

> Le but de la Comédie est d'adoucir les mœurs, d'extirper les abus et de réprimer les vices. Nul ne l'a sans doute mieux caractérisé que le poète Santeul dans sa célèbre inscription *castigat ridendo mores*, sentence que les comédiens italiens de Louis le Grand placèrent en épigraphe sur le rideau de leur théâtre. Nous n'oserions affirmer que cette comédie, écrite dès 1784 et représentée à Milan mardi dernier, soit réellement propre à produire un tel effet. Le protagoniste est original et, dans son genre, il n'a point d'égal. Le succès qu'obtint cette comédie s'attribue à juste titre aux traits satiriques et aux saillies spirituelles du dialogue, qui ose flageller avec franchise, par l'arme du ridicule, tous les ordres de la société. Les trois premiers actes sont supérieurs au quatrième qui manque d'action, ainsi qu'au cinquième, lequel présente de nombreuses incongruités. Leurs Altesses Impériales honorèrent la représentation de leur présence, ce qui produisit la plus agréable sensation sur un public mû par les applaudissements. Les comédiens remplirent leurs rôles au mieux : nous ne pouvons toutefois nous empêcher de rappeler au Comte Almaviva de se montrer moins soutenu dans une comédie facétieuse, et à Figaro, à la Soubrette ainsi qu'au Page, de parler moins rapidement en Italie afin d'être mieux compris. Face au pompeux Comte, la Comtesse trahie paraissait trop mesquine. Au quatrième acte, on chanta une gracieuse cavatine française, qui ne plut guère à des oreilles accoutumées aux harmonieux accents du Théâtre de la Scala. Du reste, cette représentation, qui à Paris dure à peine trois heures (ce qui est déjà beaucoup), en dura plus de quatre à Milan ; ce qui ne manqua point de faire languir le mouvement de l'action[286].

Si le *Corriere delle Dame* s'appuie sur la célèbre sentence de Santeul, *castigat ridendo mores*, il exprime un doute immédiat quant à la capacité du *Mariage de Figaro* à remplir cette fonction moralisatrice, rejoignant ainsi la position du *Giornale Italiano* qui, plus radicalement, qualifie l'œuvre d'amas de « trivialités et d'indécences ». Cette méfiance éthique est doublée d'une critique structurelle : les deux journaux s'accordent sur la supériorité des trois premiers actes face à un dénouement jugé languissant ou incohérent.

[286] *Corriere delle Dame*, 11 gennaio 1807, pp. 10-11, (original en italien)

Sur le plan de l'interprétation, la troupe se heurte à l'exigence d'un public habitué aux codes de la noblesse italienne. Le comte Almaviva de Monsieur Chapron subit ainsi une double condamnation : alors que le *Giornale Italiano* lui reproche une allure de « garçon de boutique» dénuée de noblesse, le *Corriere delle Dame* le trouve trop « soutenu » pour une comédie facétieuse. Parallèlement, une donnée technique majeure émerge des deux sources : la vitesse d'élocution des acteurs parisiens. Dans le vaste cadre de la Canobbiana, cette diction trop précipitée, associée à une durée de représentation excessive à Milan (plus de quatre heures contre trois à Paris), semble avoir entravé la compréhension d'un public dont le français n'était pas la langue maternelle, forçant les critiques à réclamer une articulation plus mesurée. En somme, cette réception témoigne d'une « acclimatation » difficile de l'œuvre, où l'éclat de la présence princière peine à masquer les frictions entre l'école dramatique française et les attentes esthétiques et linguistiques de la société milanaise. Les colonnes du *Giornale italiano* conservent également la trace de la reprise de *La Mère coupable* :

> Ce drame est la conclusion, et d'une certaine manière la morale du roman commencé avec *Le Barbier de Seville* et poursuivi avec le *Mariage de Figaro*. Le comte Almaviva, qui, autrefois, si aimable et si séducteur, avait presque enlevé pour l'épouser la pupille d'un vieux médecin qui ne pouvait, ni par son rang ni par sa fortune, prétendre à une telle destinée ; ce comte qui, par la suite, fatigué de sa femme, voulait folâtrer avec la camérière de celle-ci dans le *Mariage de Figaro*, n'est plus qu'un homme triste, brusque et de mauvaise humeur. Cette comtesse, qui s'était énamourée du jeune page, pleure la naissance d'un fils qui, né vingt ans auparavant de cet amour adultère, avait été cru jusque-là le véritable fils du comte. En découvrant un tel mystère, ce père putatif a peu de droit de s'en offenser, puisqu'il retient chez lui, au titre de pupille, une de ses filles naturelles nommée Florestina. Ce Figaro, jadis si intrigant et *volpone*[287], n'est plus qu'un « honnête homme » ; la camérière Suzanne est devenue raisonnable ; la comtesse sanglote comme une « Madelaine » ; le comte parle

[287] J'ai choisi de conserver le terme italien « volpone » tel qu'il apparaît dans le compte-rendu original de 1806. Bien que le français dispose d'équivalents comme « vieux renard » ou « fin matois », le maintien de l'italianisme souligne la perception sémantique du critique de l'époque. En effet, l'usage de ce terme renvoie directement à l'archétype de l'intriguant de la Commedia dell'arte, marquant ainsi la transition du personnage de Figaro d'une figure de ruse subversive dans les premières pièces à un modèle de vertu dans *La Mère coupable*.

comme un prédicateur, et le plus souvent avec miséricorde, principalement parce qu'il veut lui-même être pardonné. Voici donc le drame édifiant par lequel Beaumarchais a probablement prétendu réparer le scandale de son *Mariage de Figaro*. Et il est juste de confesser que de tout cela découle une grande vérité morale : à savoir que les si belles passions par lesquelles la jeunesse se laisse entraîner vers des mariages disproportionnés sont communément suivies de fâcheuses catastrophes ; et que vers la fin de sa carrière, l'homme débauché trouve dans la mélancolie qui s'empare de lui, ou dans les événements funestes de sa propre famille, la punition de la folie scandaleuse à laquelle fut sacrifiée sa jeunesse. Heureux celui qui, à l'exemple de Figaro, après avoir passé la majeure partie de sa vie dans les ruses et les fourberies, devient sage, probe, compatissant et adroit pour le bien, comme il le fut pour le mal ! Figaro était pourtant le plus vicieux de tous ces personnages : d'où l'on pourrait conclure que dans l'âme du plus grand fripon se trouvent de meilleures dispositions à la vertu que chez les débauchés ordinaires, et que ceux qui sont comme tièdes dans le vice ne donnent pas autant d'espoir de vertu. Ce paradoxe serait trop consolant pour tous ceux qui ont à souffrir des grands désordres qui les entourent. Le moment fut bien choisi par Beaumarchais pour insinuer de telles pensées et présenter de tels exemples. Ce drame fut représenté pour la première fois le 26 juin 1792, à cette époque où les liens sacrés du mariage étaient discrédités et où la fidélité conjugale perdait sa considération avec l'approche du divorce. Beaumarchais, par l'entremise de son comte, prêchait ainsi : « Nos désordres ne ravissent presque rien à nos femmes. Ils ne peuvent du moins leur enlever la certitude d'être mères... Tandis que le moindre de leurs caprices fait évanouir chez l'homme la sécurité d'être père. Ah ! ce n'est pas pour rien que l'on a donné tant de relief à la fidélité des femmes ! Le bien et le mal de la société sont attachés à leur conduite : le paradis ou l'enfer des familles dépendent pour toujours de l'opinion qu'elles ont d'elles-mêmes inspirée ». Le quatrième acte de ce drame, plus larmoyant que comique, ne manque jamais d'émouvoir les spectateurs. La comtesse, en parlant avec le comte, découvre qu'il connaît le mystère de la naissance de son fils ; ce fils et Florestina se reconnaissent illégitimes : alors la comtesse s'abandonne à tous les excès, à toutes les clameurs de la douleur. Dans ce rôle, Madame Bacoffen a mérité des applaudissements pour le naturel de ses élans de repentir, se maintenant toutefois dans une mesure décente au milieu des naturelles

> exclamations bruyantes provoquées par une telle position. Chapron, dans le rôle du comte, s'est distingué par la vérité du personnage et fut même digne ; dans celui de Bégearss, personnage difficile car froid, scélérat et hypocrite, Juclié a démontré sagacité et talent. Mademoiselle Grasseau a bien rempli le rôle de Florestina ; elle est excellente dans les rôles qui demandent de l'ingénuité, de la grâce, de la vivacité et de la sensibilité. Sa mère, Madame Grasseau dans le rôle de Suzanne, et Flavigny dans celui de Figaro, ont pleinement soutenu la réputation qu'ils ont obtenue sur les meilleurs théâtres de France. En somme, ce drame fut représenté avec tant de vérité et d'illusion qu'il n'y eut personne parmi les spectateurs qui n'ait cru se trouver mêlé, du moins comme confident, à une réelle scène de famille[288].

Ce compte-rendu se configure comme une tentative sophistiquée de neutraliser le potentiel subversif de Beaumarchais à travers le prisme de la moralité napoléonienne. Le critique opère une distinction nette entre le « scandale » du *Mariage de Figaro*, expression d'une époque marquée par l'esprit de faction et le désordre, et ce nouveau « drame édifiant » qui ambitionne de panser les plaies du tissu social. Au cœur de l'analyse émerge un parallélisme étroit avec le Code civil napoléonien, introduit en Italie précisément au cours de ces années : la soumission de la femme[289] et l'obsession pour la stabilité de la lignée trouvent un écho dans l'avertissement du Comte Almaviva sur la certitude de la paternité, érigée en pilier indispensable du « paradis ou de l'enfer des familles ». Cette rhétorique reflète la doctrine impériale qui punissait sévèrement l'adultère féminin afin de protéger la légitimité de la descendance, contrairement aux « désordres » masculins qui, selon le texte, ne raviraient rien aux épouses. À travers un lexique oscillant entre jugement théâtral et sentence morale, le compte-rendu transforme Figaro, de « volpone » révolutionnaire, en un « honnête homme » dévoué au bien, offrant ainsi au public milanais une vision du monde où la vertu n'est plus synonyme de rébellion, mais d'acceptation de la hiérarchie et de réconciliation domestique. De la sorte, le théâtre cesse d'être la mèche de la révolution pour se muer en une tribune de jugement moral, où les larmes de Suzanne et de la Comtesse « Maddalena » consacrent le déclin définitif de

[288] *Giornale italiano*, n. 19 (19 janvier 1807), p. 76 (original en italien)
[289] Cfr. Duby G. et Perrot M., « La rupture politique et le nouvel ordre du discours », in *Histoire des femmes,* Paris, Plon, 1991, t. IV, p. 23

la liberté éclairée au profit de l'ordre impérial. Les acteurs de la compagnie Raucourt ont globalement reçu des éloges pour leur performance. Si, dans le compte-rendu du *Mariage de Figaro*, l'acteur Chapron avait été vertement critiqué pour son manque de noblesse, il se voit au contraire loué dans La *Mère coupable* pour son jeu « digne » et empreint de « vérité ». Ce renversement du jugement critique suggère que Chapron, par son élocution pesante et son manque de légèreté, était bien plus apte à incarner les tons graves et solennels du drame bourgeois qu'à servir la vivacité et le brio de la comédie de caractère. De manière générale, les acteurs français de la troupe Raucourt semblaient plus à leur aise dans les rôles sérieux que dans les registres comiques. D'abord, sur le plan technique, le critique souligne que les acteurs français parlent « trop précipitamment ». Le rythme effréné et les jeux de mots sont le moteur essentiel d'une comédie de caractère comme *Le Mariage de Figaro* ; à l'inverse, l'emphase, les silences dramatiques et l'élocution plus solennelle propre au genre sérieux facilitaient la compréhension dans une salle aussi vaste que la Canobbiana. Sur le plan esthétique, le critique loue ainsi les « élans de repentir » et la force pathétique des acteurs, capables de susciter l'émotion. Formés dans le climat de la Révolution et de l'Empire, ces comédiens maîtrisaient davantage l'intensité émotionnelle et le ton « prédicant » qu'exigeait le nouvel ordre moral. Enfin, ce décalage est profondément politique. La verve comique de Beaumarchais était intrinsèquement liée à la critique sociale de l'Ancien Régime. En 1806, sous un régime napoléonien consolidé, cette satire devenait anachronique, voire périlleuse, poussant les acteurs à l'autocensure. Le registre sérieux, en revanche, s'inscrivait en parfaite adéquation avec la morale du Code Civil, érigeant la scène de famille en un tribunal des mœurs conforme à l'ordre impérial.

Le 29 novembre[290], la scène accueille un double programme : Le *Démocrite amoureux* (1700) de Regnard et *L'Épreuve* (1740) de Marivaux, déjà plébiscitée au Théâtre Carcano. Après avoir découvert Regnard avec ses *Folies amoureuses* (1704), nous le retrouverons dès le 6 décembre[291] dans *Le Distrait* (1697). Quant à Marivaux, il réapparaît avec *L'Épreuve* (1740), déjà plébiscitée au Théâtre Carcano tout comme *Le Jeu de l'amour et*

[290] *Giornale italiano*, n. 333 (29 novembre 1806), p. 1336
[291] *Giornale italiano*, n. 340 (6 décembre 1806), p. 1364

du hasard (1730) ; son cycle se poursuivra avec la représentation des *Fausses Confidences* (1737) le 21 décembre.

Au sein du répertoire proposé par la compagnie Raucourt, le noyau dédié aux comédies de caractère et d'intrigue revêtait un rôle stratégique fondamental : celui de séduire l'auditoire milanais par le raffinement, l'ironie et une analyse minutieuse des sentiments, domaines dans lesquels la France exerçait alors une hégémonie culturelle incontestée. À travers la production de Marivaux, Mademoiselle Raucourt introduisait sur les scènes italiennes la célèbre « langue du cœur », le marivaudage, offrant ainsi un modèle d'introspection psychologique qui transcendait les frontières de la farce traditionnelle. Ces œuvres, en orchestrant savamment le jeu des masques et le conflit permanent entre raison et sentiment, interceptaient des thèmes universels qui trouvaient un écho profond dans les aspirations et le goût de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie milanaises de l'époque napoléonienne. Parallèlement à cette exploration sentimentale, le répertoire s'orientait vers la comédie de caractère proprement dite avec les pièces de Regnard, mais également à travers les représentations d'œuvres de Destouches, comme *Le Glorieux* (1732) représentée le 1er janvier 1807[292] et *Le Philosophe marié* (1727) représentée le 14 janvier 1807[293], et de Gresset avec *Le Méchant* (1747), représentée le 11 décembre[294]. Raucourt identifiait en ces auteurs les héritiers légitimes de la leçon de Molière, capables de la décliner selon des nuances diverses : si Regnard garantissait une vis comica brillante et un rythme soutenu, idéal pour un public encore attaché à la vivacité de la tradition actorielle italienne, Destouches et Gresset instillaient une critique plus explicitement morale et satirique, visant à stigmatiser des vices sociaux tels que la vanité et la médisance.

Le choix des textes répondait donc à une volonté précise d'exporter le « bon goût » français. De fait, au sein des comédies sélectionnées par Raucourt figurent *La Femme juge et partie* (1669) de Montfleury, représentée le 10[295] et le 23[296] février, ou *Le Jaloux*

[292] *Giornale italiano*, n. 1 (1 janvier 1807), p. 4
[293] *Giornale italiano*, n. 14 (14 janvier 1807), p. 56
[294] *Giornale italiano*, n. 345 (11 décembre 1806), p. 1564
[295] *Giornale italiano*, n.41 (10 février 1807), p. 161
[296] *Giornale italiano*, n. 54 (23 février 1807), p. 216

désabusé (1709) de Monsieur de Campistron, représentée le 13[297] et le 24[298] février, ainsi que d'autres comédies telles que *La Gouvernante* (1747) de Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, représentée le 5 décembre[299] et le 3 février[300], ou *L'Homme à bonne fortune* (1686) de Baron, représentée le 22 février. Dans une Italie engagée dans la transition complexe de la *Commedia dell'Arte* vers un théâtre de texte d'empreinte goldonienne, la compagnie Raucourt offrait des modèles dramaturgiques définis et accomplis. Dans ce contexte, le langage cessait d'être un simple vecteur d'information pour devenir un instrument privilégié de séduction, de distinction sociale et, en dernière analyse, de pouvoir.

Outre les pièces déjà mentionnées, *Adélaïde du Guesclin* (1734) et *L'Enfant prodigue* (1736), Voltaire revient sur le devant de la scène le 30 novembre 1806[301] avec *Zaïre* (1732), œuvre qui avait déjà fait l'objet d'une représentation au Théâtre Carcano. Le 8 décembre[302], c'est au tour de *Mérope* (1743) d'être représentée, précédée d'une nouvelle représentation de *La Bonne Mère* (1746) de Florian.

En France entre 1789 et 1792, *Mérope* connut un succès retentissant avec soixante-douze représentations[303]. Toutefois, sous l'effet de la radicalisation de la ferveur révolutionnaire entre 1792 et 1795, les représentations se sont réduites à huit seulement [304], avant que la pièce ne soit interdite sous le Directoire. Le motif de cette proscription résidait dans le fait que le drame était jugé trop imprégné de valeurs chrétiennes[305], un élément qui heurtait l'idéologie laïque et anticléricale de l'époque. Le tournant s'opéra le 27 juillet 1800 : la pièce fut reprise avec un vif succès et demeura durablement à l'affiche durant toute la période napoléonienne, comptant dix-neuf représentations entre 1800 et

[297] *Giornale italiano*, n. 44 (13 février 1807), p. 175
[298] *Giornale italiano*, n. 55 (24 février 1807), p. 220
[299] *Giornale italiano*, n. 339 (5 décembre 1806), p. 1360
[300] *Giornale italiano*, n. 34 (3 février 1807), p. 136
[301] *Giornale italiano*, n. 334 (30 novembre 1806), p. 1340
[302] *Giornale italiano*, n. 342 (8 décembre 1806), p.1372
[303] Tissier A., *op. cit.,* p. 304
[304] *Ibidem*
[305] Krakovitch O., « Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire », dans Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799),* Paris, Desjonquères, 2008, p. 179

1815[306]. Ce retour marquait une volonté manifeste de prendre les distances avec le répertoire révolutionnaire[307]. Ce changement d'attitude à l'égard de *Zaïre* reflétait un climat nouveau dans les rapports entre l'État et l'Église. Si, pour des intellectuels comme Chateaubriand[308], la religion constituait le pilier central de l'œuvre, au point de soutenir que sans elle l'édifice dramatique s'effondrerait, sa réhabilitation fut favorisée par l'imminence du Concordat. Le gouvernement napoléonien cherchait alors une réconciliation avec l'institution ecclésiastique, rendant la « lecture chrétienne » du texte non plus périlleuse, mais fonctionnelle au nouvel ordre social. Cette tendance ne resta pas confinée à la France. En Italie également, le choix de Mademoiselle Raucourt d'inscrire *Zaïre* au programme de sa troupe, tant au Théâtre Carcano qu'à la Canobbiana, semblerait étayer l'hypothèse d'une telle orientation culturelle. Il nous reste d'ailleurs un compte-rendu critique de la représentation italienne :

> La tragédie d'Euripide sur le même sujet, intitulée Cresphontès, ne nous est pas parvenue. Nous n'en connaissons que des fragments conservés par Stobée, Plutarque, Strabon et quelques autres. Aristote loue grandement, dans cette même œuvre, la situation où se trouve Mérope au moment où elle s'apprête à occire son propre fils — qu'elle ne reconnaît pas — et en est empêchée par le gouverneur de celui-ci. Plutarque rapporte que cette scène suscitait chez le peuple athénien les acclamations les plus vives. Il semble que les tragiques italiens se soient exercés sur ce sujet avant les Français, puisque celui-ci ne fut traité en France qu'au milieu du XVIIe siècle par le poète tragique Gilbert, suivi au début du XVIIIe par La Chapelle et Lagrange. En Italie, dès 1560, Antonio Cavallerino de Modène avait déjà publié son Téléphonte. Giovan Battista Liviera publia son Cresphontès en 1588 ; et Pomponio Torelli de Parme écrivit, vers 1600, sa Mérope, tenue en haute estime par le marquis Maffei, bien que ce dernier, en traitant le même sujet, ait surpassé tous ses prédécesseurs. Voltaire obtint un succès égal en France ; mais il disposait d'un excellent modèle avec la Mérope

[306] Frantz P. « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », Publifarum, 37/1, « Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) », dir. Frantz P. et Perazzolo P., 2022, p. 3

[307] De Santis V., « L'axe 'public' dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire* 22,2024, p. 235

[308] Cfr. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 670-672

> de Maffei, et il lui suffit de l'adapter au théâtre et aux mœurs de sa propre nation pour assurer à sa pièce la même réussite[309].

La critique de la reprise milanaise de 1806 ne se limite pas à une simple chronique de l'événement ; elle s'ouvre sur une vaste digression érudite visant à inscrire l'œuvre de Voltaire au sein d'une tradition tragique séculaire. En invoquant l'autorité d'Aristote et de Plutarque et en analysant les fragments du Cresphontès d'Euripide, l'auteur de l'article entend ennoblir le sujet en lui conférant une dimension universelle. Toutefois, derrière ce cadre doctrinal émerge une volonté manifeste de revendication culturelle : le critique souligne avec vigueur que les tragiques italiens s'étaient emparés du thème de Mérope bien avant leurs collègues français. La comparaison chronologique est sans appel : alors que la tradition italienne s'enorgueillissait déjà, dès 1560, du Téléphonte de Cavallerino, le sujet n'aurait été traité en France qu'au milieu du XVIIe siècle par Gabriel Gilbert. Le cœur de ce discours critique réside dans la reconnaissance de la « dette » que Voltaire aurait contractée envers la culture italienne. Le critique fait bien noter que l'auteur français avait trouvé dans la Mérope de Scipione Maffei un « excellent modèle » à suivre. Une telle observation revêt une forte valeur politique et identitaire : en nuançant l'idée d'une supériorité créatrice française, le critique suggère que l'apport de Voltaire n'est pas celui d'un créateur original, mais plutôt celui d'un adaptateur raffiné. Il n'aurait eu que le mérite de transposer une intuition du génie italien selon le goût et les mœurs de la nation française, renvoyant ainsi au public milanais l'image d'un théâtre national qui, bien que médiatisé par la langue de Paris, puisait ses racines les plus profondes dans la tradition de la Péninsule.

> Bien que cette tragédie soit réputée la meilleure de toutes ses œuvres théâtrales, nous la jugeons néanmoins, en maints endroits, inférieure à la *Mérope* d'Alfieri. Certains, parmi les Français, ont affirmé que Voltaire l'avait composée selon le goût antique ; il est vrai qu'il n'a pas dénaturé le sujet par une intrigue amoureuse, et c'est là le seul point par lequel il se soit rapproché des Grecs. Pour le reste, il a pleinement secondé le goût moderne par sa manie des sentences et son emphase philosophique. Des différences notables apparaissent dans la trame entre les Mérope de Maffei, de Voltaire et d'Alfieri, notamment en ce qui concerne l'indice

[309] *Giornale italiano*, n. 362 (28 décembre 1806), p. 1432 (original en italien)

> qui permet de reconnaître le fils de Mérope. Maffei avait employé un anneau ; Voltaire produit une cuirasse, et Alfieri une ceinture avec un fermoir indiquant la descendance d'Alcide. Cette ceinture est apportée à Mérope par le gouverneur même qui avait élevé son fils. Notre savant et gracieux Cesarotti estime que cet expédient est plus ingénieux que celui de Voltaire. La cuirasse est en effet présentée à Mérope par sa confidente qui pouvait aisément se tromper. Chez Alfieri, le gouverneur n'intervient que pour confirmer la Reine dans sa désolation candide, alors qu'il semble qu'il aurait dû la détromper et la rassurer. Il nous semble que le choix de ce personnage, qui accroît la détresse de la mère, est une affectation, un raffinement excessif de dureté de la part de l'auteur ; car il utilise, pour porter le plus terrible des coups au cœur de la mère, l'unique personne qui aurait pu manifester la vérité consolante de l'existence de son fils. Si le dénouement conçu par Voltaire, dans lequel l'assassinat de Polyphonte n'est que raconté, convenait mieux à la délicatesse d'un goût exquis et difficile à satisfaire, il n'est pas pour autant permis d'imputer à Alfieri le crime d'avoir mis en action le combat où succombe Polyphonte, et où triomphe Mérope avec son fils. Notre illustre tragique s'est cru obligé de se conformer au goût obstiné de sa nation pour les choses éclatantes et spectaculaires au théâtre. Voltaire était sûr de pouvoir intéresser ses spectateurs en parlant uniquement à leur esprit et à leur cœur. Alfieri a cru qu'il réussirait mieux en heurtant fortement les sens de ses auditeurs par tout ce qu'il y a d'effrayant, puis de consolant, dans le combat qui éclate entre le peuple et les soldats au sein d'un temple, et dans la défaite de Polyphonte au moment même où il allait épouser Mérope et exclure à jamais son fils du trône[310].

Le cœur le plus dense du compte-rendu réside dans la confrontation serrée entre la *Mérope* de Voltaire et la tragédie homonyme de Vittorio Alfieri. Dans ce passage, le critique milanais abandonne toute prudence diplomatique pour adopter une position audacieuse et résolument patriotique, transformant l'analyse théâtrale en une défense de l'identité artistique italienne. Le premier terrain d'affrontement est d'ordre stylistique et conceptuel. Voltaire est en effet accusé d'une « manie des sentences » excessive et d'une « emphase philosophique » qui alourdiraient le récit. Il s'agit d'une critique récurrente au XIXe siècle envers le théâtre français, perçu comme un exercice trop cérébral et prolixe,

[310] *Ibidem*

où la parole philosophique finit par étouffer la vigueur tragique qui devrait, au contraire, jaillir de l'action pure. L'analyse descend ensuite dans les détails de la technique dramaturgique, s'attardant sur le mécanisme de la « reconnaissance », c'est-à-dire l'agnition du fils de Mérope. Le critique compare les objets symboliques choisis par les différents auteurs : l'anneau de Maffei, la cuirasse de Voltaire et le fermoir d'Alfieri. En invoquant l'autorité intellectuelle de Melchiorre Cesarotti, le critique déclare sa préférence pour la solution alfiérienne. Le procédé de Voltaire est presque vu comme une erreur de vraisemblance : confier la reconnaissance à une cuirasse présentée par une confidente qui, selon le critique, aurait pu facilement commettre une erreur, apparaît comme un point faible par rapport à la cohérence structurelle d'Alfieri. Enfin, le compte-rendu aborde le nœud crucial du rapport entre action et narration. Si Voltaire, fidèle aux préceptes du classicisme français et à une certaine « délicatesse exquise » du goût, choisit de reléguer le meurtre du tyran dans les coulisses en le confiant à un récit, Alfieri n'hésite pas à porter le combat directement sur la scène. Le critique milanais justifie ce recours au « sang » et à la violence en scène comme une nécessité esthétique : pour ébranler profondément les sens d'un auditoire habitué aux « choses éclatantes et spectaculaires », l'action doit se faire visible et immédiate. Dans cette défense de l'efficacité dramatique alfiérienne contre le décorum français, on voit émerger la transition vers une sensibilité nouvelle, qui privilégie le choc des passions à la mesure de la déclamation.

> Le récit de Voltaire jouit d’une immense renommée ; l’événement y est exposé de manière admirable, rendu pour ainsi dire présent aux yeux des spectateurs. Toutefois, il exige d'être déclamé avec le plus grand art par l’actrice, car une maîtrise consommée est nécessaire pour animer ce récit au point de produire l’émotion que l’auteur s’est fixée. Il fut d’ailleurs bien mieux servi qu’on ne l’espérait par Madame Chapron, qui a fort bien interprété la confidente Isménie. Monsieur Chapron a parfaitement rempli le rôle de Polyphonte, et Monsieur Juclié celui d’Égisthe. Si ce dernier parvenait à surmonter complètement son défaut de langue naturel, il deviendra un excellent acteur. Madame Bacoffen a été parfois applaudie ; mais elle méritait bien plus de reproches pour sa manière ridicule de chanter sur le même ton les paroles significatives comme les plus insignifiantes. Monsieur Doyen n'était pas à sa place dans le rôle de Narbas : il se préoccupait trop de sa barbe postiche et, étant arrivé un peu tard pour le coup

> de la reconnaissance, il a fait s'évanouir l'effet de la plus belle situation de cette tragédie. Celle-ci fut néanmoins, en général, représentée avec une unité suffisante, et ce spectacle a été globalement bien accueilli[311].

Dans la dernière partie du compte-rendu, un premier éloge est adressé à Madame Chapron, l'interprète d'Isménie. Le critique lui reconnaît le mérite d'avoir su « animer le récit » de la mort de Polyphonte : une tâche loin d'être aisée, compte tenu de la nature même de la tragédie voltairienne. La narration d'événements survenus hors scène exige, en effet, une maîtrise actorielle supérieure pour éviter que le long monologue ne sombre dans l'ennui ; Madame Chapron parvient ainsi à métamorphoser la parole en action visuelle, confirmant l'efficacité de la technique déclamatoire française lorsqu'elle est portée par un talent individuel. À l'opposé, le jugement porté sur Madame Bacoffen est diamétralement différent, sa prestation offrant l'occasion d'une réflexion sur le style de jeu de l'époque. La critique à son égard est acerbe : l'actrice est accusée de « chanter de façon ridicule sur le même ton », autrement dit d'adopter une diction monotone et psalmodiée qui annulait toute nuance de sens entre les mots. Ce défaut, que le critique définit comme un véritable manque d'expressivité dramatique, révèle à quel point le public milanais était exigeant et sensible à la variété des modulations vocales, rejetant un certain classicisme de façade désormais dépourvu d'âme. Enfin, le compte-rendu aborde un aspect presque grotesque à travers l'analyse de la performance du Sieur Doyen dans le rôle de Narbas. L'épisode de son entrée tardive sur scène, causé par une préoccupation excessive pour sa « barbe postiche », illustre un topos de la précarité du théâtre itinérant. En arrivant tardivement pour le moment de l'agnition, le cœur émotionnel de la tragédie, Doyen finit par faire « évanouir l'effet de la plus belle situation ». Ce détail, en apparence mineur, dévoile en réalité la fragilité du « sublime » voltairien : tout un appareil de sentiments nobles et de tensions morales pouvait se trouver compromis par un banal incident matériel. En définitive, bien que le spectacle ait été globalement jugé de manière positive, les annotations du critique restituent l'image d'une troupe hétérogène, où l'excellence de certains devait composer avec des limites techniques et des styles de jeu parfois obsolètes.

[311] *Ibidem*

Le 12 décembre 1806[312], la compagnie de Raucourt mit en scène *Mahomet* (1736) à Milan. En dépit de la fréquence des représentations, il est notoire que Napoléon ne nourrissait pas d'appréciation particulière pour cette œuvre, comme en témoignent les mémoires de Las Cases[313]. Le jugement de l'Empereur reflétait une profonde ambivalence : si, d'un côté, il admirait certaines œuvres de Voltaire pour sa capacité à élever l'esprit, il se montrait, de l'autre, inflexible envers les tragédies qu'il jugeait historiquement ou politiquement erronées. Selon l'Empereur, l'erreur fondamentale de Voltaire résidait dans la description du Prophète comme un vulgaire imposteur et un cynique intrigant, mû par de mesquines ambitions personnelles. Si, pour le philosophe, *Mahomet* devait demeurer le symbole du fanatisme religieux à combattre au nom de la Raison, pour Napoléon, cette vision manquait totalement sa cible historique. Dans la perspective impériale, un homme capable de fonder un empire et de changer le cours de l'histoire ne pouvait être réduit à un simple « intrigant » de comédie ; il était, au contraire, un grand politique ayant su agir sur l'opinion publique et mobiliser les masses. Voltaire aurait donc échoué à dépeindre la « grandeur » du conquérant, renonçant à la figure du héros tragique au profit d'une caricature polémique. Cette divergence est magistralement synthétisée par Alexandre Dumas dans son Napoléon Bonaparte (1830), à travers un dialogue imaginaire entre l'Empereur et l'acteur Talma[314]. Dans le texte, Napoléon refuse la reprise de la pièce en avançant deux motifs cruciaux. Le premier est de nature expérientielle : après avoir connu l'Égypte réelle, la reconstruction voltairienne lui apparaît irrémédiablement « fausse », une projection idéalisée et polémique typique des intellectuels du XVIIIe siècle. La seconde motivation est purement politique : Napoléon craignait en effet que le public ne puisse établir des analogies directes entre sa propre figure et celle de Mahomet ; si ce dernier était perçu comme un usurpateur fanatique, le parallèle deviendrait offensif et politiquement périlleux pour le régime. On pourrait alors se demander pourquoi, malgré de telles réserves, les œuvres de Voltaire continuaient de dominer les affiches de l'époque. La réponse réside dans le fait que l'Empire acceptait et promouvait un Voltaire « désincarné » et abstrait : un auteur de chefs-d'œuvre intemporels, tels que *Zaïre*, dépouillés de leur charge politique originelle et présentés

[312] *Giornale italiano*, n. 362 (28 décembre 1806), p. 1432 (original en italien)
[313] Las Cases, *op. cit.,* p. 219
[314] Dumas A., *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France*, Paris, Tournachon-Molin, 1831, p. 64-65

comme expressions de sentiments universels. En érigeant Voltaire au rang de classique « anhistorique », l'Empire pouvait en célébrer le prestige littéraire et l'appartenance au canon français sans avoir à en hériter l'esprit révolutionnaire ou critique[315]. L'Italie ne fit pas exception à cette configuration. Le choix de *Mahomet* par Raucourt répondait à une esthétique précise du temps, profondément influencée par le « retour d'Égypte ». Après la campagne napoléonienne en Orient, l'intérêt pour les décors exotiques était à son comble ; porter cette œuvre à Milan permettait à Raucourt de transformer un drame philosophique dense en un spectacle visuel d'un grand attrait. Pour le public milanais, la curiosité pour les costumes et les scénographies moyen-orientales devenait une manière de célébrer, presque plastiquement, l'image d'un Empire qui n'avait pas seulement soumis l'Orient, mais en avait aussi décodé le charme. Par ailleurs, puisque *Mahomet* constituait un pilier du répertoire de la Comédie-Française, sa reprise à la Canobbiana servait à entériner le rôle de Milan comme « petit Paris ». De fait, nous retrouvons à Milan d'autres œuvres de Voltaire largement plébiscitées en France. *Nanine ou l'Préjugé vaincu* (1749), portée sur la scène de la Canobbiana le 18 décembre 1806[316], se targuait de cinquante-huit représentations parisiennes entre 1800 et 1815[317]. De même, *Tancrède* (1760), interprétée par les comédiens français le 22 décembre[318], en comptait quatre-vingt-six sur la même période[319]. Enfin, L'*Orphelin de la Chine* (1755), qui clôtura la saison milanaise le 28 février 1807[320], totalisait trente-quatre représentations sur les scènes de la capitale[321]. En imposant le canon littéraire français, la troupe promouvait un modèle de civilisation jugé supérieur, rendant le prestige de Voltaire fonctionnel à l'unification culturelle de l'Empire, au-delà des réserves personnelles de Napoléon lui-même. Enfin, la pièce alimentait la fascination irrésistible du « Grand Homme ». Malgré la crainte napoléonienne des analogies critiques, la figure du fondateur d'empires et législateur d'exception exerçait une force magnétique sur le public. Raucourt, fine interprète des dynamiques du pouvoir, saisit l'opportunité de nourrir indirectement le

[315] De Santis V., *op. cit*., p. 241
[316] *Giornale italiano*, n. 352 (18 décembre 1806), p. 1592 (original en italien)
[317] Frantz P. « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », Publifarum, 37/1, « Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823) », dir. Pierre Frantz et Paola Perazzolo, 2022, p. 3
[318] *Giornale italiano*, n. 356 (22 décembre 1806), p. 1408 (original en italien)
[319] Frantz P., *op. cit*., p. 3
[320] *Giornale italiano*, n. 59 (28 février 1807), p. 236 (original en italien)
[321] Frantz P., *op. cit*., p. 3

culte de la personnalité impériale : en projetant sur scène l'ambition titanique de Mahomet, elle offrait aux spectateurs milanais un reflet, quoique transfiguré, du génie de Bonaparte, transformant l'imposteur voltairien en un précurseur du conquérant moderne.

L'étude de la programmation milanaise de la saison 1806-1807 révèle un paradoxe significatif : l'omniprésence de Voltaire, qui éclipse les deux piliers du Grand Siècle, Corneille et Racine. Cette prédominance est d'autant plus frappante que Napoléon lui-même ne cachait pas sa prédilection pour le génie cornélien. Force est de constater que Corneille n'apparaît au répertoire de la Canobbiana que de manière ponctuelle avec *Cinna* (1641), et le 22 janvier 1807[322] avec *Le Menteur* (1644), comédie également reprise sur la scène du Théâtre Carcano. Quant à Racine, sa présence se limite à *Athalie* (1691), choisie pour l'ouverture solennelle de la saison à la Canobbiana, et aux *Plaideurs* (1668), son unique incursion dans le genre comique, et enfin *Andromaque*, représentée le 29 janvier 1807[323]. Cette asymétrie entre les auteurs suggère que si Corneille et Racine incarnaient le sommet de la légitimité culturelle et du sacré, selon Raucourt, Voltaire constituait le véritable pivot de l'exportation théâtrale. Plus adaptable, plus visuel et imprégné d'une sensibilité qui préfigurait déjà les goûts du XIXe siècle, l'actrice le considérait plus efficace pour séduire le public italien. Cependant, le spectateur milanais appréciait les œuvres de Racine et de Corneille, comme le montre la critique d'*Andromaque* :

> Ce n'est pas la plus parfaite de ses tragédies ; mais il n'en est aucune où brillent une plus grande force d'imagination et un talent tragique plus vigoureux. Ici, tout est en mouvement, tout est animé par le feu ; les intérêts s'entrecroisent merveilleusement et les passions se heurtent avec force. Deux amants furieux assiégeant des femmes ingrates ; deux princesses désespérées, l'une parce qu'elle est aimée, l'autre parce qu'elle ne l'est point ; une mère tremblant pour les jours de son fils ; une veuve prête à s'immoler aux cendres de son époux ; l'héroïsme de la tendresse maternelle ; le plus sublime de la foi conjugale au milieu des fureurs et de la vengeance, parmi les crimes de l'amour : on ne saurait voir ailleurs rien de plus théâtral. Il y a deux actions, mais étroitement unies, car le

[322] *Giornale italiano*, n. 22 (22 janvier 1806), p. 88 (original en italien)
[323] *Giornale italiano*, n. 29 (29 janvier 1806), p. 116 (original en italien)

> destin d'Oreste et d'Hermione dépend de l'amour de Pyrrhus pour Andromaque. Quelle différence entre celle d'Euripide et celle de Racine ! Le beau caractère dont le poète français a doté sa protagoniste pouvait-il seulement être conçu par un vate grec ? Chez Euripide, la veuve d'Hector est la concubine de Pyrrhus et la mère d'un de ses fils ; Hermione, sa rivale, veut profiter de l'absence de Pyrrhus pour faire périr la mère et l'enfant : voilà tout l'intérêt de la tragédie grecque. Les Athéniens ne croyaient pas que l'on pût présenter sur leur théâtre une esclave phrygienne comme une héroïne de vertu. Une telle magnanimité leur eût semblé bien supérieure aux sentiments d'une femme élevée dans ces contrées qu'ils nommaient barbares. Les reines et les princesses, alors réduites par le droit de la guerre à porter les fers du vainqueur, ne songeaient pas même à résister aux désirs du maître auquel le sort les avait soumises. C'est dans le siècle si policé et si galant de Louis XIV que le génie poétique a pu concevoir le dessein de cette figure presque divine de l'Andromaque française. L'imperfection de la morale des Grecs et leur système social ne permettaient pas d'élever la nature humaine au degré le plus éminent de sa gloire. Leurs héros tragiques sont des hommes presque ordinaires, toujours égaux à leur situation, au-dessus de laquelle ils ne s'élèvent point. Ils excitent la terreur et la pitié, mais jamais cette admiration qui provoque des larmes si douces. La plupart des tragédies françaises sont fondées sur des passions et des sentiments ; celles des Grecs le furent toujours sur des infortunes[324].

Le cœur de l'analyse du recenseur réside dans une comparaison d'ordre historiciste, qui oppose la rigidité du monde grec à la splendeur du « siècle de Louis XIV ». Il ne s'agit pas d'une simple préférence esthétique, mais d'une revendication de la supériorité morale de la modernité. Selon l'auteur du compte-rendu, la distance entre Euripide et Racine est infranchissable en raison de l'évolution du système social : dans le monde grec, la femme vaincue était inévitablement réduite au rang de concubine, une condition qui empêchait les tragiques antiques de concevoir une héroïne capable d'une fidélité absolue aux cendres de son époux. À l'inverse, Racine est célébré pour avoir su ennoblir le sentiment, élevant la nature humaine au-dessus de la contingence historique. Son *Andromaque* cesse d'être

[324] *Giornale italiano*, n. 42 (11 février 1807), p. 168 (original en italien)

une esclave pour se transformer en une sorte de « divinité » de la vertu, incarnant un idéal chrétien et « gentil » (au sens de noblesse d'âme).

> Dans les scènes d'Oreste et d'Hermione, Racine a développé de main de maître toute la théorie d'un amour malheureux. Elles sont un trésor où tous ses successeurs dramatiques ont puisé les irrésolutions, les craintes, les espérances, les transports, les fureurs, tous les symptômes de cette folie enchanteresse nommée amour, laquelle, fût-elle bannie de la société, subsistera toujours au théâtre. On ne saurait imaginer un trait, un sentiment, une pensée propre à caractériser les crises nombreuses et variées de cette passion, qui ne soit contenu dans la tragédie d'Andromaque et dans les autres œuvres du même auteur. On y trouve toutefois quelques légères taches, telles que des fadeurs romanesques ou des vers d'un goût mal affiné ; mais ces défauts ne font que rehausser les beautés sublimes devant lesquelles ils s'effacent. Racine était jeune lorsqu'il composa cette tragédie, et il ne pouvait s'empêcher de céder, malgré lui, au goût du siècle dans lequel il produisit par la suite une révolution littéraire. Il est consolant pour le génie d'entrevoir quelques ombres chez un auteur qui s'est approché de la perfection dramatique autant qu'il était possible[325].

L'analyse se déplace ensuite vers la dimension psychologique, transformant la tragédie d'*Andromaque* en un véritable traité de pathologie amoureuse. Des figures telles qu'Oreste et Hermione ne sont plus seulement des personnages, mais des cas cliniques incarnant ce que le recenseur définit comme une « folie enchanteresse ». Dans cette optique, Racine n'agit pas seulement en poète, mais en codificateur raffiné de symptômes : les irrésolutions, les craintes et les fureurs des protagonistes composent un langage sentimental universel où puiseront tous ses successeurs. Un point théorique crucial réside dans la distinction entre le modèle grec et le modèle français. Si le théâtre antique se fondait sur l'« infortune », comprise comme un événement extérieur et un destin inéluctable, le théâtre de Racine déplace le barycentre vers la passion et le conflit intérieur. Il s'agit d'une transition fondamentale qui, tout en célébrant le Grand Siècle, anticipe déjà une sensibilité protoromantique, où le drame jaillit de l'abîme de l'âme plutôt que du caprice des dieux. Le critique ne renonce toutefois pas à son autonomie de

[325] *Ibidem*

jugement, soulignant ce qu'il définit comme les « légères taches » et les « fadeurs romanesques » de l'œuvre. Ces défauts ne sont pas imputés à un manque de génie, mais à la nécessité historique pour Racine de se plier au goût « précieux » du XVIIe siècle. Cette observation permet au recenseur de parvenir à une conclusion subtile : *Andromaque* n'est pas célébrée comme une œuvre abstraitement parfaite, mais comme la « plus théâtrale ». Ce déplacement de la valeur du texte littéraire vers son efficacité scénique est un passage d'une grande modernité : le succès de Racine réside dans sa capacité à dominer l'espace du théâtre, faisant de la représentation des passions une expérience vivante et bouleversante pour le public.

> Cette tragédie exige de nombreux acteurs d'un talent distingué ; c'est pourquoi elle n'est presque jamais bien représentée qu'à Paris. Il serait trop long et trop pénible de noter tous les passages qui furent mal déclamés, et tous les vers imparfaitement prononcés lors de la représentation à la Canobbiana. Toutefois, le public, qui ne devait point s'attendre à entendre des acteurs parfaits, n'a pu qu'être généralement satisfait. Chapron s'était fort bien investi du caractère d'Oreste, tout comme Mad. Bacoffen de celui d'Hermione : on doit lui pardonner d'avoir oublié, dans les moments des plus grandes fureurs d'Hermione, de réprimer les défauts presque naturels de sa déclamation. Juclié n'a pas mal rempli le rôle de Pyrrhus ; et Mad.lle Grasseau l'aînée, dans celui si difficile d'Andromaque, a fait tout ce que son talent encore novice lui permettait. Elle doit regretter, en entrant dans la carrière tragique, de n'avoir point sous les yeux de grands modèles. L'exactitude des costumes, si négligée dans nos théâtres italiens et si scrupuleusement observée par les acteurs français, ajoute un nouveau prix au mérite de leurs tragédies et à celui de leurs représentations[326].

La conclusion du compte-rendu se présente comme une sévère leçon de professionnalisme adressée à l'ensemble du système théâtral italien. En louant la « scrupuleuse observance » des acteurs français vis-à-vis de la vérité historique des costumes, le critique souligne une rigueur philologique qu'il oppose polémiquement à la « négligence » chronique des scènes italiennes. Le compte-rendu documente en outre les difficultés de la troupe à restituer la complexité glaciale de la diction racinienne hors des

[326] *Ibidem*

limites parisiennes. En déplorant l'absence de « grands modèles » pour les jeunes recrues, à l'instar de la jeune Grasseau, l'auteur suggère un retard substantiel du théâtre national : la discipline stylistique française n'est pas seulement un choix esthétique, mais un sommet technique que le système italien, encore trop approximatif dans le soin du détail et du jeu, ne semble pas encore en mesure d'égaler.

Le 26 décembre 1806[327], le théâtre de la Canobbiana mit en scène *Les Châteaux en Espagne* (1789) de Collin d'Harleville, une œuvre que Raucourt avait déjà proposée au Théâtre Carcano. Le même auteur fit sa réapparition sur les scènes milanaises le 25 janvier 1807[328] avec *Le Vieux Célibataire* (1792), dont on retrouve une critique dans les pages du *Giornale Italiano,* avant de céder la place à *L'Original* (1793) de Hoffman :

> S'il est vrai que Thalie châtie les mœurs, il est tout aussi vrai qu'il en existe d'incorrigibles. Depuis que la comédie fut introduite chez les peuples modernes, on les voit toutes s'achever par des mariages ; ce bel exemple s'est reproduit sur nos théâtres jusqu'à la satiété, en parant l'hymen de couleurs séduisantes et attrayantes qui ne l'accompagnent pas toujours. On ne devrait plus voir de ces hommes qui, par système ou par inclination propre, se vouent à l'inutile célibat. Néanmoins, le nombre reste grand, et peut-être aujourd'hui plus que jamais, de ces égoïstes que détourne du mariage la répugnance pour les charges qu'entraîne une famille, les dégoûts que cause une progéniture nombreuse et parfois ingrate, et surtout l'idée de devoir vivre avec la même femme jusqu'à ce que la mort sépare l'un ou l'autre. […] Cette manière de philosopher naît de la nécessité de justifier son propre penchant pour le célibat ; mais ce n'est certainement pas cette considération misanthropique qui en fait embrasser le parti. Dans la fraîche saison de la vie, un tel état peut présenter bien des avantages ; mais quand vient la vieillesse, quand le célibataire n'a plus auprès de lui que des parents éloignés qui, spéculant sur son héritage, le trouvent déjà par trop vieux ; ou bien lorsqu'il se voit entouré de serviteurs qui ne soupirent après la prolongation de ses jours que pour accroître leur propre fortune à ses dépens ; c'est alors que l'homme seul éprouve le regret de ne point s'être choisi une tendre compagne, laquelle l'eût rendu père de fils vertueux et respectueux, dont les intérêts et les affections se

[327] *Giornale italiano*, n. 360 (26 décembre 1806), p. 1424 (original en italien)
[328] *Giornale italiano*, n. 25 (25 janvier 1807), p. 92 (original en italien)

> fussent confondus avec les siens propres. Telle est la situation dans laquelle Collin d'Harleville a placé son célibataire. Il a auprès de lui un intendant plus soucieux de ses propres intérêts que de ceux de son maître, ainsi qu'une gouvernante, veuve accorte et fort intéressée, qui met à profit les restes de sa jeunesse pour se faire épouser dudit maître. Ces deux serviteurs éloignent de la présence du Vieux Célibataire, comme de son cœur, un neveu qui a mérité son dédain en contractant un mariage peu convenable. Mais les desseins de l'intendant et de la gouvernante finissent par être découverts, et tous deux sont chassés de la maison ; le neveu et son épouse gagnent alors l'estime et la confiance de l'oncle, qui persiste toutefois dans ce célibat qui lui plaît tant. Ainsi, le dénouement de cette comédie lui fait perdre son but premier, qui était de susciter l'aversion pour un tel état. Par une fortune peu commune, ce neveu incomparable et sa femme aiment leur oncle d'un amour pur et désintéressé. Chose fort rare, en vérité, et surprenante, dont je voudrais avoir de bonnes raisons de féliciter tout autre oncle célibataire que celui de la comédie[329].

L'analyse sociologique menée par le rédacteur du *Giornale Italiano* révèle une profonde friction entre l'esthétique de la comédie de Collin d'Harleville et les finalités pédagogiques attendues par le public milanais de l'époque. En invoquant la muse Thalie et le précepte du *castigat ridendo mores*, l'auteur de la critique assigne au théâtre la mission civile de promouvoir le mariage comme fondement de la stabilité sociale, l'opposant à un célibat dépeint comme une forme d'égoïsme misanthropique et une fuite devant les responsabilités familiales. Le critique ne se limite pas à un jugement esthétique, mais démasque l'échec éthique du *Vieux Célibataire* : bien que l'œuvre expose les risques de la solitude sénile, tels que l'avidité des domestiques et l'isolement affectif, le dénouement rassurant, où le protagoniste conserve sa liberté sans renoncer à l'affection de parents « incomparables », réduit à néant l'intention satirique originelle. Cette ambiguïté structurelle transforme l'œuvre, aux yeux du critique, en une apologie involontaire du célibat, trahissant ainsi cette fonction de correction des mœurs que la société napoléonienne, orientée vers une morale domestique rigoureuse, exigeait des scènes du Raucourt.

[329] *Giornale italiano*, n. 39 (8 février 1807), p. 156 (original en italien)

> Cette production porte, comme toutes celles du même auteur, un caractère de simplicité et de candeur qui les fait paraître quelque peu faibles et froides. Du reste, la pièce dont nous faisons mention fut représentée avec froideur et faiblesse par presque tous les acteurs, à l'exception de Madame Bacoffen, qui remplit son rôle de la manière la plus digne d'éloges. Celui de gouvernante lui sied à merveille. Mais pourquoi, après s'être abstenue de ce ton larmoyant dont elle a fait une sorte d'habitude, l'a-t-elle repris le soir même dans la farce intitulée *L'Original* ? Une marquise amoureuse et légère n'a nul besoin des accents de la douleur lorsqu'il s'agit de railler un original qui prétend à sa main, tout en encourageant l'amant timide qui n'ose espérer l'obtenir[330].

Le critique relève une correspondance entre l'écriture de Collin d'Harleville, qualifiée de « faible et froide » en raison d'un excès de candeur, et un jeu d'acteurs tout aussi « faible », suggérant une sorte de lassitude interprétative qui nuit à la réception du texte français auprès du public milanais. Madame Bacoffen, bien que louée pour la justesse de son interprétation dans le rôle de la gouvernante, se voit reprocher la persistance d'un « ton larmoyant ». Ce relief technique dénonce un frottement stylistique fondamental : la persistance de codes expressifs propres au drame bourgeois ou à la sensibilité préromantique dans des contextes comiques ou farcesques, tels que *L'Originale*, où le critique exige au contraire un jeu plus « léger » et brillant. Une telle divergence met en lumière la manière dont le processus de transplantation du répertoire parisien à Milan devait se heurter non seulement aux barrières linguistiques, mais aussi à la nécessité de moduler des styles de jeu souvent cristallisés dans des habitudes scéniques, lesquelles ne répondaient plus aux nuances des différents genres présentés au cours d'une même soirée.

Le 28 décembre 1806[331], le Théâtre de la Canobbiana met en scène *L'Abbé de l'Épée* (1799) de Jean-Nicolas Bouilly. L'examen d'une part substantielle de l'activité de la troupe de Mademoiselle Raucourt à Milan révèle que de nombreuses œuvres s'inscrivent dans une phase cruciale de redéfinition des genres dramatiques, caractérisée par l'érosion progressive de la comédie classique au profit du « pathétique » et du « sérieux bourgeois ». La représentation de *L'Abbé de l'Épée* de Bouilly constitue un exemple emblématique

[330] *Ibidem*
[331] *Giornale italiano*, n. 362 (28 décembre 1806), p.1433 (original en italien)

de cette hybridité des tons[332] : l'œuvre, oscillant entre les dénominations de « comédie historique » et de « drame », marque la transition vers un théâtre que Julian définit comme « biodrame[333] », où l'instance célébrative et l'implication émotionnelle l'emportent sur la pure satire des mœurs. Ce choix de répertoire confirme la stratégie de Raucourt visant à intercepter la nouvelle sensibilité du public de l'époque, portée vers une dimension plus grave et psychologique de l'intrigue. Toutefois, comme le souligne la critique contemporaine à propos du *Vieux Célibataire*, cette transition n'était pas exempte de risques : la tendance des acteurs à se figer dans un « ton larmoyant », héritage des codes expressifs du drame bourgeois, finissait souvent par affadir les nuances de la performance, rendant « faible et froide » l'interprétation d'œuvres qui exigeaient, à l'inverse, une maîtrise plus subtile des registres sentimental et comique.

En dépit du zèle de Mademoiselle Raucourt et de la présence occasionnelle du Vice-roi aux représentations, la note prédominante de ces soirées à la Canobbiana demeurait la désertion du public. Afin de remédier à cette défection, la direction introduisit, dès la fin du mois de décembre, l'usage de ballets en fin de spectacle. Cette stratégie de « divertissement complémentaire » révèle la hiérarchie des plaisirs de l'époque : pour pallier la désertion des salles, la direction dut transiger avec la tradition locale, subordonnant l'ambition pédagogique du théâtre de Raucourt à la séduction visuelle de la danse. Un ballet intitulé *Robert et Élisa* revient avec une régularité notable à l'affiche ; toutefois, la soirée du 27 janvier 1807 marque un tournant avec l'introduction de *La Fille mal gardée*. Les annonces officielles soulignent d'ailleurs l'éclat de cette représentation par la présence de Mlle Saint-Romain, première danseuse de l'Opéra de Paris[334] :

> De tous les spectacles produits sur nos théâtres, celui qui recueille le moins les suffrages de la vertu austère est le ballet-pantomime ; aussi serait-on trop rigide de vouloir le juger selon les lois d'une morale sévère. Lorsqu'il n'offense point la décence, qu'il se trouve conforme aux règles du bon goût et qu'il est conçu par

[332] Voir De Santis V. « Comique et comédie au début du XIXe siècle (1799- 1820) », dans *Publifarum*, 37, 2022
[333] Cfr. Julian T., « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans L'Abbé de l'Épée (1799) et Les Templiers (1805) », in M. Fazio et P. Frantz (éd.), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, Artemide, Roma 2019, pp. 61-73
[334] *Giornale italiano*, n. 27 (27 janvier 1807), p. 108 (original en italien)

une imagination animée par les Grâces, il est alors permis d'en parler avec éloge. Tel est celui de *La Fille mal gardée*. Nous ne saurions dire toutefois pourquoi il fut ainsi intitulé, puisque la jeune Lise est aussi bien gardée qu'il est possible à une mère de veiller sur sa fille. La vieille Ragotte ne voudrait pas que la sienne parlât seulement avec le jeune paysan dont elle est ingénument éprise et qui la veut pour épouse. Néanmoins, Lise parvient à l'épouser, avec le consentement presque libre de sa propre mère. L'action de ce ballet se déroule tantôt dans une métairie, tantôt dans les champs au temps de la moisson ; les situations en sont plaisantes et naturelles ; et bien qu'elles soient animées d'une séduisante volupté, celle-ci se trouve toujours circonscrite dans les limites de la décence auxquelles, chaque fois qu'elle semble vouloir les outrepasser, elle est sévèrement rappelée par la pudeur naturelle de la jeune fille. Les traits les plus hardis sont si bien conduits par le talent du compositeur qu'ils paraissent être le résultat de circonstances inévitables pour Lise, et l'effet de son ingénuité et de son innocence. Il convient cependant de confesser que ce ballet frise quelque peu l'indécence, mais il s'en échappe avec dextérité, se bornant à présenter le tableau d'une jeune fille sincère dont le cœur voit naître un sentiment amoureux qui voudrait l'égarer de l'honnêteté, mais qui sait refuser tout ce que la vertu ne lui permet point. Cette action, pleine de détails très délicats, vraisemblables et naturels, est l'un des plus plaisants ballets champêtres qui aient été composés en France. Il ne fut point imaginé à Paris, mais à Bordeaux[335]. Paris, toutefois, le rendit digne de ses scènes ; et c'est du premier théâtre de cette métropole que nous est venue la danseuse qui remplit le rôle de Lise. Les inconvénients inséparables de nos premières représentations, par la faute de l'orchestre et des acteurs qui ne se prêtent presque toujours qu'à contre-cœur aux répétitions nécessaires, firent qu'elle ne fut d'abord qu'une languissante épreuve. Mais ces inconvénients ont totalement disparu, et la marche de l'action est telle, désormais, que l'intérêt de celle-ci ne cesse de croître dans l'âme des spectateurs. Les danses qui s'y trouvent entremêlées y sont naturellement et étroitement unies : mérite fort rare que peu de gens apprécient chez nous. Pourvu qu'en représentant un

[335] « Bordò » dans l'original en italien. L'orthographe « Bordò » utilisée par le critique au lieu de « Bordeaux » constitue un indice sociolinguistique précieux. Cette graphie phonétique témoigne d'une connaissance du français principalement orale et encore superficielle. Elle illustre la tension entre l'ambition de Milan de devenir une capitale culturelle napoléonienne et la maîtrise réelle de la langue de l'Empire, révélant un processus d'assimilation culturelle encore incomplet chez les lettrés de l'époque.

> drame pantomime on danse avec raison, ou sans elle, la plupart des assistants s'en vont satisfaits. Mademoiselle S. Romain est habile dans la pantomime et fort habile aussi dans la danse. Légère, gracieuse, elle semble ne jamais toucher terre. La délicatesse et la prompte volubilité de ses mouvements exigent des yeux accoutumés à la plus fine perfection de l'art pour être estimée autant qu'elle le mérite. Le premier danseur, qui est italien, la seconde fort bien, et sa manière de danser est digne de louanges. On doit accorder quelques applaudissements à la principale danseuse italienne, ainsi qu'à sa compagne. Le second danseur danserait un peu mieux s'il n'abusait point de la longueur de ses bras et de ses jambes. De temps à autre, Mademoiselle S. Romain varie ses pas, mais ce qui contribue, après quelques jours, à rendre plus intéressants les spectacles de la troupe française, c'est le nouveau et très habile danseur nommé Spitallier qui, venu lui aussi de Paris, doit y retourner vers la fin de ce mois. Jusqu'à cette date, on verra réunies au théâtre de la Canobbiana la Melpomène, la Thalie et la Terpsichore françaises[336].

L'incipit de la critique de la pantomime met immédiatement en lumière le préjugé éthique envers la danse, définie comme le spectacle qui recueille le moins les suffrages de la morale sévère ; toutefois, l'auteur opère une distinction cruciale en absolvant l'œuvre de Dauberval en vertu de son « bon goût » et d'une « imagination animée par les Grâces ». L'analyse s'arrête sur la subtile dialectique entre la décence et une « séduisante volupté » : le critique admet que le ballet frise l'indécence, mais loue la dextérité avec laquelle cette limite n'est jamais franchie grâce à la « pudeur naturelle » de la protagoniste, Lise, et au talent du compositeur, capable de présenter les élans amoureux comme les effets inévitables de l'ingénuité et de l'innocence. Sous l'angle technique, le compte-rendu souligne l'exceptionnelle cohésion entre l'action dramatique et les moments chorégraphiques, un « mérite fort rare » pour le public local, tout en louant l'intégration naturelle des danses qui permet au « drame pantomime » de parler avec raison. Un éloge est ainsi rendu à Mademoiselle S. Romain, définie comme fort habile pour sa « prompte volubilité » et une légèreté presque éthérée. On note toutefois des signes de friction professionnelle : le critique dénonce ouvertement la « mauvaise volonté » de l'orchestre et des acteurs locaux lors des répétitions. Enfin, l'image conclusive des

[336] *Giornale italiano*, n. 44 (13 février 1807), p. 176 (original en italien)

trois muses françaises, Melpomène, Thalie et Terpsichore, réunies à la Canobbiana, scelle l'idée d'un projet artistique intégré où le ballet, bien qu'étant l'élément le moins « austère », devient indispensable pour compléter l'offre culturelle de la compagnie française et garantir l'intérêt d'un public autrement enclin à la désertion.

L'analyse de la réception milanaise met en lumière une société partagée entre l'admiration pour la majesté des mises en scène et une subtile résistance identitaire ; celle-ci émergeait tant à travers les critiques linguistiques visant la diction trop rapide des acteurs qu'à travers la revendication de la supériorité des modèles dramatiques italiens face aux réélaborations françaises. En définitive, le répertoire proposé par Raucourt a agi comme un « pont » esthétique, capable d'éduquer le public milanais aux valeurs de vertu, de raison et de fidélité dynastique, piliers de l'éthique napoléonienne. Toutefois, ce processus d'intégration ne fut pas exempt d'obstacles, devant constamment négocier entre les ambitions civilisatrices de l'Empire, les protocoles rigides de la censure et les coutumes ancrées du goût local. La scène de la Canobbiana s'est ainsi transformée en un espace dialectique où le projet politique impérial et l'identité culturelle milanaise se sont observés, affrontés et, finalement, influencés réciproquement, définissant les contours d'une saison théâtrale irrépétible.

3. De Milan à l'Italie : sur les traces de Mademoiselle Raucourt et de ses troupes

3.1 La réputation en jeu

L'établissement des troupes de Mademoiselle Raucourt en Italie ne fut pas une simple formalité administrative, mais une confrontation directe entre l'ambition culturelle impériale et la réalité complexe des scènes transalpines. Si le projet bénéficiait du soutien de Napoléon, il se heurta rapidement à un double défi : d'une part, la réception d'un public local dont les goûts et la langue différaient des standards parisiens et, d'autre part, la nécessité de maintenir une cohésion artistique au sein d'une troupe hétérogène. Entre les réticences manifestées par une partie de l'auditoire face à une esthétique étrangère et l'exigence de prestige portée par la directrice, le théâtre français en Italie a dû négocier sa survie dans un équilibre précaire entre influence diplomatique et rigueur structurelle. Cette tension permanente explique pourquoi la gestion de la compagnie, d'abord soumise aux aléas des premiers échos de la presse, a rapidement évolué vers une organisation plus autoritaire. Afin de pallier les défaillances constatées et d'uniformiser le comportement de ses acteurs, Mademoiselle Raucourt a entrepris de figer la vie théâtrale dans un cadre normatif strict. Cette volonté de discipline, devenue le véritable pivot de son administration, visait à transformer chaque membre de la troupe en un instrument fiable au service du rayonnement de l'Empire.

En mars 1807, au terme de la première saison théâtrale milanaise et alors que les comédiens étaient partis pour Venise, le *Giornale italiano* publie un article analysant les causes possibles de la faible affluence enregistrée lors des représentations françaises, malgré la programmation soignée de Raucourt :

> La troupe d'acteurs français, qui représentait depuis quelque temps dans cette ville les chefs-d'œuvre de leur théâtre, est partie pour aller, conformément au décret de S.M., renouveler ses représentations à Venise. Bien qu'ils aient été peu encouragés par nos concitoyens, leur départ causera un certain vide, sensible et regrettable, pour les amateurs de la bonne comédie qui se sont montrés assidus à leurs spectacles. Ces acteurs auraient peut-être eu un plus grand nombre d'auditeurs si leur idiome, qu'ils parlent parfois trop rapidement, nous avait été

> aussi familier qu'aux Français eux-mêmes ; s'ils avaient calculé le prix d'entrée selon la méthode déjà connue des comédiens nationaux[337] […].

L'auteur de l'article identifie dans la barrière linguistique le facteur primordial de la désaffection du public, thème récurrent dans les chroniques relatives aux représentations des troupes françaises en Italie. Cette distance entre la scène et l'auditoire n'est pas exclusivement imputée à une carence de compétences linguistiques chez les spectateurs (l'élite milanaise possédait, pour partie, une quelque maîtrise du français), mais relève plutôt de la diction des acteurs, décrite comme excessivement rapide et serrée. Selon l'auteur, ce n'est donc pas la langue elle-même qui constitue un obstacle, mais bien son incarnation scénique, perçue comme une barrière phonétique infranchissable. Cette critique de la rapidité d'élocution, constante dans les témoignages de l'époque, révèle une incompatibilité entre le rythme saccadé de la déclamation française et l'oreille italienne, habituée à une scansion plus ample et mélodique : le plaisir du théâtre se transmue ainsi, pour le public, en une exigence cognitive trop pesante. L'entrave linguistique se configurait comme une barrière ambivalente, pénalisant non seulement ceux qui ne parlaient pas le français, mais aussi ceux qui n'en possédaient qu'une maîtrise partielle. Les acteurs, quant à eux, ne pouvaient ignorer l'altérité linguistique de leur auditoire : si le théâtre ambitionnait une fonction pédagogique de diffusion de la langue française, un tel processus aurait exigé une exposition progressive que la scène de l'époque semblait ignorer. L'auteur de l'article rejette l'idée que cette « célérité » ne soit qu'une simple distorsion perceptive du locuteur étranger, sentiment commun face à un idiome non maternel, pour l'ériger, au contraire, en un véritable chef d'accusation technique. Pour le critique, la rapidité du débit ne relève pas d'une limite de l'auditeur, mais bien d'un défaut d'interprétation imputable aux comédiens eux-mêmes. Un autre motif, lié au « prix d'entrée », concourt à expliquer la réception mitigée de la troupe Raucourt. Cet échec est en partie attribué à une incapacité à traduire les codes économiques en vigueur : les acteurs français ne se sont pas adaptés à la « méthode déjà connue des comédiens nationaux ». Cette divergence révèle la distance entre un modèle théâtral encore fondé sur le système de l'entreprise théâtrale locale et les tarifs d'une compagnie bénéficiant de la protection de l'État. Cette structure institutionnelle, probablement trop onéreuse ou

[337] *Giornale italiano*, n. 71 (12 mars 1807), p. 286 (original en italien)

étrangère aux usages du public milanais, a transformé le coût du billet en une barrière d'accès, accentuant le décalage entre les prétentions de la troupe et les coutumes économiques locales.

> Ces acteurs auraient peut-être eu un plus grand nombre d'auditeurs (…) S'ils avaient représenté plusieurs fois ces pièces à grand spectacle pour lesquelles, en vertu de nos grands opéras sérieux, nous avons pris le goût si bien que c'est devenu un besoin pour nos concitoyens. Il est vrai que ce genre n'est pas le meilleur, et ne suppose pas un grand génie ni de dramaturges modernes. Nous savons qu'il n'est pas très apprécié en France, mais peut-être fallait-il l'employer quelque peu pour attirer les milanais au théâtre français, et leur donner une certaine habitude de le fréquenter avec plaisir. Ces pièces à grand spectacle auraient ainsi contribué à les amener vers la bonne comédie et à leur en faire goûter les beautés. Entre les farces grossières et les spectacles qui ne parlent qu'aux yeux et aux oreilles, et ces représentations qui s'adressent principalement à l'esprit et au cœur, il y avait une distance trop grande pour que nous puissions nous habituer à la franchir[338].

L'analyse du critique concernant les choix de répertoire de la compagnie Raucourt met en lumière une fracture profonde entre les attentes du public milanais et l'offre culturelle française. La racine du goût local est identifiée avec précision dans nos « grands opéras sérieux » : la primauté du théâtre musical a généré chez le public une véritable dépendance sensorielle, où la magnificence visuelle et l'appareil scénique ne sont plus de simples ornements, mais un « besoin » impérieux. Cette inclinaison suggère que le spectateur milanais ne recherche pas tant dans la représentation une catharsis intellectuelle mais une expérience immersive, mettant ainsi en crise l'idéal éclairé du théâtre comme « école de vertu » fondée sur la primauté logique de la parole. Bien que Raucourt ait inclus dans sa programmation des œuvres visuellement riches, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, celles-ci ne correspondaient pas au genre des pièces à grand spectacle invoqué par le journaliste. Ce dernier propose en effet d'utiliser le spectaculaire comme une amorce nécessaire pour transporter le public vers ce qu'il définit comme la « bonne comédie ». Tout en admettant que la pièce à grand spectacle

[338] *Ibidem*

soit considérée comme un genre mineur, qui « ne suppose pas un grand génie » et demeure « peu apprécié en France », le critique le justifie en tant qu'instrument indispensable de médiation culturelle. Dans cette perspective, il réaffirme implicitement la supériorité du canon parisien, rationaliste, textuel et austère, face au modèle italien, perçu comme hyperbolique et purement émotif. Selon l'auteur, pour élever les milanais aux canons esthétiques français, il conviendrait d'abord de les séduire à travers les codes visuels qui leur sont familiers. Toutefois, cette proposition de médiation entre en conflit avec la mission politique des « comédiens de S.M. ». En tant que véritables *missi dominici* de la langue et de la culture française, les acteurs ne pouvaient trahir leur fonction : céder au goût local aurait signifié abdiquer le rôle pédagogique et la mission civilisatrice que la France entendait imposer. Le critique organise enfin le système théâtral de l'époque selon une hiérarchie communicative précise : les farces grossières, représentant le niveau le plus bas ; les pièces à grand spectacle, qui s'adressent exclusivement aux « yeux et aux oreilles » s'arrêtant au stade sensoriel et esthétique ; et enfin la bonne comédie, qui s'adresse à « l'esprit et au cœur » en agissant sur le plan intellectuel et moral. En dénonçant une « distance trop grande » entre ces extrêmes, l'auteur du compte rendu identifie une erreur : la compagnie a tenté d'imposer la domination de l'esprit et du cœur à un public qui, éduqué par la tradition lyrique, en était encore au plaisir des yeux et des oreilles.

> Le choix des comédies des acteurs français aurait dû être déterminé par une meilleure connaissance du génie national ; et peut-être encore ces acteurs n'étaient-ils pas tous également dotés d'un talent suffisant pour que nous puissions mieux apprécier celles qu'ils représentaient. Flavigny, qui joue les valets, Madame Grasseau dans l'emploi des soubrettes, ses deux filles qui remplissent des rôles appropriés à leur âge ; Delœuvre dans les financiers et les paysans ; Juclié, malgré un vice de prononciation qu'il s'efforce avec succès de vaincre, sont très méritants. Madame Bacoffen a l'habitude de la scène et possède une grande maîtrise de son art ; il est regrettable qu'elle n'ait pas du tout réprimé la propension larmoyante de sa déclamation. Chapron, qui tient les premiers rôles tant dans la tragédie que dans la comédie, ne réussit dans la première que lorsqu'il s'investit de personnages se situant hors des limites de la belle nature, tels que les tyrans ou les monstres, à l'instar de Mahomet ; dans la seconde, il excelle dans

> les personnages de condition vulgaire, tel que le tyran domestique. Il lui manque la noblesse aisée ainsi que les manières des gens de cour et du beau monde. Morizot remplit parfois de manière passable les rôles qui lui sont attribués. Tous les autres ont un talent moins que médiocre ; et leur remplacement est plus ou moins indispensable pour assurer la réussite réelle et constante de l'établissement dramatique français en Italie. Et si nous voulons parler des danseurs français de ce même théâtre, nous dirons qu'étant arrivés un peu tard, ils nous ont causé le regret de ne pouvoir en jouir longuement. Madame St. Romain a déployé une délicate volubilité de pied qui ne saurait s'exprimer : sa tête et ses bras s'articulent toujours avec une grâce rare. On reconnaît en elle l'élève du célèbre Gardel[339].

Après avoir mis en lumière la manière dont la troupe française a imposé ses chefs-d'œuvre de façon unilatérale, transposant à Milan un répertoire parisien préétabli sans aucune médiation avec le goût local, le critique tourne son attention vers l'examen technique des interprétations. À l'éloge tributaire des membres les plus éminents de la compagnie succède, par contraste, une analyse ponctuelle des lacunes relevées chez d'autres interprètes. La remarque adressée à Madame Bacoffen indique qu'une partie de la troupe était encore liée à un jeu emphatique, propre au drame bourgeois ou à la tragédie prérévolutionnaire ; un style qui devenait alors obsolète face au nouveau classicisme, sobre et monumental, promu par Raucourt et par Talma. Le jugement sévère porté sur Chapron, d'autant plus que son manque d'élégance a été relevé à plusieurs reprises par la critique italienne, met en évidence le décalage entre la rigidité du système des « emplois » et les exigences de la propagande napoléonienne. Dans un contexte où la scène française devait servir de paradigme de civilité et de manuel de « bon ton » pour les nouvelles élites du Royaume d'Italie, l'inadéquation physique et gestuelle de l'acteur représente une limite. La capacité de Chapron à incarner la violence des « tyrans » ne compense pas son incapacité à restituer la « noblesse aisée » des personnages de haut rang. Le corps de l'acteur devient ainsi la limite infranchissable de la mission pédagogique de la troupe : là où font défaut les « manières des gens de cour », le théâtre cesse d'être un laboratoire de civilisation pour se réduire à une simple, et parfois maladroite, fiction scénique.

[339] *Ibidem*

Le jugement tranchant du critique, selon lequel la majeure partie de la troupe se situerait au-dessous de la médiocrité, révèle la fragilité structurelle de la troupe de Raucourt. Alors que la mission consistait à exporter le prestige parisien en Italie, les meilleurs éléments de la Comédie-Française restaient fréquemment ancrés à Paris, tandis que les villes italiennes recevaient souvent des acteurs moins importants ou de jeunes comédiens en formation. Ce déséquilibre technique compromettait le succès de la compagnie. Pour que le théâtre français puisse réellement s'imposer comme un modèle de civilisation, une excellence constante était requise ; sans une qualité d'ensemble, l'ambition monumentale du projet napoléonien risquait de s'effondrer sous le poids de la médiocrité de ses interprètes. Cette situation n'est pas une anomalie propre à l'époque napoléonienne, mais constitue plutôt la persistance d'un paradigme théâtral hérité du siècle précèdent. Le cas de Raucourt illustre parfaitement que les logiques mises en lumière par Rahul Markovits[340] pour le dix-huitième siècle conservent toute leur pertinence au début du dix-neuvième : la véritable célébrité continue d'agir comme une force centripète. En effet, les grandes excellences de la Comédie-Française, à l'instar de Lekain ou de Mademoiselle Clairon au siècle précédent, demeuraient littéralement « prisonnières » de leur succès parisien. Comme l'indiquent les documents diplomatiques de l'époque, ces acteurs étaient considérés comme la « propriété » du Roi et du public parisien ; les éloigner revenait à miner les « plaisirs de Paris », véritables piliers de l'ordre public et du prestige de l'État. Cela explique l'absence de professionnalisme relevé par le critique italien au sein des troupes itinérantes. Historiquement, les provinces de l'Empire et les cours étrangères devenaient le refuge de comédiens de province ou d'acteurs débutants en quête de formation, qui envisageaient l'expatriation non comme une mission artistique, mais comme une ressource économique temporaire avant un retour espéré en France. En définitive, le cas de Raucourt en Italie confirme qu'au dix-huitième siècle et jusqu'au début du dix-neuvième, il existe une hiérarchie des talents dictée par la géographie du pouvoir. La mobilité internationale, loin d'être l'apanage des plus grandes vedettes (contrairement au modèle actuel de Hollywood), était souvent le destin de ceux qui

[340] Markovits R., « Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIIIe siècle entre mobilité et célébrité », dans Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le sacre de l'acteur. Emergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017, pp. 161-168

n'avaient pas encore atteint, ou avaient déjà perdu, la protection du centre parisien[341]. Le manque de professionnalisme dénoncé en Italie est le symptôme d'un système où la célébrité nationale agissait comme une contrainte, transformant les troupes d'exportation en groupements hétérogènes où la figure la plus célèbre ne suffisait pas à masquer la médiocrité des autres membres de la troupe.

Tandis que la section dramatique de la troupe Raucourt pâtit des difficultés liées à la barrière linguistique, au prix des billets et à l'inégalité technique de ses interprètes, la danse s'impose comme le seul terrain d'un succès unanime. Dans un contexte où la prose française était perçue comme une imposition intellectuelle ardue, l'éloge adressé à Madame St. Romain souligne que la danse constitue un langage universel. Le critique exalte l'éloquence du corps, qui s'affranchit de la nécessité d'une traduction, permettant ainsi au public milanais de jouir du spectacle sans l'effort cognitif exigé par la déclamation tragique. La référence directe à Pierre Gardel, célèbre maître de ballet de l'Opéra de Paris, fait office de garantie de qualité absolue. Citer l'ascendance pédagogique des danseurs sert à légitimer la troupe aux yeux d'une ville, Milan, qui s'enorgueillissait déjà d'une solide tradition chorégraphique. La danse française, conçue comme un art de la précision et de la grâce, parvient à parler « aux yeux », faisant écho à ce besoin d'un « grand spectacle » précédemment évoqué, et trouve à Milan un terreau fertile précisément parce qu'elle s'inscrit dans une sensibilité esthétique déjà éduquée au culte du ballet.

> Venise, où la troupe des comédiens se transfère, mérite la gratitude de la Melpomène française. C'est de cette ville que les Français apprirent ce que devait être la véritable tragédie. Quelles étaient celles que l'on représentait en France avant que Lazare de Baïf ne revînt de Venise, où il avait été ambassadeur de François Ier, et n'y eût acquis le bon goût du genre tragique, pour se mettre ensuite à traduire en vers français, pour le théâtre de Paris, l'Électre de Sophocle et l'Hécube d'Euripide ? Le Trissin était Vénitien, lui à qui appartenait la

[341] Il convient toutefois de nuancer ce constat d'immobilisme par quelques exceptions notables, où la mobilité devient un outil de prestige ou d'innovation. Si la majorité des vedettes restait captive du centre parisien, des figures de proue comme Talma ou Raucourt bénéficiaient d'un statut à part : : sous l'égide de Napoléon, ils deviennent des outils de diplomatie culturelle, exportant la tragédie française au-delà des frontières. De même, le chorégraphe Louis Henry à Naples illustre une mobilité choisie : ce danseur et chorégraphe de premier plan choisit l'Italie pour y développer un langage chorégraphique hybride. Cfr. Corea A., *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, 2021

> Sophonisbe traduite en prose française par Mellin de Saint-Gelais, et représentée en présence d'Henri II en l'an 1559, laquelle fut la première tragédie régulière à avoir été vue en France. La comédie française doit de même quelque reconnaissance à la Thalie vénitienne ; elle lui est pour le moins redevable de Goldoni, qui a écrit avec gloire pour les théâtres français et italiens. Et si, en général, l'art dramatique s'est ensuite moins perfectionné en Italie que chez les Français, ce n'est point une raison pour la Thalie française de ne pas se montrer reconnaissante envers son émulatrice ; c'est au contraire un motif pour les acteurs français d'honorer avec un soin plus empressé le pays d'où Melpomène et Thalie firent élancer les muses théâtrales françaises de l'état d'enfance où elles demeuraient encore au XVe siècle, et leur donnèrent l'heureuse impulsion par laquelle elles ont, depuis lors, surpassé leurs maîtres et leurs modèles[342].

En affirmant que les Français « apprirent » à Venise ce qu'était la « vraie tragédie », le critique reconnaît à l'Italie (et à Venise en particulier) le rôle de « mère des arts » afin de légitimer la France en tant qu'« héritière parfaite ». L'auteur identifie le point de jonction historique entre la tradition grecque et la scène moderne dans la figure de Lazare de Baïf, ambassadeur de François Ier à Venise entre 1529 et 1534. Venise y est décrite comme le lieu où Baïf aurait acquis ce « bon goût » nécessaire à la traduction de Sophocle et d'Euripide. Pour sceller cette thèse, l'auteur fait appel à la figure de Giangiorgio Trissino. Il est significatif que le chroniqueur le définisse explicitement comme « vénitien » : bien que né à Vicence, Trissino était à tous égards un sujet de la Sérénissime, Vicence ayant fait partie des Domaines de Terre-ferme de la République de Venise de 1404 à 1797. Trissino était l'auteur de *Sofonisba*[343], traduite en prose française par Mellin de Saint-Gelais[344] et considérée comme la première tragédie « régulière » et aristotélicienne de la modernité. Ainsi, pour l'auteur du compte-rendu, même la stricte observation des unités dramatiques, dont les Français s'enorgueillissaient tant, était en réalité une exportation italienne. Il évoque ensuite Goldoni. En rappelant que le dramaturge a écrit « avec gloire pour le théâtre français et italien », il le présente comme la synthèse parfaite

[342] *Giornale italiano*, n. 71 (12 mars 1807), p. 286 (original en italien)
[343] Trissino G., *Sofonisba*, tragedia, Attilio Scarpa Vicenza (éd.), Comitato Cittadino Onoranze al Trissino, 1950
[344] De Saint-Gelais M., *Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559

des deux traditions. La référence aux années parisiennes et à sa production en langue française sert à démontrer que l'identité artistique vénitienne est capable de parler la langue de l'hégémon en la fécondant de l'intérieur. L'analyse opère ensuite une concession cruciale, dictée autant par l'honnêteté intellectuelle que par la prudence politique : l'aveu que l'art dramatique se soit « moins perfectionné en Italie qu'auprès des Français ». En 1807, la supériorité technique de la Comédie-Française, en termes d'économie du mouvement, de diction et de rigueur de la mise en scène, était un fait indiscutable dans le panorama de l'esthétique théâtrale. Toutefois, le chroniqueur transforme habilement ce désavantage technique en une primauté morale et génétique. Selon cette logique, si la France représente la nation du « perfectionnement », l'Italie, et Venise en particulier, demeure la nation de l'« impulsion » vitale. L'auteur suggère que sans la médiation vénitienne, capable de porter les muses de « l'état d'enfance » du quinzième siècle à la maturité de la Renaissance, la France n'aurait jamais disposé des modèles nécessaires sur lesquels exercer sa capacité de dépassement. La France a certes dépassé ses maîtres, mais elle reste ontologiquement liée à la matrice italienne qui lui a fourni l'étincelle originelle. Enfin, cette reconstruction historique sert à préparer le public local à l'arrivée de la compagnie de Raucourt. En exaltant les racines vénitiennes du théâtre français, le chroniqueur transforme la tournée des acteurs français en un acte de restitution culturelle. L'invocation des muses, la « Melpomène française » et la « Thalie vénitienne », crée un climat de reconnaissance mutuelle qui élève l'événement spectaculaire du simple divertissement à la célébration solennelle d'une civilisation artistique commune. Le critique construit ainsi un récit identitaire efficace qui, tout en rendant hommage aux nouveaux dominateurs français, repositionne avec fierté l'héritage italien et vénitien au centre de la carte culturelle européenne. L'analyse de ce compte-rendu invite à une lecture stratifiée, où l'éloge de la France pourrait bien masquer une critique subtile et diplomatique de l'hégémonie napoléonienne. En 1807, alors que Venise subit la domination politique et militaire de l'Empire, l'insistance du chroniqueur sur l'antériorité du génie italien ne semble pas être un simple rappel historique, mais une véritable stratégie de compensation identitaire. En présentant la France comme une « héritière » qui a « appris » et « perfectionné » un modèle vénitien, l'auteur inverse le rapport de force : si le pouvoir politique est à Paris, la légitimité ontologique et spirituelle demeure à Venise. Cette rhétorique transforme la supériorité technique française en une

dette historique, suggérant que le dominateur n'est, au fond, qu'un élève ayant réussi. Ainsi, la venue de la compagnie de Raucourt n'est pas présentée comme l'apport d'une civilisation supérieure à un peuple conquis, mais comme un « acte de restitution ». Sous couvert de célébrer une « civilisation artistique commune », le critique semble mettre en œuvre une forme de résistance intellectuelle : il ne se contente pas de préparer le public à un spectacle, il réaffirme la primauté culturelle de l'Italie pour éviter qu'elle ne soit totalement absorbée, ou niée, par l'universalisme impérial français.

Ces premières critiques, pointant du doigt tant la barrière linguistique que la « médiocrité » de certains interprètes, mirent en lumière la fragilité d'une entreprise qui ne pouvait reposer sur le seul charisme de sa directrice. Cependant, au-delà des faiblesses techniques, ce débat révélait une tension idéologique plus profonde : face à un discours vénitien qui tentait de revendiquer une primauté morale et génétique sur l'art dramatique, la réponse française se devait d'être structurelle. Pour Mademoiselle Raucourt, le succès à long terme exigeait une mutation profonde : il ne s'agissait plus seulement de représenter des chefs-d'œuvre, mais de transformer la troupe en une machine parfaitement disciplinée, capable de fonctionner avec une précision quasi militaire. Cette volonté de corriger les faiblesses constatées sur le terrain et d'asseoir une autorité incontestée, même en son absence, trouve son expression la plus radicale dans le *Règlement pour les artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtres Français* de 1807.

3.2 Le Règlement pour les artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtres Français

Il convient de rappeler qu'à partir de janvier 1807, la compagnie a dû jouer sans la présence physique de son guide charismatique. Mademoiselle Raucourt était en effet retournée à Paris, laissant la troupe poursuivre sa tournée en Italie. Cet éloignement s'inscrivait parfaitement dans le paradigme de la mobilité des comédiens de l'époque analysé plus haut. Toutefois, ce retour dans la capitale ne coïncida pas avec un désengagement ; au contraire, Raucourt continua d'exercer son autorité à distance. Pour pallier la fragilité structurelle et les limites techniques que la critique italienne mettait largement en exergue, la directrice rédigea et envoya le 22 janvier 1807 un règlement

rigoureux destiné aux acteurs restés en Italie, nommé le *Règlement pour les artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtres Français* en Italie :

> 1. Le Régisseur invitera Messieurs les Artistes à ne point se couvrir à l'Assemblée, par politesse pour les Dames.
>
> 2. Le premier répertoire sera fait pour un mois ; lorsqu'il aura été arrêté à l'Assemblée générale, il ne pourra être changé sous quelque prétexte que ce soit.
>
> 3.Tous les samedis, le Régisseur convoquera une Assemblée générale pour prolonger le répertoire de huit jours ; ce qui maintiendra toujours un répertoire d'un mois.
>
> 6. La distribution sera faite en égard aux emplois, et sans souffrir qu'aucun acteur se démette d'un rôle d'emploi, ni se fasse suppléer. Cette distribution sera lue deux fois à haute et intelligible voix ; elle devra être signée par tous les acteurs présents, et ceux absents seront présumés y avoir donné leur adhésion ; aucune réclamation ultérieure ne pourra avoir lieu. Copie de cette distribution signée sera remise à l'Inspecteur général, qui rendra responsable le Régisseur de son exécution sous peine de vingt-quatre livres d'amende pour chaque infraction à cet article.
>
> 7. Le répertoire ne pourra jamais être changé que pour les causes énoncées à l'article 5. Tout acteur qui ne serait point tenu prêt au répertoire, ferait inutilement des représentations pour le faire changer ; les pièces qui y sont portées seraient annoncées et affichées à leur date, et l'acteur payerait la représentation comme il est dit en l'article 5[345].

Ces premiers articles révèlent une profonde exigence de stabilité financière et une approche foncièrement autoritaire, visant à neutraliser tout élément d'imprévisibilité, qu'il soit de nature artistique ou logistique. Le texte met en lumière la figure du régisseur, à qui Raucourt confiait son autorité lorsqu'elle ne résidait pas en Italie. Cette fonction était partagée entre deux personnalités : Queriau, préposé à la compagnie impériale, et Lejey,

[345] Voir Fleischmann H., *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912, pp. 224-229

référent pour celle du Royaume d'Italie. Bien que leurs noms apparaissent fréquemment dans les chroniques de l'époque, les informations les concernant demeurent lacunaires. Quant à Lejey, on suppose qu'il fit ses débuts sur scène en qualité d'acteur, comme semblent le confirmer les affiches des théâtres de Bologne relatives aux saisons 1809 et 1810[346]. Concernant Quériau, bien que les archives restent lacunaires, ce régisseur pourrait être identifié comme étant Charles-Bonaventure Quériau, danseur et maître de ballet dont la carrière s'inscrit dans une dynamique transnationale. Son profil de praticien de la scène, familier des théâtres parisiens de mélodrame, justifie la confiance que lui accorde Mademoiselle Raucourt pour maintenir la discipline de la troupe en son absence.

La décision de fixer le répertoire pour un mois, bien que sujet à une révision hebdomadaire par une Assemblée Générale convoquée par le régisseur, ne constituait pas un choix artistique, mais bien une mesure essentielle de protection économique. À une époque où la communication et la promotion dépendaient de l'affichage des manifestes et du bouche-à-oreille, garantir un programme fixe sur une période aussi étendue était crucial pour maximiser la prévisibilité des recettes et simplifier la logistique, en évitant les coûts et la confusion découlant de changements soudains. L'élément clé réside dans l'immutabilité du répertoire qui, une fois approuvé, annulait toute possibilité de négociation ultérieure, qu'elle émane des requêtes des acteurs, des pressions du public ou des réévaluations artistiques. L'Assemblée, dans un tel contexte, se configurait non pas comme un organe de discussion créative, mais comme un simple organe de ratification de la stabilité. À l'appui de cette rigidité programmatique, l'article 6 imposait une sévère soumission professionnelle : la distribution des rôles était rigoureusement liée aux « emplois » de l'acteur. La règle catégorique, citée textuellement, « sans souffrir qu'aucun acteur se démette d'un rôle d'emploi, ni se fasse suppléer », empêchait l'artiste d'exercer toute forme de refus ou de négociation concernant sa charge de travail ou la nature de son rôle, le traitant de fait comme une ressource fonctionnelle au système. Cette négation de l'autonomie était formalisée par le rite de la lecture à voix haute et de la signature obligatoire de la distribution (les absents étant d'ailleurs « présumés » y avoir donné leur adhésion), transformant l'acte en une soumission contractuelle sans appel. Afin de garantir l'application de cette discipline, le régisseur lui-même était rendu

[346] Cfr. Baccini Elisa, *L'impero culturale di Napoleone in Italia. Stampa, teatro, scuola secondo il modello francese*, Carocci, 2023, p. 99

personnellement responsable et passible d'une amende pour chaque infraction, soulignant la pression administrative exercée sur la chaîne de commandement. L'article 7 renforçait l'immutabilité du répertoire, limitant les possibilités de changement aux seules causes strictement physiques (telles que la maladie grave certifiée, art. 5). Le passage le plus significatif était l'avertissement selon lequel « tout acteur qui ne serait point tenu prêt au répertoire, ferait inutilement des représentations pour le faire changer ». Cette clause agissait comme une disqualification préventive de toute protestation fondée sur le malaise ou le manque de préparation. Si, malgré tout, sa résistance ou son manque de préparation entraînait l'annulation de la représentation, l'acteur était sujet à la sanction maximale : payer le manque à gagner. En synthèse, ces articles établissaient que le règlement visait à créer un environnement productif doté d'un calendrier inattaquable, sacrifiant la flexibilité et l'autonomie artistique au nom de la prévisibilité financière optimale.

Les dispositions suivantes transforment l'acteur en une ressource humaine sous haute surveillance, où toute tentative d'autonomie ou d'absence est perçue et punie comme un dommage économique contre l'entreprise, révélant la prévalence de la logique financière et de la production sur le bien-être et la liberté individuelle de l'artiste.

> 4. Tout acteur qui, pour causes autres que maladie, refusera de jouer un rôle qu'il a accepté au répertoire, payera une amende de trente-six livres, et, dans le cas où la représentation manquerait, il subira la peine portée dans l'article 5.
>
> 5. Si un acteur dit ou fait dire qu'il est indisposé ou malade, le Régisseur recourra à l'instant le médecin de l'administration qui constatera son état déclaré par écrit ; si l'acteur est en état de jouer, cette déclaration sera portée au commissaire de police, et, d'après son autorisation, l'acteur sera mis sur l'affiche nonobstant ses représentations, et s'il fait manquer le spectacle annoncé, il payera la recette présumée et basée de la plus forte à la plus faible de la semaine. Si le médecin prononce que l'acteur est hors d'état de jouer, il lui sera enjoint par le Régisseur de ne point sortir de chez lui jusqu'au moment où il pourra reprendre son service. Le Régisseur, par un des articles secrets du Règlement qui le concerne, ayant les moyens d'être informé, à la minute, que l'acteur par sa sortie, s'est rendu réfractaire à son ordre basé sur le Règlement, est autorisé à le faire mettre sur

l'affiche pour la représentation du lendemain, et lui faire payer, comme dessus, s'il la faisait manquer.

21.Aucun artiste ne pourra s'absenter de la ville sans une permission par écrit du Régisseur, sous peine d'être employé par lui dans la représentation en remplacement, et de lui faire l'application de l'article 5, s'il faisait manquer[347].

L'article 4 établit immédiatement que le refus de jouer un rôle déjà accepté, pour toute cause autre que la maladie, est passible d'une amende de trente-six livres. Cette somme est considérable pour l'époque et agit comme un puissant dissuasif contre la réticence, le caprice ou même le désaccord artistique. Le point le plus lourd de conséquence réside dans la menace d'appliquer la sanction de l'article 5 « dans le cas où la représentation manquerait ». Cet article fait du refus de l'acteur une cause directe de l'annulation du spectacle. La direction ne se contente pas de punir l'insubordination, elle assimile l'acte de refus à une faute professionnelle grave qui engage la responsabilité économique totale de l'artiste. L'acteur, même s'il ne nie pas la validité du contrat (le répertoire), est puni comme s'il avait causé un dommage matériel à l'entreprise. L'article 5 est le cœur du dispositif de contrôle, mettant en place un système d'inquisition professionnelle pour vérifier la maladie. Dès qu'un acteur se déclare malade, le régisseur fait immédiatement appel au « médecin de l'administration ». Ce médecin, salarié par la direction, est ici transformé en instrument de contrôle, sa déclaration écrite ayant valeur de preuve légale. Le soupçon de fraude est la norme. Si le médecin conclut que l'acteur est « en état de jouer », la direction intensifie la pression : la déclaration est transmise au commissaire de police, et l'acteur est affiché malgré ses protestations. Le théâtre utilise ici le bras armé de l'État pour garantir la performance. Le véritable châtiment est d'ordre économique : si l'artiste, par son absence illégitime, fait manquer la représentation, il doit payer la « recette présumée », calculée sur les bénéfices les plus élevés de la semaine. Cette sanction est proportionnée non pas à la faute morale, mais au préjudice financier causé à l'entreprise. Elle vise l'anéantissement économique de l'acteur insoumis, assurant que l'entreprise soit entièrement déchargée du risque commercial. Même en cas de maladie réelle, l'acteur est placé en résidence surveillée : il lui est enjoint de « ne point sortir de chez lui ». L'article mentionne des « articles secrets du Règlement » qui confèrent au régisseur des moyens

[347] Fleischmann H., *op. cit*., pp. 224-229

d'être informé « à la minute » de toute sortie. Cette clause instaure une surveillance quasi-policière à domicile et punit la récidive par un réaffichage immédiat et la menace de devoir payer la recette du lendemain s'il manque à nouveau. Le corps de l'acteur, même malade, appartient à la troupe. L'article 21 étend le contrôle de l'administration au-delà des murs du théâtre, faisant de la ville un espace de confinement professionnel. L'interdiction de s'absenter de la ville sans permission écrite du régisseur garantit que l'acteur reste disponible à tout moment pour pallier une défaillance de dernière minute (un remplacement). L'enjeu est la sécurité du service. La menace est claire : l'acteur fugueur s'expose non seulement à être rappelé d'urgence pour jouer, mais surtout à se voir appliquer l'article 5 s'il ne peut pas être employé et que le spectacle soit annulé. Cet article assure que la compagnie garde un banc de remplaçants disponibles et punit toute tentative de l'acteur de se soustraire à l'entreprise pour des raisons personnelles ou contractuelles. La ville est ainsi transformée en un périmètre de responsabilité professionnelle dont le franchissement est considéré comme un acte d'insubordination mettant en péril la stabilité économique de la troupe. Selon les articles l'acteur est un maillon d'une chaîne productive, et toute tentative d'autonomie (refus de jouer, absence, maladie non justifiée) est traitée comme un dommage économique dont la sanction ultime est le paiement de la recette manquée, assurant ainsi la survie de l'entreprise aux dépens de l'individu.

Les articles qui suivent mettent en lumière l'instauration d'un régime disciplinaire strict, où l'acteur est soumis à une logique d'efficacité quantitative. Ces dispositions traduisent la volonté de l'administration de Mademoiselle Raucourt de monétariser le temps et de sanctionner immédiatement toute défaillance susceptible de perturber le rendement de la machine théâtrale.

> 8. Tout acteur qui aura plusieurs toilettes à faire pour la représentation, ou pour jouer dans la seconde pièce, ne pourra jamais pour un changement prendre plus de dix minutes, et un quart d'heure pour une toilette entière, sous peine de trois livres d’amende ; et si, par une prolongation démesurée, il occasionnait les murmures du public, l'amende serait portée à douze livres.
>
> 9. Aucun artiste ne pourra exiger plus de deux jours pour remettre un rôle porté sur son répertoire ; six pour un rôle de deux cents vers non plus et dix pour un rôle de quelques longueurs qu'il soit.

12. Tout acteur qui manquera l'heure de la répétition indiquée et affichée, payera un franc pour le premier quart d'heure de retard, deux francs la demi-heure, et six francs pour la répétition entière.

13. Tout acteur qui interrompra la répétition d'une pièce déjà jouée payera un franc, et pour une pièce non jouée, deux francs.

14. Tout acteur qui manquera son entrée à la représentation payera trois francs.

15. On sonnera trois coups pour avertir les artistes de commencer et demi-heure en demi-heure, et dix minutes après le troisième, on lèvera le rideau, sans avertir autrement ; celui qui ne sera pas prêt, payera trois francs[348].

Les articles 8 et 9 visent à standardiser les processus logistiques et artistiques, retirant à l'acteur toute latitude sur la gestion de son temps de travail. L'établissement de limites strictes pour les changements de costume (dix minutes pour un changement simple, quinze minutes pour une « toilette entière ») est une mesure emblématique de l'économie de la représentation. Il s'agit de minimiser l'inertie des entre-actes et d'assurer au spectacle une fluidité maximale. L'escalade de l'amende (passant de trois à douze livres) si le retard entraîne les « murmures du public » est significative : elle lie directement l'inefficacité temporelle interne à un préjudice commercial et à un trouble à l'ordre public, sanctionnant l'acteur pour le dommage causé à l'expérience du spectateur payant. L'article 9 impose des délais non négociables pour la restitution des rôles En établissant un barème fixe, le règlement retire à l'acteur le droit d'évaluer ses propres capacités d'apprentissage ou la complexité psychologique du rôle. La mémorisation et la préparation sont ainsi considérées comme des tâches industrielles standardisées, soumises à un rythme de production imposé par la direction. Les règles concernant les répétitions et les entrées scéniques (art. 12, 13, 14) illustrent la transformation immédiate de l'erreur professionnelle en une pénalité financière, confirmant la monétarisation de la faute. L'article 15 codifie le moment sacré de l'ouverture du spectacle, soulignant l'inflexibilité de la direction. L'usage des « trois coups » comme seule alerte, suivi de l'impératif de lever le rideau dix minutes après le troisième coup, « sans avertir autrement », confère un

[348] *Ibidem*

statut quasi-rituel à la ponctualité, renforçant la discipline collective au service de la promesse faite au public. L'ensemble de ces articles établit un régime de discipline dans lequel les acteurs sont soumis à une comptabilité du temps et des erreurs. Chaque manquement à l'efficacité logistique (changement de costume), à la ponctualité (répétitions, entrée) ou à la préparation (apprentissage du rôle) est converti en une amende précise. Ce système punitif rigoureux vise à internaliser chez l'acteur la nécessité absolue de l'efficacité professionnelle et de la soumission au calendrier productif, affirmant que la moindre perte de temps est une perte économique pour l'entreprise.

Les articles 10 et 11 interdisent toute initiative ou modification personnelle de l'acteur, cimentant le pouvoir du Régisseur et de l'auteur dramatique sur l'œuvre. L'interdiction faite à un acteur de « distribuer un rôle à son camarade » est une défense contre l'auto-organisation. La direction craint que les acteurs ne tentent de négocier les charges de travail ou les rôles en privé, contournant ainsi l'autorité de l'administration et le principe de la distribution faite « en égard aux emplois » (art. 6). L'art. 11 est fondamental pour la fidélité textuelle. Interdire toute « coupure ni changement » dans le rôle, sous peine d'un franc d'amende pour chaque vers modifié ou supprimé, fait de l'acteur un simple exécutant du texte scriptural. Cela s'inscrit parfaitement dans le climat de contrôle idéologique et de centralisation du pouvoir caractéristique du régime napoléonien. La direction de la troupe, en exigeant une fidélité absolue au texte approuvé, se fait le relais de l'autorité impériale. Si un texte a été jugé sûr par les censeurs, toute modification, même mineure, pourrait potentiellement réintroduire un double sens politique, une critique masquée, ou simplement une variation non autorisée qui échapperait au contrôle des autorités.

> 10. Nul acteur ne pourra distribuer un rôle à son camarade ; celui qui le distribuerait, et celui qui l'accepterait, payeront chacun douze francs.
>
> 11. Tout acteur chargé au répertoire d'apprendre un rôle, soit d'emploi ou de distribution, ne pourra y faire aucune coupure ni changement ; il payera pour chaque vers changé ou supprimé un franc d'amende[349].

[349] *Ibidem*

Les articles 16, 17, 18, 19 et 20 instaurent une surveillance constante des acteurs, même hors scène, transformant le théâtre en une zone de travail sous contrôle total. L'article 16 impose une disponibilité conditionnelle (une forme de « garde perpétuelle ») aux artistes non jouant, obligés de rester à portée de vue ou de s'informer pour parer à tout remplacement d'urgence. Les coulisses sont définies comme un espace professionnel sacré (art. 17), où tout désordre ou interruption du spectacle est immédiatement sanctionné. Surtout, les articles 18 et 19 érigent une frontière sociale et professionnelle rigide : l'interdiction formelle de se mêler au public et de faire entrer des tiers sur scène protège l'aura du spectacle et garantit l'ordre, le portier étant directement menacé de licenciement en cas de manquement au contrôle d'accès. Enfin, l'article 20 révèle que l'application des peines est formalisée et bureaucratisée : l'interdiction de réprimander l'acteur sur-le-champ au profit d'un « billet cacheté » le lendemain confère à la sanction une apparence d'objectivité administrative et contractuelle, tout en préservant le climat de travail et renforçant l'autorité différée du régisseur.

> 16. Les artistes ne jouant pas dans la représentation, seront tenus de se trouver au théâtre ou d'y envoyer quelqu'un pour s'informer si le spectacle n'est point changé pour cause de maladie ou par ordre de la Cour.
>
> 17. Les artistes ne jouant pas, et qui placés dans les coulisses, interrompraient le spectacle, payeront trois francs d'amende.
>
> 18. Les artistes ne pourront jouir du spectacle qu'à la place qui leur sera désignée par le Régisseur, ne pouvant en aucun cas, même en payant, se mêler avec le public.
>
> 19. Les artistes ne pourront faire entrer personne sur le théâtre : le portier sera responsable du présent article, sous peine d'une livre d'amende pour la première fois, d'être remplacé à la seconde.

> 20. Le Régisseur tiendra note exacte des amendes, il ne fera, soit à la répétition, soit à la représentation, aucun reproche à l'artiste amendé, mais le lendemain il l'avertira par un billet cacheté[350].

Ces derniers articles codifient la gouvernance autoritaire de la troupe, subordonnant l'artiste à l'intérêt de l'entreprise. L'article 22 révèle une gestion pragmatique des dettes d'itinérance : l'administration protège sa réputation en réglant les créanciers avant le départ, mais l'artiste est immédiatement remboursé sur son propre salaire, le régisseur étant rendu personnellement garant de cette solvabilité. L'article 23 instaure une sphère juridique autonome en imposant l'arbitrage interne et en excluant formellement le recours aux tribunaux civils ; l'acteur renonce ainsi à ses droits légaux au profit d'une « justice domestique » servant les usages de la troupe. Enfin, l'article 24 cristallise la hiérarchie en exigeant des artistes une allégeance inconditionnelle et une soumission totale à ce qui est décidé « pour le bien de l'entreprise », confirmant que l'individu et son intérêt sont définitivement assujettis à la stabilité financière et à l'autorité de la direction.

> 22. Les artistes sont prévenus que huit jours avant de partir des villes où ils auront séjourné, le Régisseur fera publier, en leur nom, un avis pour avertir les personnes qui auraient des réclamations à faire sur les artistes, de se présenter chez lui pour être payées de leurs créances. Les sommes prélevées sur la caisse pour cet objet, seront remboursées en entier sur le premier mois des appointements de l'artiste. Le Régisseur sera responsable de l'exécution de cet article, sur le premier mois des siens.
>
> 23. Si quelques difficultés s'élevaient entre les artistes et l'administration, ils seront toujours soumis à un arbitrage, composé d'un arbitre, d'un deuxième arbitre pour chaque partie et d'un troisième pour les départager au besoin, en renonçant tant l'administration que les artistes à recourir à d'autres tribunaux.
>
> 24. Les artistes composant les troupes françaises en Italie sous la direction de Mademoiselle Raucourt, reconnaîtront pour ses préposés : M. Lenoir en qualité d'Inspecteur général, revêtu de ses pouvoirs et procurations, et Monsieur…,

[350] *Ibidem*

> Régisseur chargé de l'administration, et se soumettant à tout ce qui sera décidé par eux pour le bien de l'entreprise[351].

Le *Règlement pour les artistes* de Mademoiselle Raucourt en 1807 s'impose comme un document fondamentalement axé sur la discipline d'entreprise et la gestion du risque économique. Il révèle la transformation de la compagnie théâtrale en une entité productive où l'acteur est subordonné à l'impératif de la stabilité financière et de l'efficacité logistique. Chaque clause, qu'elle concerne le temps de travail, le corps de l'acteur (maladie), le texte ou les mœurs, est conçue pour neutraliser l'autonomie individuelle et garantir la continuité du spectacle sans faille. L'ensemble codifie un système autoritaire dans lequel la soumission inconditionnelle à la hiérarchie et la peur de la sanction financière (notamment le paiement de la recette présumée) constituent les piliers d'une organisation qui privilégie la survie de l'entreprise à la liberté artistique.

Toutefois, la rigueur de ce cadre normatif et la sévérité des amendes ne suffisaient pas à garantir, à elles seules, l'adhésion du public ou la qualité de l'interprétation. Derrière les articles du *Règlement* et la gestion comptable des « emplois », demeurait la réalité vivante de la scène. La mise en œuvre de cette discipline de fer allait être mise à l'épreuve par la personnalité des acteurs et leur capacité à incarner, malgré les contraintes, l'excellence du théâtre français. C'est précisément dans cette rencontre entre la règle écrite et la pratique théâtrale, notamment sur la scène de Turin, que se joua la véritable réputation de la troupe de l'Empire.

3.3 Les comédiens français à Turin

Le retour de Raucourt à Paris fut motivé, en outre, par la nécessité de coordonner la seconde troupe française destinée à fouler les scènes de la Péninsule. Le décret impérial du 10 juillet 1806[352], que nous avons précédemment analysé, ne se bornait pas à entériner la création des troupes théâtrales françaises en Italie, mais en dessinait minutieusement l'itinéraire et la répartition géographique. Plus précisément, l'Article II établissait la nature binaire du projet, distinguant la formation d'une compagnie destinée aux territoires

[351] *Ibidem*
[352] *Correspondance de Napoleon Ier*, t. XII, n. 10475, Plon-Dumaine, Paris 1863, p. 549

directement annexés à l'Empire, de celle d'une seconde troupe réservée aux centres névralgiques du Royaume d'Italie. La planification temporelle, scandée par les Articles III et IV, prévoyait pour la première troupe un séjour trimestriel à Turin, Alexandrie et Gênes, suivi d'un bimestre à Parme ; pour la seconde, en revanche, le calendrier imposait un long séjour de quatre mois à Milan, avant de poursuivre vers Venise (trois mois), Bologne et Brescia (deux mois chacune). Toutefois, comme en témoigne la correspondance du Secrétaire d'État Aldini citée plus haut, les dispositions officielles subirent des modifications par rapport aux décisions initiales. Bien que le décret eût envisagé une genèse simultanée des deux ensembles, la volonté du Souverain, portée par le zèle de son ministre, consistait à subordonner le lancement de la seconde compagnie à la consolidation de la première. La clause exigeant que la formation impériale fût déjà « rendue à sa destination et en activité de service[353] » avant de procéder à la suite représentait, selon toute vraisemblance, un expédient d'ordre économique visant à différer et, de fait, à réduire de moitié le débours monétaire initial en faveur de Raucourt. Néanmoins, l'évidence documentaire et chronologique révèle un écart emblématique entre le texte normatif et la réalité des faits. En opposition manifeste avec les prescriptions d'Aldini, Raucourt décida stratégiquement de privilégier la troupe liée au Royaume d'Italie : ce fut en effet la « seconde formation » qui inaugura triomphalement les scènes milanaises, anticipant ainsi la mise en place du groupe destiné aux départements impériaux. Ce renversement des priorités organisationnelles souligne non seulement l'autonomie d'action de l'actrice-directrice, mais réaffirme également, sur le plan historique, l'indiscutable centralité de Milan comme véritable barycentre de la politique théâtrale française dans la Péninsule. En réalité, avant même le décret impérial, Raucourt avait déjà soumis une proposition pour la formation d'une troisième troupe française qui siégerait à Milan. Dès le printemps et l'été 1806, précédant les débuts de sa propre compagnie au Théâtre Carcano, le paysage théâtral milanais était animé par des troupes françaises privées, également actives à Venise. C'est précisément à la suite de ces expériences scéniques que le Vice-roi avait chargé Monsieur Canosio, Crivelli et Villa d'organiser un effectif stable pour la ville de Milan. Après avoir entrepris un voyage en France afin d'y recruter les meilleurs talents de l'époque, la délégation avait choisi Turin comme siège d'un début expérimental : un succès auprès du public turinois aurait

[353] Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3

constitué l'aval nécessaire à leur transfert ultérieur vers Milan. Toutefois, cette initiative fut brusquement interrompue par le décret du 10 juillet 1806, lequel fixait les directives officielles pour les deux compagnies dirigées par Raucourt. Consciente des manœuvres vice-royales durant les mois qui avaient précédé la promulgation du décret, celle-ci, visant à la création d'une troupe autonome à Milan, avait tenté d'en invoquer le privilège à son profit, comme en témoigne la lettre suivante, dans laquelle elle confond Sormaglia, directeur des théâtres de Milan, avec Canosio ou Crivelli ou Villa :

> Par le Décret Impérial, en date du cinq juillet il a plu à sa Majesté l'Empereur et Roy de permettre à un Spectacle français de s'établir dans les villes d'Italie, désignées dans ce décret, et ce, pendant toute sa durée : cependant, Votre altesse Impériale, avait manifesté par la permission donnée à la Compagnie Sormaglia avant la connaissance de ce décret, qu'elle aurait pour agréable d'avoir toute l'année un Spectacle français à Milan. Convaincue que si sa Majesté l'Empereur eût présumé ce désir, elle m'aurait ordonné d'y satisfaire ; Empressée de prouver à Vos Altesses Impériales mon zèle respectueux, et mon entier dévouement, j'ai l'honneur de proposer à votre Altesse de prendre envers elle, les engagements de la Compagnie Sormaglia en ce qui concerne le Théâtre français. Je formerai, avec l'agrément de sa Majesté l'Empereur, une troisième troupe qui sera soutenue par les fonds que sa majesté avait assignés pour celle qui devait faire le service du royaume d'Italie. J'ose promettre à Votre Altesse Impériale, qu'en choisissant sur mes trois troupes les Sujets le plus dignes de contribuer à ses délassements, elle aura un ensemble tel qu'il ne redoutera point de comparaison avec ceux des premières Villes des départements de l'Empire français. J'attends les ordres de Votre Altesse pour travailler sans perdre de temps au perfectionnement de mon Entreprise[354].

Toutefois, la création de cette troisième troupe, qui ne devait se produire qu'à Milan, n'aboutit jamais.

À Turin également, l'existence d'un théâtre français est attestée bien avant l'arrivée de la troupe de Raucourt. Déjà avant l'Empire, plus précisément en 1774, la troupe privée

[354] Atti di governo, Spettacoli, parte moderna, n. 26, Archivio di Stato di Milano

de Sénepart et Desmarest, chefs comiques de Grenoble[355], était présente dans la ville. Le premier témoignage de l'importance du rôle du théâtre français à Turin à l'époque napoléonienne est constitué par une lettre que le commissaire général de police, Joseph Charron, envoie au général Jean-Baptiste Jourdan, administrateur général de la vingt-septième division militaire, le 19 mai 1802 et donc quelques mois avant l'annexion officielle du Piémont par l'Empire de Napoléon (11 septembre 1802) :

> Ce n'est point devant un bon administrateur, un bon Français, que je développerai les avantages qui résulteraient de l'établissement en Piedmont d'un théâtre français. La politique, les arts, le commerce réclament cette institution, mais la nécessité d'ouvrir ici un théâtre me paraît si urgente que je ne balance pas de vous en faire la proposition formelle. On connaît l'influence des spectacles sur les mœurs, les usages des Peuples, mais on ne saurait trop répéter que cette influence est un des plus grands et des plus sûrs moyens de les diriger vers ce qui est bon et utile. Les vertus, le courage, l'humanité ressortent avec tant d'avantage dans un tableau tracé par le goût qu'il ne faut pas demander si c'est par ce moyen que la morale s'établit chez les nations, mais seulement comment le tableau tragique ou comique doit leur être présenté. C'est à la langue française surtout qu'il appartient d'élargir le domaine des vertus publiques, des vertus privées et de tous les beaux-arts. Un théâtre français chez un peuple nouveau transmet à ce peuple toutes les idées grandes et justes. Il augmente la facilité des communications et des relations, il force à l'étude par l'attrait des plaisirs. Et quelle que soit l'opinion des partisans du théâtre italien, il est temps de leur démontrer que Molière vaut bien Goldoni, quoiqu'il n'ait pas sa stérile abondance, et l'inimitable Racine le moderne Alfieri. Montrons que notre langue a le droit comme nos armées, de prétendre à la conquête du monde, et que nos Tibulles français peuvent offrir à l'harmonie un rythme aussi lyrique et peut-être aussi mélodieux que la langue dégénérée des peuples du Latium[356].

Le 12 avril 1805, les directeurs du Théâtre Carignan de Turin, Carlo Nerva e Carlo Tempia, avaient envoyé une lettre au préfet du Pô, le turinois Ercole Ferdinando Laville,

[355] Markovits Rahul, *Civiliser l'Europe: Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 47
[356] *Ibidem*, pp. 265-266

dans laquelle on parlait du « projet d'appeler sur le théâtre Carignan une troupe d'artistes français d'un mérite distingués[357] ». Mais bien que les négociations pour le projet soient arrivées à un stade avancé, l'initiative d'installer une compagnie privée française au théâtre Carignan de Turin aurait tardé à se concrétiser, pour ensuite disparaître dans le néant à l'arrivée de la troupe de Raucourt, le 3 mai 1807, comme établi par le décret napoléonien du 10 juillet 1806 et comme en témoignent les pages du *Courrier de Turin* :

> Les artistes français de la troupe impériale, sous la direction de Mademoiselle Raucourt, première actrice de S. M. l'Empereur et Roi, ont fait le 3 de ce mois l'ouverture de leur théâtre, à la salle de Carignan. Ils ont représenté le *Dissipateur*, comédie en cinq actes, et en vers, de Destouches, suivie de la *Gageure imprévue*, comédie en un acte et en prose de Sedaine. Ces deux pièces ont été parfaitement jouées. Les acteurs et les actrices avaient la plus belle mise. Nous n'avons eu jusqu'ici que des troupes incomplètes, et dans lesquelles on comptait à peine quelques talents entièrement étouffés par ce qui les entourait. Aujourd'hui, grâce à la sollicitude paternelle de l'Empereur, nous avons enfin un véritable théâtre français ; les pères et mères pourront y conduire leurs enfants pour les perfectionner dans la langue française et leur faire connaître les auteurs célèbres de la grande nation. Quoique l'on nous ait assuré que plusieurs artistes dans les premiers emplois n'étaient pas encore arrivés, le public a été parfaitement satisfait, et le succès de cette troupe ne nous paraît pas douteux. Nous ne connaissons pas encore le nom des acteurs, mais ils nous ont tous paru dans l'esprit de leurs rôles, et plus particulièrement ceux qui ont joué le jeune marquis dans la première pièce, et le militaire dans la seconde, le valet et la soubrette. L'actrice qui a joué la maîtresse du Dissipateur a paru plus à son avantage dans la petite pièce. Nous invitons l'acteur qui a joué le Dissipateur à parler plus haut, et à mieux prononcer. Ceux dont les oreilles ne sont pas encore très exercées à la déclamation française sollicitent cette attention. On a joué hier 4, le *Tartufe*, l'un des chefs-d'œuvre de Molière, et *les Fausses infidélités*. Nous avons trouvé encore plus d'ensemble dans cette seconde représentation. Le public a revu M. Guyot avec plaisir. Nous pouvons assurer que le but du décret impérial, relatif à l'établissement des théâtres français en Italie, est atteint. Le choix que Sa

[357] Sezioni Riunite, Prefettura del Po, n. 1730, 22 germinale anno XIII (12 avril 1805), Archivio di Stato di Torino

> Majesté a fait pour les organiser d'une personne aussi distinguée que Mademoiselle Raucourt par ses talents, en donne l'assurance, et nous présageons le succès le plus durable à cet établissement[358].

Grâce à sa proximité géographique avec la France et à son héritage historique, Turin se révéla la scène idéale pour la diffusion du théâtre de l'époque napoléonienne. Le terrain y était d'autant plus fertile que le public local parlait le français ou, à tout le moins, nourrissait une profonde admiration pour les modèles français. La période du Turin français représente une phase de transformation radicale, suspendue entre occupation militaire et modernisation administrative. Après la victoire de Marengo en 1800 et l'annexion formelle de 1802, Turin cessa d'être la capitale du Royaume de Sardaigne pour devenir le chef-lieu du Département du Pô. Sous le gouvernement de figures telles que le général Menou et le prince Camille Borghèse[359], la ville fut investie d'un processus systématique d'assimilation aux modèles urbains et administratifs de Paris : le démantèlement des anciennes murailles bastionnées laissa place à de modernes avenues arborées (les boulevards), le Code-Napoléon fut introduit et le français devint la langue officielle de la bureaucratie et de la culture. D'après les paroles du critique du Courrier de Turin, une stratégie précise semble émerger : l'institutionnalisation du théâtre comme instrument de légitimation du pouvoir français. À travers ses propos, il n'hésite pas, en effet, à dénigrer férocement les expériences précédentes des compagnies françaises ayant foulé les scènes turinoises. Celles-ci sont liquidées comme des « troupes incomplètes », caractérisées par des talents individuels fatalement « étouffés » par un contexte médiocre et désorganisé. Avant l'intervention de Mademoiselle Raucourt, le théâtre français en Italie n'aurait été guère plus qu'une expérience amateur ; avec l'aval impérial, il accède enfin au statut de « véritable théâtre français ». Après l'annexion du Piémont en 1802, le théâtre Carignan est investi d'une mission didactique cruciale : la francisation des élites. L'invitation adressée aux parents à conduire leurs enfants au théâtre pour les « perfectionner dans la langue française » et leur faire connaître les classiques de la « grande nation » est significative. Toutefois, cette mission pédagogique se heurte à une réalité sociolinguistique complexe. La note critique adressée à l'acteur du *Dissipateur*, invité à «

[358] *Courrier de Turin*, n. 184 (6 mai 1807), p. 888
[359] Villemarest C.-M., *Le Piémont sous l'Empire et la cour du prince Borghèse. Souvenirs d'un inconnu 1808 et 1809*, in *Mémoires de Constant*, 6, Paris 1830

parler plus haut » et à mieux articuler, est révélatrice. Bien que l'aristocratie et la haute bourgeoisie turinoises fussent historiquement francophiles, le public peine encore à saisir les nuances et la rapidité de la déclamation théâtrale française. En ce qui concerne le répertoire, la programmation reflète une hiérarchie esthétique conservatrice et canonique. L'analyse des chroniques turinoises, tout comme celles des autres villes visitées par les troupes de Raucourt, révèle un répertoire parfaitement en phase avec les stratégies déjà éprouvées à Milan. Même l'organisation des soirées reste fidèle à la coutume, alternant systématiquement des œuvres plus exigeantes avec des comédies légères. La presse affirme que le but du décret impérial est « atteint ». Le journal, agissant comme organe de consensus, pratique une critique de soutien inconditionnel. Il est emblématique que l'enthousiasme se manifeste avant même de connaître les noms des différents acteurs (lesquels sont en effet restés anonymes, à l'exception de M. Guyot, dont il ne reste que peu de traces et dont la réelle identité est douteuse[360]), qu'il n'était pas d'usage à l'époque de faire figurer sur les affiches. Ce que l'on applaudit n'est pas l'interprétation individuelle, mais l'Institution elle-même. Le succès de la troupe de Raucourt n'est donc pas seulement une réussite artistique, mais la preuve tangible que l'intégration culturelle du Piémont dans l'orbite de l'Empire progresse selon les plans de Paris[361].

On lit dans le *Courrier de Turin* du 9 mai 1807 que

> Le 5, on a représenté *Mérope*, tragédie de Voltaire, et le *Dépit amoureux*, de Molière. On était curieux de savoir comment la tragédie serait représentée par la nouvelle troupe d'artistes. Celles qui l'avaient précédée étaient trop faiblement composées pour un genre si difficile, où la médiocrité n'est pas supportable. Le public a été entièrement satisfait de tous les principaux personnages. L'actrice qui faisait Mérope a développé beaucoup d'énergie et de la sensibilité maternelle ; elle a un véritable talent dans ce genre. L'acteur qui jouait le rôle d'Egisthe a réuni tous les suffrages. Il est également bien dans la tragédie et dans la comédie. Les costumes sont riches et d'un bon style. Quelques personnages subalternes nous ont paru un peu faibles ; mais on nous dit qu'on en attend de nouveaux.

[360] Cfr. Lyonnet H., *op. cit.*, p. 65
[361] Cfr. Markovits R., « S'approprier les mœurs, les habitudes, et la langue françaises ». *Le théâtre et l'impérialisme culturel français à Mayence et Turin (1798-1814*), in *Ballare col nemico? Reazioni all'espansione francese in Europa tra entusiasmo e resistenza (1792-1815)*, Nubola C. e Wurgler A. (éd.), Bologna, Il Mulino, 2010, p. 72

> Cette tragédie a produit le plus grand effet. La petite pièce a fort amusé. Le valet et la soubrette sont du goût du public ; il a revu avec plaisir le fils de Mérope descendre dans la classe des simples citoyens, querellant sa maîtresse avec une aimable vivacité. Le 6, le Barbier de Séville et les Folies amoureuses. Ce spectacle, quoique très connu, a été accueilli avec beaucoup d'intérêt. L'actrice qui a fait l'amoureuse dans ces deux pièces a beaucoup de finesse et d'usage du théâtre ; on dit qu'elle est destinée pour Alexandrie ; nous en félicitons nos voisins. Dès que nous saurons le nom des acteurs, nous les ferons connaître au public, qui paraît s'attacher de plus en plus à ce théâtre[362].

Le second compte-rendu du *Courrier de Turin* présente la tragédie de Voltaire, déjà représentée à Milan, comme un véritable banc de touche du prestige culturel français. Dans un genre où « la médiocrité n'est pas supportable », le succès de la représentation élevait Turin du rang de périphérie provinciale à celui de véritable métropole de l'Empire, capable d'accueillir et de comprendre le « Grand Goût » français. Le public turinois était ainsi célébré comme une élite cultivée, apte à apprécier la complexité de la déclamation française et les codes esthétiques les plus exigeants. Tout comme dans le compte-rendu précédent, on apprécie la polyvalence des acteurs ainsi que les costumes. L'acteur jouant Égisthe (le fils de Mérope) est loué pour être « également bien dans la tragédie et dans la comédie » et les costumes sont jugés « riches et d'un bon style ». Toutefois, il est intéressant de noter que l'identité des différents acteurs restait encore voilée dans l'anonymat : ce n'était pas encore l'individu qui importait, mais l'Institution du Théâtre Français dans son ensemble. Enfin, la mention des artistes destinés à Alexandrie, forteresse militaire et autre étape de la troupe française dont il reste peu de traces documentaires, est révélatrice. Féliciter les « voisins » d'Alexandrie renforce l'idée d'une communauté unie par le goût français. Malgré certaines faiblesses structurelles ou lacunes au sein de la troupe, la presse agissait de nouveau comme un organe de consensus, rassurant le public sur l'arrivée prochaine de nouveaux artistes et sur la richesse des décors. De cette manière, la scène devenait le miroir d'une intégration impériale réussie, où l'excellence artistique servait de preuve tangible de l'efficacité du décret napoléonien.

[362] *Courrier de Turin*, n. 185 (9 mai 1807), p. 891

Pour la première fois, le 17 mai 1807, le *Courrier* sort de l'anonymat des premiers articles pour citer les noms des acteurs :

> […] la jeune première, Madame Dnouville, possède une belle diction et sent la bonne école. Son maintien est aisé et décent, et elle a fort bien tenu ses rôles dans la Coquette corrigée et dans Omasis. MM. Souvray, Madinier, Duruissel ont mérité des éloges dans *Omasis*[363].

Le périodique sort de l'anonymat des premiers comptes rendus pour citer explicitement les noms des membres de la troupe. Au cœur de ce système règne la rigidité des emplois, laquelle permettait à la compagnie de faire alterner un vaste répertoire avec un temps de répétition minimal, en s'appuyant sur la compétence technique d'acteurs-fonctionnaires capables d'incarner des types psychologiques prédéfinis. Un tel dispositif garantissait une qualité constante et, surtout, une lisibilité immédiate pour le public, qui reconnaissait instantanément dans le père noble ou la jeune première les piliers d'une structure sociale et morale calquée sur le modèle impérial. Madame Dnouville (probablement Drouville[364]), en sa qualité de jeune première, ne se contente pas d'exhiber les canons esthétiques de la beauté française ; elle se fait l'apôtre de ce que l'on nomme le maintien aisé et décent. C'est ici que se perçoit la rupture avec le passé : sous l'égide de Raucourt, l'actrice française n'est plus la « courtisane » de l'Ancien Régime, figure ambiguë reléguée aux marges de la société, mais bien une professionnelle de l'État. Sa mission consiste à exporter les « bonnes manières » bourgeoises et impériales, offrant ainsi un modèle d'autocontrôle et de distinction que le public turinois était invité à émuler. Cette mission pédagogique se résume dans l'éloge de la bonne école. Ce terme n'est pas un compliment générique, mais une référence directe à la pratique exécutive de la Comédie-Française. « Sentir la bonne école » signifiait posséder une diction cristalline, une gestuelle codifiée et une discipline scénique qui élevait le théâtre au rang de rite civil. À ses côtés, des acteurs tels que Madinier, spécialisé dans les rôles de jeune amoureux, complétaient ce tableau. Sa présence dans des œuvres à forte charge idéologique comme l'*Omasis* de Baour-Lormian (1806), tragédie égyptienne qui faisait écho aux gloires

[363] Cité par Lyonnet H., *op. cit*., p. 66
[364] *Ibidem*

napoléoniennes en Orient, servait à mettre en scène un héroïsme français civilisé, capable de se mouvoir avec élégance jusque dans les décors exotiques du nouvel Empire.

Le succès militaire à Dantzig fut célébré le 21 juin par un spectacle de gala. La nouvelle nous parvient à travers les colonnes du *Courrier* du 27 juin qui, en rapportant la chronique des réjouissances de la semaine précédente, note :

> Le Théâtre Carignan a été paré et illuminé à jour ; on avait placé dans une grande loge en face les bustes de LL. MM. II. et RR. Cette loge, ainsi que celles des premières autorités, a été décorée avec beaucoup de goût. Les artistes français sous la direction de Mademoiselle Raucourt, ont donné la deuxième représentation de la Jeunesse de Henri V et la première du Cocher supposé ; ils ont remporté les suffrages des nombreux spectateurs qui agrémentaient la salle. […] La troupe française, dirigée par Mlle Rancourt, a annoncé que demain, 28 du courant, elle donnera sa représentation de clôture. Nous regrettons que cette troupe, la meilleure que nous ayons eue jusqu'à présent, ait séjourné si peu de temps dans cette ville, et que nous soyons privés si tôt d'une bonne école de déclamation. Le public a rendu justice aux talents des acteurs, qui acquéraient tous les jours plus d'ensemble et des nouveaux titres à l'attention et à la bienveillance des spectateurs[365].

Le cœur symbolique de l'événement réside dans la savante orchestration de l'espace : la disposition des bustes de Napoléon et de Joséphine au sein d'une loge centrale, spécialement illuminée et parée. Immergé dans cette scénographie du pouvoir, le public est arraché à la dimension passive de la consommation théâtrale pour être investi du rôle de témoin et de participant à un acte solennel de fidélité. Dans ce contexte, la présence sculpturale du couple impérial agit comme une vicaire efficace de leur corporéité, transfigurant la vision collective en un rite d'appartenance où la reconnaissance de l'autorité précède, et presque justifie, le divertissement artistique. Parallèlement, le choix de célébrer au cœur du Piémont une victoire militaire remportée sur le lointain front polonais et par l'entremise d'une troupe française, révèle une stratégie précise de propagande qui reflète la capacité du théâtre à opérer comme principal outil de

[365] *Courrier de Turin*, n. 199 (27 juin 1807), p. 948

communication du régime. À travers la médiation de la troupe de Raucourt, le triomphe en Pologne se déplace idéalement à Turin, consolidant dans l'imaginaire collectif l'idée d'une entité impériale vaste mais profondément cohésive, indissolublement liée au centre moteur de Paris. Le regret du chroniqueur face à un séjour qui a duré « si peu de temps » émerge alors avec force. Cette plainte n'est pas la simple expression d'une nostalgie du public, mais le symptôme d'une friction normative : la brièveté de la présence de la troupe contrevenait, ou du moins altérait, les termes de l'article 3 du décret du 10 juillet 1806, qui fixait pour Turin une limite de séjour de trois mois. Cette règle visait à empêcher les compagnies de s'enraciner excessivement dans un territoire, garantissant ainsi une circulation rapide du « verbe » culturel parisien à travers toutes les provinces de l'Empire.

Toutefois, les acteurs demeurèrent à Turin pour une période inférieure aux trois mois prévus, empêchant la troupe de consolider ce rôle de « modèle de civilisation » qui exigerait de longs délais d'assimilation de la part des citoyens. La nature même de la compagnie résidait dans sa mobilité : les acteurs devaient remplir leur fonction pédagogique avant de repartir promptement vers leur destination suivante. Le regret de la presse locale souligne ainsi l'écart entre le désir de stabilité artistique du public turinois et la vision de Napoléon, qui concevait les acteurs comme des fonctionnaires itinérants, pions d'une stratégie de conquête culturelle ne pouvant souffrir de haltes prolongées. La programmation théâtrale se conforme au modèle milanais, en reflétant les mêmes stratégies de sélection du répertoire. Dans le drame biblique *Omasis* (1806) de Baour-Lormian, la figure de Joseph, vendu par ses frères et parvenu au sommet du pouvoir égyptien, fait office d'allégorie transparente de l'Empereur. En mettant l'accent sur les thèmes du pardon, de la réconciliation familiale et de la sagesse administrative face à la famine, l'œuvre projette sur Napoléon l'image d'un « nouveau Joseph » : un souverain clément et prévoyant, capable de transformer le chaos en ordre et de se faire le gardien du bien-être de ses peuples. Tout aussi subtile est l'opération culturelle menée à travers *La Jeunesse de Henri V* (1806) d'Alexandre Duval. La pièce joue sur l'archétype du prince écervelé qui, une fois les intempérances de la jeunesse surmontées, se transforme en un monarque exemplaire et en un législateur sévère mais équitable. Le parallèle avec la parabole biographique de Bonaparte est évident : le jeune général révolutionnaire, autrefois perçu comme un élément de rupture et d'instabilité, est désormais devenu un souverain garant de la stabilité. En utilisant la figure d'un monarque historique (bien que

romancée), la propagande napoléonienne cherchait à inscrire la nouvelle légitimité impériale dans le sillage de la grande tradition monarchique européenne, suggérant que la vigueur de la jeunesse était le préalable nécessaire à la sagesse de la maturité politique.

En analysant la saison théâtrale de 1807 à travers les pages du *Courrier de Turin*, on se heurte immédiatement à une certaine parcimonie de détails : le périodique, en effet, ne brille ni par la richesse de ses résumés ni par la profondeur de ses chroniques de spectacles. Au contraire, les informations tendent à se réduire à de simples annonces des pièces au programme, offrant dans la plupart des cas davantage une liste de titres qu'une analyse critique des représentations. Toutefois, c'est précisément entre les lignes de ces listes qu'émerge une donnée historique de grande importance : les titres annoncés à Turin calquent presque systématiquement ceux déjà mis en scène à Milan. Un exemple emblématique est représenté par *Le Dissipateur* (1736), choisi comme spectacle inaugural à Turin tant pour la saison de 1807 que pour celle de 1808. Les troupes théâtrales de l'époque se déplaçaient en emportant avec elles un répertoire fixe et standardisé, qui était proposé de manière presque identique dans toutes les villes touchées par les tournées. Cette uniformité programmatique nous permet ainsi de porter notre regard précisément là où les documents se taisent. Il est en effet légitime de supposer que le même ensemble d'œuvres ait été également représenté dans d'autres centres névralgiques, comme par exemple Venise, bien qu'il ne subsiste que peu de traces documentaires directes pour l'attester avec certitude. Le premier compte rendu de la saison de 1808 à Turin décrit ainsi le spectacle des Français :

> LL. AA. II. ont assisté à la représentation du Dissipateur, par laquelle la troupe dirigée par Mlle Raucourt, a fait l'ouverture du théâtre Carignan, le 8 de ce mois ; la loge du centre avait été parée et drapée de velours cramoisi ; toutes les loges ornées de guirlandes de fleurs, et remplies de spectateurs, offraient un beau coup-d'œil que l'illumination générale de la salle rendait encore plus frappant. LL. AA. II. ont été reçues avec des applaudissements réitérés : elles ont salué et accueilli les hommages du public avec bonté. La troupe de Mlle Raucourt a été augmentée

de quelques acteurs ; le premier et la soubrette ont très bien joué ; le valet a surpassé tous ceux que nous avons vu à Turin jusqu'à présent[366].

Proposer une œuvre déjà connue permettait de construire une identité artistique claire, offrant au public et aux autorités impériales un sentiment de continuité et de décorum. *Le Dissipateur* de Destouches, avec sa morale axée sur l'usage judicieux des richesses et ses fines intrigues de caractère, représentait parfaitement ce goût « officiel » et pédagogique envisagé par l'Empire, transformant la soirée en une célébration des valeurs civiles et sociales de l'époque. Sur un plan purement technique, la reprise du texte s'avérait une manœuvre tactique pour la gestion de la troupe. L'effectif ayant été complété par de nouveaux éléments, le fait de travailler sur une base dramaturgique déjà rodée permettait aux nouveaux acteurs de s'insérer dans un mécanisme scénique préalablement consolidé. Cette sécurité de fond ne faisait qu'élever la qualité globale de l'exécution : n'ayant plus à « découvrir » l'intrigue, le public et la critique pouvaient se concentrer entièrement sur les nuances de l'interprétation. C'est précisément dans ce contexte de perfectionnement que se justifie l'enthousiasme de la critique pour des figures comme le valet, dont la performance est jugée supérieure à toutes les précédentes. Enfin, la décision d'inaugurer la saison deux fois consécutives avec la même pièce répond à une logique de consécration du canon. En transformant un texte contemporain en un « classique local », la direction du théâtre établissait un point de référence esthétique pour l'élite turinoise. La stabilité de l'affiche finissait ainsi par refléter, de manière presque spéculaire, la stabilité de l'ordre politique : le théâtre cessait d'être un simple lieu de divertissement pour devenir un espace rituel où les valeurs sociales étaient réaffirmées et fixées dans la mémoire collective précisément par la force de la répétition. L'incipit est dédié aux « Altesses Impériales ». Leur présence constitue la véritable information, parce qu'elle valide politiquement l'ouverture de la saison. La « bonté » avec laquelle elles accueillent les hommages du public sert à construire l'image d'un souverain éclairé et aimé. S'ensuit une description minutieuse des décorations de la salle et de la loge centrale, qui reflète l'autorité de l'Empire, lequel choisit le cœur du théâtre pour se manifester physiquement. En conclusion, l'analyse du critique fait abstraction de l'originalité de l'interprétation pour se concentrer sur la rigoureuse adhésion des acteurs à leurs respectifs types fixes (le premier,

[366] *Courrier de Turin*, n. 290 (11 mai 1808), p. 1343

la soubrette, le valet). L'efficacité de la performance est ainsi mesurée non pas en fonction de la recherche psychologique, mais sur la pleine conformité aux canons de la tradition des rôles. Cette approche n'a rien de surprenant pour l'époque : elle s'inscrit au contraire dans une esthétique partagée, qui unit l'Italie et la France sous une même grammaire scénique. En effet, dans le sillage de la tradition de la Comédie-Française, le talent de l'acteur ne réside pas dans l'invention ex nihilo, mais dans la capacité à incarner un « type » idéal avec une précision technique absolue. En Italie comme à Paris, la scène devient le miroir d'une société hiérarchisée où chaque individu, sur les planches comme dans la vie civile, doit occuper sa juste place. L'absence de « recherche psychologique » n'est donc pas une lacune, mais une exigence politique et esthétique : le respect des emplois (les rôles fixes) garantit la lisibilité immédiate du message moral et assure que la performance reste un acte de célébration du décorum impérial, plutôt qu'un exercice d'introspection subjective. En effet, l'évolution du théâtre sous l'Empire marque une transition fondamentale d'une scène « logocentrée», axée sur la déclamation pure, vers un théâtre de l' « opsis » privilégiant la dimension visuelle et du spectacle[367]. Comme le soutient Perchellet, « les anciens parisiens écoutaient ; les nouveaux désirent surtout voir[368] ». Dès lors, comme nous l'avons déjà souligné, l'efficacité de la performance ne se mesure plus en fonction de la recherche psychologique, mais sur la capacité de l'acteur impérial à ne pas « creuser » le personnage pour mieux savoir le « mettre en tableau[369] ». Le public, lassé par la déclamation monotone, recherchait désormais « du jeu, du spectacle[370] » et une présence scénique plus dynamique. Dans ce contexte, la pleine conformité aux canons de la tradition des rôles ne constituait pas un frein, mais une garantie technique : en s'appuyant sur la reconnaissance immédiate d'un « type » comme le valet ou la soubrette, l'acteur pouvait concentrer toute son énergie sur le mouvement et sur la théâtralité physique. Cette adhésion rigoureuse aux types fixes permettait ainsi de

[367] Julian T. et De Santis V., « Introduction », dans *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Daniels B. et Razgonnikoff J., Le Décor de théâtre à l'époque romantique, p. 17
[368] Perchellet J.-P., « Les spectacles parisiens et leur public », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettre*s, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin 2004, p. 167
[369] Julian T. et De Santis V., « Introduction », dans *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Daniels B. et Razgonnikoff J., *op. cit*, p. 17
[370] De Santis V., « La tragédie à paris en 1809. Débats esthétiques et répertoire théâtral », dans *Ibidem*, p. 186

satisfaire le goût moderne pour le spectaculaire et les « spectacles oculaires[371] » sans jamais rompre la stabilité esthétique et politique du canon national.

L'augmentation des effectifs de la troupe représente une opération précise d'investissement économique dans le cadre de la politique théâtrale de Mademoiselle Raucourt. L'ouverture de la saison au Théâtre Carignano exigeait une structure artistique solide, capable de respecter avec rigueur la hiérarchie des « rôles », des emplois. Une compagnie numériquement plus vaste pouvait en effet garantir plus efficacement la flexibilité nécessaire pour aborder un répertoire étendu et prestigieux. La présence de nouveaux visages sur scène agissait, en outre, comme un puissant élément d'attraction et de curiosité pour le public. Renforcer la compagnie signifiait élever radicalement la qualité globale du spectacle. Une troupe plus nombreuse permettait une mise en scène plus soignée, une plus grande variété de textes représentables et une profondeur interprétative qui visait à porter le théâtre français en Italie au rang des grands théâtres européens. En ce sens, l'investissement dans les acteurs se traduisait par un investissement dans l'image même de l'institution théâtrale et de son prestige culturel aux yeux des autorités impériales. Dans les pages du *Courrier de Turin* du 18 mai 1808, on retrouve un autre article consacré à la troupe française :

> Malgré la chaleur qui commence à se faire sentir, la nouvelle troupe attire un assez grand concours de spectateurs. La curiosité est un stimulant qui réveille les personnes, que l'habitude de voir toujours les mêmes acteurs et les mêmes défauts avait engourdies. D'ailleurs la bonne comédie rafraîchit, et l'on se trouve mieux, après avoir ri pendant deux heures des tours de Crispin, ou des saillies du campagnard Alworthy, qu'après avoir baillé pendant quatre heures sur les bancs d'un café, ou s'être fait rouler dans les tourbillons de poussière d'une grande route. Les acteurs qui ont quitté ce théâtre donnent lieu à fort peu de regrets. Ceux qui leur ont succédé au contraire, méritent que le public se les attache. Que ce soit toutefois sans les gâter. Les applaudissements trop prodigués font plus de mal que de bien. Ils rendent le bon acteur paresseux et forcent le mauvais acteur à devenir outré. La meilleure manière d'encourager le talent c'est de tenir les yeux

[371] Bara O. (dir.), *Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires, Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n. 4, mars 2005

ouverts sur lui. Pour exciter le zèle des acteurs, il ne faut qu'aller les voir ; ils jouent mieux devant une nombreuse assemblée qui leur promet une bonne recette, et leur garantit l'estime publique, que devant des loges vides, tristes échos de leur nullité. Mais on aura beau prêcher le public là-dessus. Il faut lui plaire et non pas le convaincre, pour l'attirer dans une salle de spectacle. La nouvelle troupe du théâtre Carignan n'a pas encore tout ce qu'il faut pour y réussir. Il lui manque un premier acteur ; il lui manque surtout des actrices. Ne parlons pas de ce qu'il faudrait pour atteindre à la perfection. Parlons seulement du nécessaire. Moorose [sic] est un excellent valet. Personne, peut-être même à Paris, n'est aussi bien fait pour les Crispin que lui. Il remplira bien tous les rôles de valets, et même quelques autres, pourvu qu'ils soient comiques. Cifolelli sera parfait toutes les fois qu'il faudra représenter un personnage franc, naïf, l'homme de la campagne, ou, si l'on veut, de la nature. Les raisonneurs seront joués avec justesse. Les personnages de qualité seront représentés avec une dignité un peu empesée ; il n'y a pas grand mal à cela. Les pères, les oncles, et tout l'accessoire iront tant bien que mal. Mais qui jouera le misanthrope, le dissipateur, le joueur, enfin les premiers rôles ? prendra-t-on un acteur de la foule ? faudra-t-il que l'emploi le plus important soit le plus mal soigné, et que le valet vaille cent fois mieux que le maître ? il vaudrait encore mieux renoncer aux meilleures pièces du répertoire. Qui jouera les marquis ? Ce personnage est de l'essence du théâtre français. On ne peut pas plus s'en passer sur notre scène, qu'on ne se passe de ténors dans l'opéra seria. Cet emploi roulera-t-il sur tous les acteurs ? Si cela est, on verra de belles caricatures. Le valet sera un marquis de Mascarille : l'amoureux des drames un marquis tragique : Blifil un marquis mielleux ; Lucidor un marquis sans physionomie, qui ne saura ni parler, ni marcher, ni se tenir sur ses jambes. Ce rôle sera partout mal joué[372].

Ces mots révèlent une contradiction frappante par rapport aux jugements élogieux exprimés lors de la saison précédente. Si, auparavant, la critique s'était attardée sur la valeur individuelle des interprètes, il en ressort ici une criticité structurelle propre aux compagnies itinérantes de l'époque : la fragilité du système des emplois (les rôles fixes).

[372] *Courrier de Turin*, n. 292 (18 mai 1808), pp. 1359-360

Malgré l'engagement louable d'acteurs tels que Moorose[373] (spécialisé dans les rôles de valet et dans le type de Crispin) et Cifolelli[374], efficace dans les rôles de paysan ou d'homme de la nature, la troupe accusait des lacunes fatales. L'absence de figures clés comme le premier acteur et, surtout, les marquis, compromettait la tenue artistique de l'ensemble de la saison. Faute de spécialistes, les rôles nobles étaient souvent confiés à des acteurs inadaptés, ce qui achevait de dégrader la figure du marquis en une caricature grotesque. Cette tension met en lumière le fossé entre l'ambition politique d'exporter le modèle d'excellence de la Comédie-Française et la réalité matérielle de formations souvent incomplètes. Le public est décrit dans un état d'engourdissement chronique, causé par l'habitude de voir de manière réitérée les mêmes visages sur scène ; dans ce contexte, l'arrivée des nouveaux acteurs français constitue un élément de nouveauté intéressant pour les spectateurs. Le théâtre est ainsi présenté comme une alternative à l'ennui des cafés ou à la poussière des rues. Il se configure comme un instrument d'ordre et de décorum urbain, parfaitement aligné sur la fonction sociale du spectacle sous l'administration napoléonienne. Toutefois, l'auteur met en garde contre le pouvoir ambigu du parterre : l'applaudissement indiscriminé est vu avec suspicion, car il risque d'inciter l'acteur talentueux à la paresse ou, pire encore, de pousser l'interprète médiocre vers un jeu outré, compromettant ainsi la rigueur stylistique nécessaire au prestige de l'institution.

> Maintenant passons aux femmes. Il faut espérer que madame Raucourt ne négligera point cet article. Elle aurait d'autant plus de tort que le public des spectacles, composé d'hommes en grande partie, est plus facile à satisfaire là-dessus. Les spectateurs sont impitoyables envers les acteurs ; ils ne voient en eux que des comédiens qu'ils payent pour les amuser et qui sont obligés d'avoir du

[373] Le nom « Moorose », cité dans le *Courrier de Turin* du 18 mai 1808, est selon toute vraisemblance une coquille pour Monrose, nom de scène de Claude-Louis-Séraphin Barizain (1783-1843). Célèbre interprète des rôles de valet et de Crispin, Barizain faisait partie des troupes françaises actives dans les départements subalpins ; sa présence à Turin durant ces années est d'ailleurs confirmée par la naissance dans la ville, en 1811, de son fils Antoine-Martial-Louis (également connu sous le nom de Louis Monrose), futur sociétaire de la Comédie-Française.

[374] L'identification précise de l'acteur Cifolelli mentionné dans le *Courrier de Turin* soulève d'importantes difficultés bio-bibliographiques. Si le patronyme renvoie à la célèbre dynastie d'artistes d'origine italienne active en France, le décès de son membre le plus illustre, Jean-Baptiste Cifolelli, survenu en 1800, exclut sa présence à Turin en 1808. Il est probable qu'il s'agisse d'un héritier ou d'un parent moins connu, pratique courante au sein des « familles d'artistes » de l'époque, dont les chroniques théâtrales et les répertoires biographiques n'ont cependant pas conservé de traces univoques, se bornant à enregistrer son affectation aux emplois de « paysan » et d' « homme de la nature » au sein de la troupe de Mademoiselle Raucourt.

> talent, sous peine de s'aller cacher dans la foule. Il n'en est pas de même des actrices ; faute de talent, on leur tient compte de leur grâce, de leur beauté. Avec les agréments de la figure et une diction tant soit peu juste, une femme est presque sûre de plaire sur la scène. On peut donc espérer que les vœux du public à cet égard ne tarderont pas à être remplis. Madame Clarisse est déjà un gage certain des soins de la directrice dans la formation de sa troupe. Sa raideur, son naturel, sa manière de dire, en font une soubrette charmante qu'on a autant de plaisir à voir qu'à entendre. Ce n'est pas le cas de rappeler ici Madame Vanhove qui semble avoir acquis sur ses rôles un droit de prescription, et Madame Lemoilier qui met tant de chaleur et tant d'expression dans tout ce qu'elle dit indifféremment. Nous ne parlons que de ce qui manque au théâtre, et de ce que les promesses de Madame Raucourt donnent lieu d'espérer. Le public souhaite vivement de voir arriver des actrices pour jouer les coquettes et les amoureuses, c'est-à-dire, des actrices qui joignent à une figure agréable, un maintien et des gestes gracieux, une voix qui se fasse entendre sans s'étouffer, des actrices qui jouent la comédie pour faire rire, et non pour faire peur[375].

Dans l'article, l'attention se déplace vers la composante féminine de la troupe, introduisant une réflexion qui entremêle la précarité technique de la compagnie et les attentes de genre de la société napoléonienne. Dans ce contexte, l'esthétique de la figure féminine finit par devenir un substitut, ou un complément nécessaire, à la professionnalité de l'actrice. L'auteur explicite en effet une nette dichotomie dans le jugement du spectateur : si le public se montre « impitoyable » envers les acteurs, exigeant un talent technique qui justifie le prix du billet, la rigueur critique semble s'atténuer envers les femmes au profit de leur grâce et de leur beauté. Cette « indulgence » cache en réalité un subtil préjugé de fond : la valeur artistique de la femme est subordonnée à son agrément visuel. Plus qu'une reconnaissance de mérite, la bienveillance du public masculin reflète une vision objectivante, qui réduit l'actrice à un élément décoratif ou à un objet de désir. La beauté et une « diction tant soit peu juste » deviennent les conditions minimales pour garantir le succès, suggérant que, dans l'imaginaire du public turinois, le théâtre français doit répondre avant tout à des canons d'élégance formelle. La professionnalité féminine est donc évaluée à travers un filtre esthétique qui en amoindrit la profondeur technique,

[375] *Ibidem*

reléguant le talent à une fonction secondaire par rapport à l'apparence. Un détail d'importance est l'appel direct à Mademoiselle Raucourt et à son rôle de directrice. Le critique l'exhorte à ne pas négliger l'importance des figures féminines, interprétant l'investissement sur les actrices comme une opération nécessaire pour compléter l'effectif des emplois manquants : les coquettes et les amoureuses. Toutefois, même dans ce rappel gestionnaire, on perçoit la tension entre le rôle de pouvoir de Raucourt et les attentes sociales : la directrice doit garantir la présence de « types » féminins satisfaisant le goût du parterre, avant même la cohérence philologique du texte. L'analyse des différentes interprètes confirme la difficulté de concilier l'ambition du modèle français avec la réalité de la mise en scène. Madame Clarisse est louée comme une « soubrette charmante », incarnant l'efficacité du naturel et de la précision technique (la raideur entendue comme tenue de scène). À l'inverse, la référence à Madame Vanhove et à son « droit de prescription » sur les rôles suggère une critique de la staticité hiérarchique du théâtre de l'époque, où l'ancienneté l'emportait parfois sur le mérite, cristallisant les actrices dans des rôles que le temps avait rendus anachroniques. Enfin, la critique envers Madame Lemoilier, accusée d'un excès de chaleur « indifférent », met en lumière le risque d'un jeu monocorde et forcé. Cette emphase, dépourvue de la modulation psychologique qui aurait dû distinguer le théâtre français, démontre comment, au-delà de la grâce tant invoquée par le critique, l'absence d'une direction artistique solide finissait par pénaliser précisément les interprètes féminines, écrasées entre l'obligation d'être belles et la carence d'un guide technique rigoureux.

> Les représentations qui ont eu lieu ces jours passés, ont été comme un concours, dans lequel le parterre était juge. Il a prononcé quelques arrêts qui ne sont peut-être pas en dernier ressort, mais dont il serait bon pourtant que les acteurs fissent leur profit. A commencer par Tom Jones, il est malheureux pour celui qui est chargé de ce rôle, que l'auteur ait tout-à-coup, au quatrième acte, transformé une comédie intéressante en une mauvaise tragédie. Mais un acteur intelligent, au lieu de renchérir sur les défauts de la pièce, doit tâcher de les atténuer par l'habileté de son jeu. Il doit éviter soigneusement le ton et les gestes tragiques, quand il parle à un geôlier bouffon, et ne point embrasser son valet, comme Oreste embrasse Pilade ; il ne doit point débiter avec emphase des maximes triviales que le spectateur indulgent aurait laissé passer sans ce contraste

> maladroit. Une réflexion qui est vraie jusqu'à la trivialité, et qu'on a pourtant bien de la peine à faire entrer dans la tête de certaines personnes, c'est qu'une comédie n'est point une tragédie. Les jeunes gens surtout oublient souvent cette vérité. Nous avons même des acteurs qui ne sont plus jeunes, auxquels on peut adresser le même reproche[376].

L'auteur définit le public comme un véritable tribunal : le parterre n'assiste pas passivement à la représentation, mais rend des « arrêts » qui prennent la valeur d'un verdict à la fois moral et esthétique. Dans ce contexte, le critique se fait l'interprète d'une défense rigoureuse du classicisme français, s'attaquant durement à la version de *Tom Jones* (1782) de Desforges, et par extension aux choix de répertoire de Raucourt. Le reproche adressé à l'auteur, celui d'avoir transformé au quatrième acte une comédie en une « mauvaise tragédie », reflète une profonde résistance à l'hybridation des genres, alors perçue comme une menace pour la clarté des distinctions traditionnelles. Particulièrement significative est la responsabilité « intellectuelle » que le critique délègue à l'interprète : l'acteur ne doit pas se contenter d'être le simple vecteur du texte, mais doit agir comme un filtre critique, capable d'atténuer les erreurs de l'auteur par la justesse du ton. La critique rappelle à l'interprète les règles fondamentales de la vraisemblance. L'avertissement de ne pas confondre la relation entre Tom Jones et son geôlier avec l'amitié héroïque d'Oreste et Pylade souligne l'importance de la convenance : l'acteur doit adapter son jeu au contexte de la scène et au rang des interlocuteurs. En citant l'embrassade d'Oreste et Pylade, le critique dénonce l'usage de codes héroïques préfabriqués qui, appliqués à une relation entre un maître et son valet, créent un décalage stylistique maladroit.

En déclamant avec emphase des « maximes triviales », l'interprète commet l'erreur d'exposer la faiblesse de l'écriture au lieu de la masquer par le naturel. Cette exigence de sobriété suggère que l'intelligence de l'acteur réside dans sa capacité à harmoniser le verbe et le geste, évitant ainsi que l'emphase ne souligne la banalité du propos. Pour le public italien, cette leçon de retenue définit l'esthétique française comme une recherche d'équilibre et de vérité psychologique, s'opposant à toute forme d'exagération gratuite.

[376] *Ibidem*

> Monsieur Clément a pu s'apercevoir dimanche, que les bruyantes explosions de sa douleur dans la prison, ne lui ont pas attiré beaucoup d'applaudissements, malgré la faiblesse naturelle de la multitude pour les expressions outrées. Sans le jeu si simple et si comique de Cifolelli, et le plaisir que le public goûtait à revoir un auteur qu'il aime, le drame de Tom Jones aurait paru ennuyeux à la mort. La dignité solennelle de Lord Fellamar, les pleurs éclatants et les genoux pliés de Miss Alworthy, la sécheresse insipide de Blifil, auraient été un mince amusement pour les spectateurs, si l'originalité piquante du rustique Alworthy ne les avaient égayés de temps en temps, au point de les faire passer sans murmurer par-dessus tous les contre-sens de ce pauvre conte, qui estropiait sans pitié le sens et la mesure des vers[377].

L'analyse se déplace vers la performance physique et vocale des acteurs, condamnant l'emphase au profit du « Vrai » du modèle français. Au cœur de la critique adressée à Monsieur Clément réside la violation de la vraisemblance par un excès de pathos indiscipliné : dans le code français encore hégémonique en 1808, la douleur ne doit pas être « exhibée » de manière viscérale, mais « représentée » selon les canons d'une sobriété émotionnelle. En stigmatisant les « bruyantes explosions » de Clément, le critique dénonce un effondrement du décorum théâtral et l'absence d'applaudissements de la part d'une « multitude » habituellement attirée par les « expressions outrées » qui frappent les sens de manière immédiate. Le critique souligne l'exigence d'un contrôle technique empêchant la souffrance de sombrer dans le « vulgaire ». En ce sens, rappelant implicitement la leçon du Paradoxe de Diderot, l'acteur qui s'abandonne à un épanchement émotif désordonné perd la maîtrise de la mise en scène, finissant inévitablement par compromettre l'intégrité de la métrique et la scansion des vers. Cette crise de l'emphase tragique s'accompagne d'une éclipse parallèle du registre « sérieux », incarné par la staticité de personnages nobles tels que Lord Fellamar ou Miss Alworthy. Leurs postures conventionnelles, leur « dignité solennelle », leurs « pleurs éclatants » et leurs « genoux fléchis » n'apparaissent plus que comme des coquilles vides et des fonctions scéniques cristallisées, perçues par les spectateurs comme ennuyeuses et dépourvues d'épaisseur psychologique. Dans ce scénario, la vérité scénique et l'énergie de l'action se déplacent paradoxalement vers le bas de la hiérarchie des rôles : c'est

[377] *Ibidem*

l'originalité « piquante » du rustre Alworthy, interprété par Cifolelli, qui sauve la représentation d'un « ennui mortel ». Le succès de la soirée ne réside donc pas dans la qualité littéraire du « pauvre récit » de Desforges, mais dans la capacité de Cifolelli à compenser les outrances de ses collègues par un jeu « simple et comique ». La vraisemblance recherchée par le critique fuit l'artifice de Clément pour se réfugier dans l'interprétation franche et naïve du « rustique », seul élément capable de redonner de la vitalité à un drame autrement alourdi par des contresens et des technicismes laborieux. Le succès de la soirée n'est pas attribué au protagoniste ni à la valeur littéraire du drame de Desforges, mais à la capacité d'un acteur de caractère à compenser, par son naturel, les exagérations tragiques de ses partenaires.

> L'épreuve nouvelle est une de ces pièces dans lesquelles l'invraisemblance et le peu de naturel ne se font supporter qu'à force de finesse dans le dialogue. Elle a besoin d'être soutenue par un jeu exquis. Le paysan et la soubrette ont laissé fort peu de chose à désirer. Il a manqué au valet un degré de comique un peu plus fort, pour seconder le jeu de Lisette, et surtout pour faire sentir la différence de lui à son maître. Ce degré de comique était d'autant plus nécessaire ici que l'acteur qui faisait le rôle de Lucidor, n'ayant pas un air assez distingué pour l'élever suffisamment au-dessus de Frontin, celui-ci devait augmenter la distance en forçant un peu plus le ridicule de ses manières. L'amoureuse rappelait trop dans son jeu le rôle de la femme agaçante qu'elle avait joué avec beaucoup de succès quelques jours auparavant. Au lieu d'être simple et naïvement amoureuse, elle a été mignarde et passionnée ; il est si difficile d'imiter l'ingénuité ! Dans la femme jalouse, on a vu avec satisfaction que Monsieur la Mareille promettait un bon acteur de plus. Monsieur Chapron a eu quelques moments d'une sensibilité assez naturelle et Madame Roscour [sic] a plu infiniment par son ton d'ingénuité. Mais personne n'a été touché des cris et des gesticulations de la femme jalouse, ni des lamentations de la déplorable clémence. C'est que, rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. C'est que la jalousie d'une bourgeoise ne doit pas s'exprimer comme celle d'Hermione ; une fille de dix-huit ans qui sort du couvent, ne doit pas non plus se lamenter comme l'infortunée Andromaque. Dernièrement un conscrit qui assistait au spectacle, ayant vu baisser la toile entre deux actes, demanda à son voisin, au commencement de l'acte suivant, si cette pièce était toujours sur la même chose. Certes s'il avait vu Clémence lever de longs bras au

> ciel, se précipiter à genoux, rouler sa tête autour de ses épaules, et dans le même acte, Hortense lui dire ingénument : vous savez ma sœur et puis ma tante, il aurait bien pu demander avec raison si ces deux femmes jouaient dans la même chose[378].

Le rappel au célèbre précepte de Boileau, « rien n'est beau que le vrai », oriente une critique qui ne frappe pas la fiction théâtrale en tant que telle, mais la rupture des bienséances. Le critique manifeste une profonde résistance à l'égard de l'hybridation des genres, soutenant que la douleur d'une « bourgeoise » ne saurait emprunter le registre tragique des héroïnes raciniennes telles qu'Hermione ou Andromaque ; dans cette vision, la souffrance doit demeurer rigoureusement proportionnée au rang social du personnage. Cette « liturgie des rangs » émerge avec force dans la dialectique entre Lucidor et Frontin : la critique de l'aspect physique de l'interprète du maître, jugé peu « distingué », révèle à quel point la hiérarchie sociale se devait d'être immédiatement lisible à travers la posture et le port. Pour compenser ce déficit d'autorité aristocratique, le serviteur est contraint de forcer le registre du ridicule, rétablissant ainsi artificiellement une distance que l'esthétique de l'époque exigeait naturelle. Cette tension vers la vraisemblance se heurte pourtant au paradoxe du comédien, manifeste dans l'échec de l'actrice dans le rôle de l'amoureuse : son incapacité à paraître naïve, glissant plutôt vers un registre mignard, démontre que l'ingénuité sur scène n'est pas un état spontané, mais une technique raffinée de soustraction, ici entravée par la persistance de tics interprétatifs liés à des rôles précédents. Enfin, l'anecdote du conscrit napoléonien élève la critique au rang de satire sociologique : le regard profane du soldat, déconcerté par des styles de jeu incohérents et trop disparates, dénonce la fragmentation de l'unité de l'œuvre, transformant un simple spectateur en tribunal ultime de la vérité scénique.

> Hormis la scène des manchettes, la gageure imprévue est ordinairement mieux jouée sur les théâtres de société que sur les théâtres publics. C'est parce que le ton des autres scènes de cette pièce ressemble beaucoup au ton habituel de la société. Cifolelli n'a pas fait attention que M. de Clairville n'était pas simplement un chasseur et un bon homme. C'est un ancien colonel, un homme comme il faut, qui a vécu dans le grand monde et qui à la campagne voit très bonne compagnie.

[378] *Ibidem*

> Il faut que sa démarche, son maintien, sa manière de parler, aient beaucoup d'aisance, mais n'aient rien qui soit commun. On ne saurait donner trop d'éloges à la manière dont la soubrette et le valet ont joué leur scène ; ils y ont mis beaucoup de naturel et ont fait le plus grand plaisir. Si Moorose ne se gâte point, il sera toujours un bon acteur et pourra même devenir un acteur très distingué. Quant à Mademoiselle Fortou, maintenant qu'elle a une rivale qui peut lui servir de modèle à certains égards, elle doit redoubler d'efforts pour que la comparaison ne lui soit pas trop désavantageuse. Sa prononciation décèle une province dont l'accent a le malheur de déplaire aux habitants des autres provinces de France. Elle devrait travailler à se défaire de cet accent, en conservant la vivacité provençale[379].

En distinguant les théâtres publics des théâtres de société, l'auteur du compte-rendu introduit le concept de « ton habituel » de la vie de relation comme paramètre critique : le jeu de Sedaine doit abandonner la déclamation tragique abstraite pour se faire mimesis de la conversation galante, reflétant ce passage vers le drame bourgeois où la frontière entre la scène et la salle devient perméable. Cette exigence de réalisme et de respect du rang se traduit par la critique adressée à l'acteur Cifolelli : son incapacité à incarner l'autorité naturelle d'un ancien colonel révèle à quel point la scène était perçue comme un espace de légitimation de la nouvelle élite impériale, où l'« aisance » du corps devait servir de rempart contre la vulgarité. Ce contrôle s'étend inévitablement à la dimension linguistique, élément récurrent dans la description de la réception des compagnies françaises en Italie. Dans un territoire où l'apprentissage du français était la condition indispensable à l'intégration bureaucratique, la stigmatisation de l'accent provençal de Mademoiselle Fortou revêt une valeur pédagogique et coloniale : l'actrice, critiquée pour avoir affiché des inflexions régionales, doit au contraire se faire le vecteur d'une langue standardisée et centralisée. La référence à la « rivale qui peut lui servir de modèle » proposée par le critique suggère une méthode d'apprentissage par comparaison, où le public est appelé à distinguer le « vrai » français de Paris de ses variantes corrompues. L'objectif du théâtre de Mademoiselle Raucourt à Turin est en effet d'agir comme un instrument d'homogénéisation nationale qui, à travers l'imitation des modèles de la

[379] *Ibidem*

Comédie-Française, vise à purifier l'identité linguistique et sociale des nouveaux sujets de l'Empire.

L'analyse de la réception théâtrale dans la Turin napoléonienne s'enrichit d'un chapitre fondamental avec la publication, le 28 mai 1808 dans le *Courrier de Turin*, d'une longue intervention signée par un certain Amedée J. Cette contribution se place en opposition explicite et polémique avec le ton réservé exprimé à peine dix jours plus tôt, dans l'article du 18 mai, offrant ainsi un aperçu saisissant de la vivacité du débat culturel de l'époque. Il est intéressant de noter comment la structure éditoriale du Courrier permettait cette alternance de voix : la critique théâtrale n'était pas confiée à une plume institutionnelle unique, mais se configurait comme un espace ouvert, une arène dialectique où divers collaborateurs, souvent dissimulés derrière des initiales ou des pseudonymes, pouvaient se confronter.

> La critique est aisée, et l'art est difficile....
>
> Je n'ai jamais mieux senti la vérité de cette maxime qui passe chez les hommes de lettres pour la censure d'une critique en général, qu'en lisant l'article inséré dans le Courrier de Turin, du 18 de ce mois sur les artistes du théâtre français de cette ville. L'on ne peut que louer son auteur du zèle qu'il a mis dans la revue qu'il vient de faire des principaux acteurs de la nouvelle troupe, à laquelle Madame Raucourt a confié le soin de nous amuser, et auxquels elle a sans doute ordonné d'avoir du talent ; mais peut-il lui-même se promettre d'avoir porté un jugement bien sain dans l'arrêté qu'il a prononcé et qu'il semble avoir rendu comme en dernier ressort ? Je ne le crois point: mon but n'est pas cependant de revenir dans cette révision, sur tout ce qu'a écrit l'auteur qui paraît avoir du goût, de l'amour pour la scène française, un style aisé et agréable; mais qu'un zèle trop outré a sans doute entraîné dans l'erreur, et qui n'est, peut-être, que mépris sur la qualité des emplois qu'il a repassés dans sa critique; qu'il se rassure d'abord sur les effets des éloges qu'il donne aux acteurs en général; ils ne serviront point à les gâter, et les applaudissements d'un parterre aussi judicieux que celui du théâtre Carignan, ne peuvent pas plus rendre négligent et paresseux un bon acteur jaloux de soutenir sa réputation, qu'ils ne peuvent donner de l'emphase et de

l'outré au mauvais acteur qui ne saurait être la dupe d'applaudissements trop prodigués, qui pour lui vaudraient des coups de sifflet.

Le rédacteur de l'article qui nous occupe, a fort bien senti que les emplois de caractère étaient les plus essentiels dans la bonne comédie. Ce sont les premiers rôles.

C'est-là qu'il faut de l'art épuiser les mystères.

DORAT.

C'est cet emploi qu'il trouve le plus mal soigné, et c'est aussi son opinion que nous voulons réfuter, en répondant à la question qu'il fait, lorsqu'il demande qui jouera le misanthrope, le dissipateur, le joueur ?

J'avoue que cette question me paraît singulièrement étrange, soit qu'on la considère comme le résultat de l'erreur, faute de connaître la distribution des emplois reçue au théâtre français, ou qu'elle soit inspirée par l'effet du jugement porté sur le premier artiste de la troupe, si le rédacteur croit que ses talents sont insuffisants pour remplir les personnages de l'emploi des premiers rôles. Je ne sais auquel de ces deux motifs m'arrêter : En effet, demander qui jouera le misanthrope, le joueur, quand on a vu Mr. Chapron dans le dissipateur, l'amant bourru, c'est vouloir ignorer que ces rôles appartiennent tous au même acteur, c'est dire qu'il n'est point en état d'en jouer aucun. Je ne puis croire que l'auteur ait voulu faire cet outrage à Mr. Chapron qui a déjà reçu dans ces différentes pièces des témoignages les moins équivoques de la satisfaction du public. Son début dans le dissipateur produisit ces élans d'acclamations que la présence des illustres spectateurs qui assistaient à cette représentation, pouvait seule contenir. Ne l'a-t-on pas vu dans le misanthrope, apprêter avec art dans la sombre humeur d'Alceste un rôle d'autant plus difficile qu'il retrace un homme droit, sincère, estimable, et qui cependant a des travers. A-t-il oublié son caractère dans la fameuse scène du bonnet, et ne méritait-il pas l'approbation des juges spectateurs, dans la fin de son dialogue avec Philinte quand il lui dit : ...j'aurai le plaisir de perdre mon procès. Enfin n'a-t-on pas vu chez Mr. Chapron deux de ces chefs-d’œuvre de Molière.

..... Ce mortel égard.

Qui hait jusqu'à l'amour dont il est désert[380].

Mais le talent qu'a montré Mr. Chapron dans le Bourru n'est pas inférieur à celui qu'il a déployé dans le misanthrope, et qu'il faisait encore mieux ressortir dans le joueur le plus bel ouvrage de Regnard, où cet auteur s'est peint d'après nature. Mr. Chapron, dit le rédacteur, a eu dans la femme jalouse quelques moments d'une sensibilité assez naturelle; cet éloge qui semble être échappé à regret de la plume de l'auteur, serait complet de la part de tout autre, en ce qui concerne la sensibilité de ce rôle fatiguant; mais ce n'est point de la sensibilité seulement qu'il exige, il y faut encore cette fermeté nécessaire à l'homme qui voit autour de lui tous les siens malheureux; il doit aussi faire sentir la douleur qu'il éprouve de l'égarement d'une femme jalouse, et Mr. Chapron a fort bien senti et fait passer dans l'âme des spectateurs tous ces sentiments qu'il éprouvait lui-même. Nous pourrions parler des grands moyens que possède Mr. Chapron pour la tragédie ; la manière avec laquelle il a joué dans Mahomet nous en fournirait une occasion favorable, si nous n'avions craint de nous enfoncer dans une discussion trop longue. Nous terminerons la défense de Mr. Chapron, en parlant du tyran domestique, et nous nous bornerons à dire que les applaudissements justement mérités, dont il a été honoré dans cette pièce par le public, indiquent suffisamment que Mr. Chapron est un très bon premier rôle, le meilleur sans contredit qui ait paru sur la scène française de Turin. Mais qui jouera les Marquis ? ... L'intérêt à raison : et si les morts pouvaient ressusciter, tous les vœux appelleraient sur la scène le jeune Maréchal que la difficulté de le remplacer excite encore les regrets dans nos cœurs. Je ne parlerai point des femmes, elles se sont assez bien vengées l'autre jour en se faisant elles-mêmes. Mais que l'auteur qui, à défaut de talents leur tient compte de leur grâce, de leur beauté, n'oublie pas ce que dit Dorat des actrices, en parlant de la beauté.

Elle veut des conseils et non pas des leçons.

AMÉDÉE J[381].....

[380] Dorat, « La Comédie », in *Œuvres choisies de M. Dorat*, t. II, Paris, Delalain l'aîné, 1786, p. 76
[381] *Courrier de Turin*, n. 295 (28 mai 1808), pp. 1377-1378

Dès l'exorde, l'auteur choisit de délégitimer la sévérité du critique précédent en recourant à la célèbre maxime de Destouches, « La critique est aisée, et l'art est difficile[382] », utilisée comme un artifice rhétorique pour dénoncer la présomption de celui qui juge sans connaître les difficultés réelles de la scène. Amédée J. conteste point par point les diagnostics de son rival, à commencer par l'accusation drastique d'un « manque de premiers acteurs » au sein de la troupe de Madame Raucourt. Il qualifie de « singulièrement étrange » l'incapacité de son adversaire à reconnaître dans le talent de Monsieur Chapron l'interprète idéal des chefs-d'œuvre de Molière et de Regnard, citant explicitement ses triomphes dans *Le Misanthrope* et le *Mahomet* de Voltaire comme la preuve d'un talent complet. Chapron n'excelle pas seulement dans la comédie de caractère, mais possède également de « grands moyens pour la tragédie ». Là où l'article du 18 mai liquidait Chapron en ne lui accordant que « quelques moments d'une sensibilité assez naturelle », Amédée J. récupère polémiquement cette expression, la définissant comme un éloge échappé « à contre-cœur » de la plume du critique, afin d'en amoindrir la sévérité et de relancer une vision plus élevée de l'acteur. Il soutient en effet que la seule « sensibilité naturelle », entendue comme une émotion passive, ne suffit pas à décrire la valeur d'un artiste ; pour incarner l'autorité du rang et des figures telles que les ex-colonels ou les pères nobles, l'acteur doit posséder la « fermeté » et la dignité nécessaires pour transmettre des sentiments profonds à travers un contrôle digne du corps. Le contraste se fait encore plus saisissant sur le plan de la hiérarchie artistique et de la théorie du jeu : si le critique du 18 mai déplorait un déséquilibre impardonnable où « le valet vaut cent fois mieux que le maître », Amédée J. revendique la suprématie qualitative des rôles de caractère, les seuls capables d'« épuiser les mystères de l'art[383] », en citant explicitement Claude-Joseph Dorat. Il accuse son rival d'un « zèle excessif » qui le conduit à privilégier un « petit réalisme » bourgeois, là où le premier critique exigeait que la jalousie d'une bourgeoise ne ressemble pas à celle d'Hermione, héroïne de la tragédie classique. Au contraire, Amédée J. rejette l'idée d'un réalisme limité à la simple quotidienneté, soutenant que l'acteur doit transmettre des sentiments élevés capables de passer directement dans l'âme des spectateurs. Même la question du « Marquis », désigné par le premier auteur comme l'« essence du théâtre français » et la lacune fatale de la

[382] Destouches, *Le Glorieux*, comédie en vers, en cinq actes, Paris, 1732, p. 42
[383] Dorat, *La Déclamation théâtrale, poëme didactique en trois chants, précédé d'un discours*, Paris, De l'Imprimerie de Sébastien Jorry, 1766, p. 71

compagnie par manque d'aisance, est transfigurée par Amédée J. en un moment de nostalgie pour le défunt Maréchal, jeune acteur français de l'époque napoléonienne, mais dont les sources historiques ne gardent pas d'autres traces[384]. En l'évoquant, il sous-entend que ce manque est une perte irréparable pour l'ensemble du théâtre et non une faute de la direction actuelle. Enfin, Amédée J. adopte une posture protectrice envers la gestion de Madame Raucourt et les actrices, durement attaquées le 18 mai pour leur « sécheresse insipide » et leurs « lamentations déplorables ». L'auteur écrit que les femmes « se sont vengées elles-mêmes », probablement par une performance excellente entre le 18 et le 28 mai. Il conclut par une autre citation de Claude-Joseph Dorat, « Elle [la beauté] veut des conseils et non pas des leçons[385] », l'érigeant en bouclier critique pour stigmatiser l'approche rigidement pédagogique et inquisitoriale adoptée par le recenseur du 18 mai. Amédée suggère que le talent féminin requiert une approche critique moins dogmatique et plus galante, typique de la sensibilité française de l'époque. À travers cette mosaïque de références, Amédée J. réaffirme le théâtre de Turin comme un espace de haute légitimation impériale, où le respect des modèles de la Comédie-Française sert de rempart contre une critique perçue comme injuste et « trop outrée ».

Au début du mois de juin 1808, Mademoiselle Raucourt en personne fait son apparition sur la scène de Turin :

> Lorsqu'une actrice de la capitale paraît sur un théâtre de province, elle ressemble à une comète, dont l'éclat fait pâlir les astres de tous les jours, et charme la curiosité des observateurs. Chacun s'empresse pour profiter de son passage. Chacun lui porte le tribut de son admiration et de son argent. Mlle Raucourt, accoutumée aux applaudissements du public de Paris, n'en a pas mis un moindre prix à ceux du public de Turin. Elle les a regardés comme un aliment assez substantiel pour sa gloire, et n'a pas voulu en altérer la pureté par l'alliage d'un bénéfice pécuniaire. Le seul intérêt qui l'anime est l'intérêt de sa pauvre famille du théâtre Carignan. En la voyant hier dans le rôle de Sémiramis, il n'y a personne qui ne l'ait proclamée une actrice sans seconde. Une assemblée nombreuse

[384] Henry Lyonnet précise en effet dans son *Dictionnaire des comédiens français* que Maréchal s'est particulièrement illustré à Turin dans les rôles de marquis, cfr. Lyonnet Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1902-1908
[385] *Ibidem*, p. 87

> attestait le goût des habitantes de Turin pour les bons spectacles. S. A. I. le prince-gouverneur a honoré la représentation de sa présence. Presque toutes les loges étaient remplies (c'était un vendredi), et le parterre regorgeait de spectateurs et de spectatrices. Le goût du théâtre français deviendrait bientôt dominant dans les départements subalpins, s'il était réveillé de temps en temps par de pareils spectacles, et si l'on pouvait délivrer les compagnies des acteurs essentiellement mauvais, qui dégoûtent en même temps et leurs collègues et les habitués du théâtre. Toute observation critique serait déplacée ici. Sémiramis règne sur la scène, et lorsque du haut de son trône elle laisse tomber sur ses provinces un rayon de sa gloire, on ne peut éprouver d'autres sentiments que ceux qu'inspire une telle faveur. Quant à sa cour, un sujet fidèle ne doit pas même jeter les yeux sur la suite d'une reine dont la majesté absorbe tous les hommages[386].

La directrice est décrite comme une « comète » dont « l'éclat fait pâlir les astres de tous les jours ». Face à son talent, les professionnels locaux, définis avec mépris comme « essentiellement mauvais », et même les membres de sa compagnie française, se voient réduits au rang d'astres mineurs et opaques. La participation de S.A.I. le Prince-Gouverneur Camille Borghèse et de sa suite transforme le théâtre en un miroir de la cour napoléonienne. Dans ce contexte, le critique abdique consciemment son rôle d'évaluateur pour se faire le chroniqueur d'un rite d'adoration. C'est ce que confirme l'affirmation selon laquelle un « sujet fidèle » ne devrait même pas oser scruter la suite d'une reine dont la majesté « absorbe tous les hommages ». Si, comme on vient de le voir, la critique de l'époque n'avait pas renoncé, en d'autres occasions, à des observations techniques ou à des réserves sur des interprètes mineurs, toute analyse est déclarée « déplacée » face à Raucourt. La scène se transforme ainsi en un espace sacré où l'art n'est plus soumis au jugement, mais à la vénération, reflétant ce climat de censure et d'adulation systématique où l'esthétique théâtrale devient le reflet inconditionnel de la stabilité et de la grandeur impériale.

Malgré le succès des apparitions scéniques de Raucourt, des résistances et des criticités structurelles commençaient à poindre dans son projet théâtral en Italie. Si, d'un côté, le théâtre se configurait comme un puissant instrument de propagande et de

[386] *Courrier de Turin*, n. 297 (4 juin 1808), pp. 1383

« civilisation » napoléonienne, visant à imposer les modèles du « bon goût » parisien, il devait de l'autre se heurter aux attentes d'un public non français. Les difficultés liées à la barrière linguistique, accentuées par la rapidité de la diction française, et la perception d'une médiocrité technique d'une partie de la troupe ont mis en évidence la fragilité d'un système fondé sur la mobilité des comédiens. Le rigoureux *Règlement* de 1807 témoigne de la tentative de Raucourt de pallier ces lacunes par une discipline de fer, transformant l'acteur en un rouage d'une machine économique et politique qui n'admettait aucune incertitude. Le théâtre à Turin fut le terrain d'une négociation culturelle constante. L'expérience de Raucourt en Italie demeurait ainsi suspendue entre la rigueur exigée par la directrice et la nécessité pragmatique de composer avec les identités locales, dans un équilibre délicat entre l'autorité du centre parisien et les aspirations des provinces de l'Empire.

3.4 Les comédiens français à Parme

L'article 3 du décret du 10 juillet 1806 prévoyait que la troupe de Turin, la troupe de l'Empire français, séjournât ensuite trois mois à Alessandria, trois mois à Gênes et deux mois à Parme.

L'intégration des États de Parme et de Plaisance dans l'orbite napoléonienne s'est réalisée avec–un processus complexe, caractérisé par une phase initiale de prudence stratégique. Pendant quelques années, en effet, Napoléon choisit de ne pas procéder à une annexion formelle, maintenant le Duché dans un état de stagnation administrative sous la forme d'un fief impérial. Ce choix répondait à la nécessité de ne pas alarmer les cours européennes, notamment l'Espagne et la Russie, et de préserver les territoires de Parme comme monnaie d'échange lors des négociations sur l'échiquier de la plaine du Pô. Cependant, l'effondrement des équilibres internationaux consécutif à la victoire d'Austerlitz leva toute réserve diplomatique, entraînant une accélération soudaine vers la « francisation » définitive. Le tournant décisif fut marqué par le désaveu de l'administration de Moreau de Saint-Méry, critiqué par Napoléon lui-même pour sa gestion peu systématique, ainsi que par l'introduction du Code Napoléon, qui démantela l'Ancien Régime en abolissant les privilèges et en uniformisant le droit civil. Le processus culmina en 1808 avec l'institution du Département du Taro et la nomination du préfet

Hugues Eugène Nardon, scellant ainsi la transition vers le modèle de la « monarchie administrative ». La suppression des magistratures traditionnelles, telle que la figure du podestat, au profit d'une hiérarchie de préfets et de sous-préfets, donna naissance à une bureaucratie moderne et rationalisée, qui n'évita pourtant pas les frictions sociales. En témoignent les violentes révoltes contre la conscription militaire dans les vallées de Plaisance et le mécontentement suscité par la fermeture de l'historique Collège des Nobles, événements qui mirent en exergue la tension entre l'efficacité du nouvel appareil impérial et les identités locales profondément enracinées.

Bien que l'arrivée des acteurs français à Parme remonte à l'automne 1807, les instructions pour l'organisation d'un théâtre français étaient déjà parvenues l'année précédente. Le 4 septembre 1806, le Ministre de l'Intérieur Champagny informait Nardon, qui à l'époque était encore administrateur, de la formation d'une troupe d'acteurs français :

> Monsieur administrateur Préfet, j'ai l'honneur de vous adresser un avenant d'un décret de S. M. l'Empereur relatif à la formation d'une troupe d'acteurs français qui devra pendant deux mois de l'année représenter à Parme le chef-d'œuvre de la scène française pour la tragédie et la comédie ; je vous prie de m'accuser réception et de procurer en ce qui concerne, l'exécution des mesures qu'il contient[387] […].

Nardon, à son tour, affirmait que l'arrivée de la troupe française de Raucourt, prévue pour la saison automnale de l'année suivante, était trop éloignée :

> Son Excellence ne pourrait-elle pas provisoirement me faire avoir, pour Parme et Plaisance, une bonne petite troupe de province, comme un Opéra-Bouffon, ou autre chose de ce genre, pour commencer ? Si le gouvernement faisait quelque chose pour les frais de transport, cette troupe ferait bien ses affaires ici. […] il y a trois régiments dans les États, et un grand nombre de Français qui donneront l'impulsion d'ailleurs. Ici, presque tout le monde parle français, et nos habitudes

[387]Lettre du ministre de l'Intérieur, Champagny, à monsieur Nardon, Administrateur Préfet des États de Parme et de Plaisance, Paris, 4 septembre 1806, in busta n. 1, *gabinetto del prefetto, fondo Dipartimento del Taro*, Archivio di Stato di Parma

> en général plaisent… c'est ainsi que le peuple émerveillé vient de courir huit jours, pour voir des réverbères allumés dont, pour la première fois, je viens d'éclairer la ville. - Je vous prie, Monseigneur, de prendre ma demande en grande considération. Ici le spectacle est très important, sous de nombreux aspects, politiques et moraux, et en ce moment nous allons en manquer. Mlle Raucourt, elle-même, ne pourrait-elle pas envoyer une troupe ordinaire ? Elle y gagnerait, j'en suis sûr, on n'est pas riche ici, mais le ton de la Cour a habitué à la dépense, on a beaucoup d'ostentation, de vanité et de luxe, et on aime beaucoup le plaisir. On va au spectacle, comme en France on va dans un salon[388].

Nardon ne voulait pas attendre 1807 pour avoir des spectacles français, parce qu'il en avait compris le double potentiel : instruire la population et divertir les soldats et fonctionnaires français. Toutefois sa demande n'a pas été acceptée : le décret du 8 juin 1806 était très clair sur l'impossibilité d'accueillir des compagnies françaises autres que celles déjà établies ; la seule chose à faire était d'attendre Mademoiselle Raucourt l'année suivante. D'ailleurs, le 16 août 1806, c'était Nardon lui-même qui avait adressé ~~ce~~ le document ci-après au sous-préfet de Parme, Giovanni De Gubernatis :

> Vu le Décret Impérial du 8 juin concernant les théâtres, et notamment l'article VII indiquant qu'ils doivent être soumis à l'autorisation du Préfet, il est arrêté ce qui suit
>
> Article 1er
>
> Dans les villes de Parme et de Plaisance il n'y aura qu'un seul théâtre ; aucune troupe ne pourra être engagée, aucune pièce représentée, que sur l'autorisation expresse de l'Administrateur Préfet.
>
> Article 2e
>
> L'Administrateur Général préfet, ne donnera cette autorisation, que sur le rapport spécial d'une commission composée à Parme, du subdélégué, d'un conseiller de préfecture, du maire de la ville, du directeur du théâtre, du major du plus ancien régisseur en garnison ; à Plaisance, la commission sera composée du subdélégué

[388] Lettre citée par Brunot, F., *La mission dramatique de Mlle Raucourt en Italie*, in « Bulletin de la Société des historiens du théâtre », 1934, N.1, p.6

du maire, d'un principal contribuable désigné par le subdélégué, du directeur du théâtre et du major du plus ancien régisseur en garnison.

Article 3e

Un officier supérieur est appelé dans la commission pour faire connaitre les goûts, les désirs de la garnison et concentrer tous les petits arrangements qui peuvent lui faciliter l'entrée du théâtre.

Article 4e

Les subdélégués de Parme et de Plaisance, sont chargés de l'exécution du présent ; il en sera adressé des extraits à chacune des personnes composant la commission, par messieurs les subdélégués[389].

Dans la Parme de l'époque, le théâtre n'était pas seulement un lieu de divertissement, mais une institution à la double nature : d'un côté, il fonctionnait comme un véritable « service public » pour les fonctionnaires et les militaires français fraîchement arrivés en ville ; de l'autre, il agissait comme un puissant moteur d'assimilation culturelle pour la population locale. Ce délicat équilibre ressort clairement de la correspondance entre le ministre Champagny et Nardon. On peut lire entre les lignes l'affrontement entre la vision bureaucratique de Paris, rigide et centralisée, et la réalité concrète de la périphérie. Nardon, vivant sur le terrain, percevait l'urgence de « franciser » immédiatement les goûts des Parmesans, sans pouvoir se permettre les délais bureaucratiques de l'Empire ou l'attente de la prestigieuse troupe de Raucourt. Son analyse de la société locale était aiguë : en la décrivant comme mue par « l'ostentation, la vanité et le luxe », il avait compris que le théâtre représentait le prolongement naturel du salon. C'était là, entre les loges et les lumières, que le nouveau pouvoir impérial pouvait intercepter les élites en les séduisant par la visibilité sociale. Dans ce contexte, même un détail apparemment mineur comme l'installation des réverbères prend une valeur symbolique : il ne s'agit pas de simple mobilier urbain, mais de la « lumière » du progrès français qui éclaire, littéralement et métaphoriquement, la cité. Le lien entre spectacle et gestion du pouvoir devient explicite dans le décret du 26 août 1806. La création de la commission théâtrale, qui incluait même

[389]Lettre de Nardon à le subdélégué de l'Arrondissement de Parme, Parma, 26 août 1806, in busta n. 147, *Governatorato di Parma*, Archivio di Stato di Parma

un officier supérieur pour satisfaire les goûts de la garnison, démontre à quel point l'art était subordonné au bien-être et à la fidélité des troupes. Le théâtre français cherchait en outre à combler un vide, offrant un plaisir capable de consoler les citoyens de la perte de leurs anciennes institutions. Toutefois, le refus de Paris d'accorder à Nardon une simple « troupe de province » révèle la véritable ambition de Napoléon : Parme n'avait pas besoin d'un banal divertissement, mais d'une représentation monumentale. Seuls les chefs-d'œuvre de la scène française devaient monter sur les planches parce que, en dernière analyse, c'était l'image même de l'Empire qui devait resplendir sur scène.

Comme le confirment les documents de l'époque, la troupe de Raucourt s'établit en ville dès octobre 1807. Le 5 octobre 1807, le sous-préfet De Gubernatis écrit à Nardon :

> Monsieur,
>
> Le régisseur de la troupe des comédiens français qui va jouer au Théâtre Impérial de cette ville m'a communiqué aujourd'hui les instructions qu'il a reçues de Mademoiselle Raucourt, ainsi que le tableau des prix des loges, billets d'entrée et abonnement qu'il se propose d'établir. Les prix sont les suivants :
>
Loges du rez-de-chaussée.	90. 0. 0. livres de Parme
Premier et second ordre noble	135. 0. 0.
Quatrième rang	50. 0. 0.
Abonnements	97.4. le tout pour 48 représentations
Billet d'entrée	3 trois livres de Parme
Galeries	1. 0.
>
> Ces prix m'ayant paru discrets j'ai conseillé à monsieur le régisseur de les publier par affiches suivant les usages ordinaires. J'ai remarqué dans les instructions des mademoiselle Raucourt plusieurs innovations qui seraient très mal reçues dans le public, et vous sentez que dans la circonstance où nous sommes il faudrait au contraire augmenter les facilités [selon] les usages d'autant plus que des malveillants avaient déjà cherché à discréditer la troupe, en lui faisant supposer des prétentions exagérées. M. le régisseur a convenu de la justesse de mes observations, mais il m'a prié seulement de mettre sa responsabilité à couvert

envers sa commettante. J'ai donc l'honneur de vous proposer de prendre un arrêté par lequel vous préservez uniquement que pendant le temps que la troupe française jouera à Parme, rien ne sera innové concernant les usages, formes, et conventions préexistantes, en tout ce qui se lie directement, ou indirectement, au service de spectacle[390].

Dès le lendemain, Nardon adressa sa réponse :

L'envoi d'une troupe de comédiens français à Parme, a été, non seulement une intention de plaisir pour le public ; mais un but politique de notre gouvernement, et il est de notre devoir de prendre toutes les dispositions pour le remplir. Vous connaissez l'affreuse misère qui ronge ce pays, vous savez quels efforts font l'oisiveté et la malveillance, pour dénaturer les actes de l'autorité : déjà on a cherché à dénigrer l'établissement de la scène française, et le premier moyen a été de faire courir le bruit, que les places allaient être très augmentées, vingt personnes m'en ont parlé, ce moyen était efficace, quelques jours de plus il n'en faut pas d'avantage pour que le public se rebelle. Il m'est donc impossible monsieur de consentir aucune augmentation de prix à aucune innovation dans les usages, formes et conventions préexistants, il nous faut fonder ce spectacle, il faut qu'il s'établisse ici, et pour cela, nous devons en faciliter tous les moyens pour attirer le public. Si mademoiselle Raucourt a rempli ses engagements, si elle nous donne de bonnes pièces et de bons acteurs, je serai le premier à réclamer au gouvernement les indemnités convenables, mais si, comme on le dit déjà, elle a envoyé un rebut des autres villes, je m'en plaindrai vivement, parce qu'il ne faut pas présenter à l'étranger ce qui peut légitimer sa censure et son éloignement ; un bon acteur tragique vient déjà de partir pour Venise, et retarde l'ouverture du spectacle[391].

Dans sa réponse, Nardon souligne l'objectif politique précis du gouvernement napoléonien. Cependant, cet échange épistolaire avec De Gubernatis met en lumière une tension classique et profonde entre l'ambition de l'entreprise privée, représentée par la

[390]Lettre de De Gubernatis G., le subdélégué de L'Arrondissement de Parme à Nardon, l'Administrateur Préfet des États de Parme et de Plaisance, Parma, 5 octobre 1807, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma

[391]Lettre de Nardon, à Monsieur le subdélégué à Parme, Parma, 6 ottobre 1807, in busta n. 93, *Teatri e Feste, fondo Governatorato di Parma*, Archivio di Stato di Parma

compagnie théâtrale, et la prudence nécessaire de l'administration publique. Le régisseur de Raucourt, dans une tentative de maximiser les profits d'une tournée logistiquement risquée, cherche en effet à imposer des tarifs et des abonnements qui s'écartent des coutumes locales. C'est ici qu'intervient la prudence du Sous-préfet De Gubernatis, lequel perçoit immédiatement le danger politique dissimulé derrière ces « innovations ». Dans une Parme marquée par ce que Nardon définit comme une « affreuse misère », toute variation économique à la hausse risque d'être perçue comme un abus intolérable de la part de l'étranger. Le conseil de publier rapidement les prix par voie d'affiches naît donc de la nécessité de désamorcer dès leur origine les rumeurs de l'époque sur les prétentions exagérées de la troupe qui, selon De Gubernatis, avaient été propagées à dessein par des malveillants pour discréditer le nouveau régime. Nardon va même au-delà des réflexions de De Gubernatis, manifestant une préoccupation explicite pour l'ordre public. Le théâtre, qui dans l'esprit des autorités devrait servir à distraire et à apaiser la population et l'aristocratie, luttant ainsi contre l'« oisiveté », risque paradoxalement de se transformer en foyer de révolte. L'allusion aux vingt personnes s'étant présentées personnellement pour se plaindre de la prétendue augmentation des prix démontre à quel point la tension sociale est palpable. Par conséquent, le contrôle des coûts et le maintien des conventions préexistantes apparaissent nécessaires et inévitables. La stratégie française pour se faire accepter repose sur un compromis délicat : changer les sommets du gouvernement, mais préserver scrupuleusement les habitudes quotidiennes du public local. À cela s'ajoute un élément de criticité supplémentaire lié à la qualité artistique de l'offre. Nardon craint que Mademoiselle Raucourt, profitant de l'éloignement de Paris, n'envoie à Parme des acteurs de second plan ou des rebuts d'autres villes, le fameux « rebut ». L'administrateur considère les Parmesans comme un public cultivé et raffiné, ayant grandi parmi les fastes théâtraux des Bourbons. Offrir un spectacle médiocre reviendrait à légitimer le mépris des habitants envers la France et à miner l'image de la grandeur impériale. Si l'hégémonie française veut s'enraciner, elle doit se montrer impeccable, précisément sur la scène.

La coordination entre les autorités se déroula sans heurts : De Gubernatis assura Nardon de l'adhésion de la compagnie aux directives transmises, tandis que le maire de la ville, Sanvitale, était officiellement informé des accords conclus. Les débuts eurent lieu normalement le samedi 10 octobre avec la représentation de *Tancrède*, suivie de la pièce

Les Étourdis[392]. L'année suivante, les comédiens français séjournèrent à Parme de septembre à fin octobre ; leur répertoire ne présenta alors aucune nouveauté significative par rapport aux pièces qu'ils interprétaient dans d'autres villes, telles que Milan et Turin[393]. Toutefois, en ce qui concerne l'année 1808, la reconstitution de leur séjour à Parme peut s'appuyer sur d'intéressantes pièces d'archives remontant au mois d'avril. Ces témoignages, antérieurs au début de la seconde saison, permettent d'approfondir les dynamiques des négociations et les préparatifs qui précédèrent la consolidation de la présence de la troupe de Raucourt à Parme. La lettre adressée par le ministre de l'Intérieur Crétet à l'Administrateur Préfet de Parme le 14 avril 1808, est à ce sujet particulièrement précieuse ; un document qui dévoile les trames administratives et les tensions économiques sous-jacentes à la présence de la troupe française en Italie :

> Monsieur,
>
> M^lle^ Raucourt directrice des Théâtres française des départements au-delà des Alpes m'a représenté que le Théâtre français à Parme est très peu fréquenté, que les dépenses absorbent ~~et~~ au-delà des recettes, et que la directrice étant obligée pour ne point écarter d'avantage le public d**'**établir le droit d'un décime par franc à percevoir au profit des indigents compris dans le prix de chaque billet d'entrée, au lieu de le mettre en sus, comme on le fait en France, car la perception de ce droit constitue un supplément à une perte réelle, qu'elle n'a pas le moyen de supporter. D'après ces considérations, je vous autorise, monsieur, à [surseoir] à la perception du droit d'un décime par franc sur les recettes du spectacle français à Parme, jusqu'à ce que le public fréquente d'avantage ce spectacle, et que j'ai pris sur votre avis une décision contraire[394] […].

Au centre du débat émerge la désaffection chronique du public de Parme de l'époque à l'égard du théâtre français. On commence à entrevoir l'échec possible, ou du moins le coup d'arrêt brutal, de la stratégie de « francisation » par la scène : selon l'auteur de cette

[392] Lettre de De Gubernatis G. à Nardon, Parma, 7 ottobre 1807, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma
[393] *Théâtre Français Impérial, La compagnie Impérial d'Acteurs Français, sous la direction de Madame Raucourt*, Parma, settembre-ottobre 1808, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma
[394] Lettre datée 14 avril 1808 de Crétet, le Ministre de l'Intérieur à M. l'Administrateur préfet des États de Parme et Plaisance., Paris, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812*, *fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma

lettre, Mademoiselle Raucourt avoue d'ailleurs ouvertement que le public de Parme désertait les salles. L'absence de la population locale ne représentait pas seulement un échec pour les acteurs et la directrice, mais constituait une véritable hémorragie financière capable de miner la viabilité même de l'opération culturelle napoléonienne en Italie. L'aspect le plus révélateur de cette crise réside dans la gestion du droit des pauvres, une taxe de bienfaisance qui, en France, était habituellement perçue comme un surplus s'ajoutant au prix du billet. Afin d'éviter que le théâtre ne se vide totalement et pour ne pas s'aliéner davantage un public déjà restreint par des tarifs prohibitifs, la directrice fut contrainte d'absorber la taxe dans le prix du billet plutôt que de la faire peser sur les spectateurs, transformant ainsi une contribution sociale en une perte nette pour l'entreprise. Cette désaffection suggère une sourde résistance culturelle de la population locale qui, malgré l'annexion politique à l'Empire, continuait probablement de privilégier la tradition italienne au répertoire théâtral français, ou percevait la barrière linguistique comme un obstacle insurmontable. L'intervention du ministre de l'Intérieur de l'époque, Emmanuel Crétet, qui décida d'accorder une dérogation spéciale en autorisant le Préfet à suspendre la perception du dixième, représente un acte d'exceptionnalité administrative : l'État napoléonien choisit consciemment de sacrifier une recette destinée à la bienfaisance afin de maintenir en vie un bastion culturel jugé stratégique. Enfin, la diligence avec laquelle le Ministre répond aux plaintes de Raucourt confirme que cette dernière n'agissait pas comme une simple directrice de troupe, mais comme une véritable « entrepreneuse d'État », investie de la mission diplomatique et pédagogique de consolider les mœurs françaises dans les nouveaux départements italiens.

La complexité de la gestion de ces théâtres est confirmée par un autre document ; une missive du Ministre de l'Intérieur à Son Excellence le Maréchal Pérignon, Gouverneur Général des États de Parme et de Plaisance, qui illustre les tensions entre l'administration impériale et les privilèges locaux :

> Monsieur le Maréchal,
>
> L'entrepreneur des théâtres français en Italie m'expose que les autorités civiles ou militaires exigent des entrées et même des loges gratuites dans les spectacles. Il réclame contre ces prétentions très préjudiciables aux intérêts de son entreprise.

> L'intérêt que Sa Majesté porte aux progrès de l'art dramatique et particulièrement à la prospérité des théâtres destinés à répandre la connaissance de la langue française et des chefs-d'œuvre de notre scène, ne permet aucun abus qui puisse être nuisible à ces théâtres. L'art. 17 du *Règlement sur les théâtres*, confirmé par un décret impérial, contient la disposition suivante : « Les spectacles n'étant point au nombre des jeux publics auxquels assistent les fonctionnaires en leur qualité, mais des amusements préparés et dirigés par des particuliers qui ont spéculé sur le bénéfice qu'ils doivent en retirer, personne n'a le droit de jouir gratuitement d'un amusement que l'Entrepreneur vend à tout le monde. Les autorités n'exigeront donc d'entrées gratuites des Entrepreneurs que pour le nombre d'individus jugé indispensable pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique. » Le nombre des individus pour la police des spectacles doit varier suivant l'ampleur des théâtres et la population des villes, mais en général il pourrait se réduire à un commissaire de police ou son suppléant, un commandant de garde et quelques agents de police. Les autorités sont donc, comme les particuliers, soumises aux conditions exigées par un Entrepreneur des spectacles pour l'entrée de son théâtre. Même dans la capitale, les premières autorités de l'Empire donnent l'exemple du respect au droit de propriété en payant le prix des loges qu'elles occupent dans les spectacles. Telles sont, Monsieur le Maréchal, les dispositions que vous serez obligé de rappeler aux diverses autorités placées dans votre gouvernement[395] […].

La lettre met en lumière les pratiques abusives répandues parmi les fonctionnaires du gouvernement et les hauts gradés militaires, habitués à assujettir l'institution théâtrale à leur prestige personnel par l'exigence de gratuités et de privilèges. La distinction entre les « jeux publics » et les « amusements » s'avère fondamentale. Historiquement, le théâtre était conçu comme un appendice de la cour ou de l'État, un espace où l'autorité n'assistait pas simplement au spectacle, mais en faisait partie intégrante : la loge gratuite ne représentait pas un avantage économique, mais bien un attribut essentiel du rang et de la fonction publique. Dès lors que le ministre de l'Intérieur soustrait le théâtre à la catégorie des cérémonies officielles pour en faire un bien de consommation géré par des

[395] Lettre datée 15 avril 1808 du Ministre de l'Intérieur à Son Excellence Monsieur le Général Pérignon, Maréchal de l'Empire, Gouverneur Général des États de Parme et de Plaisance, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma

particuliers, celui-ci cesse d'être une extension du palais gouvernemental. Le fonctionnaire, une fois le seuil du théâtre franchi, se dépouille de sa « qualité » institutionnelle pour se réduire au simple rang de particulier. L'obligation de payer son billet sanctionne ainsi la fin d'une visibilité du pouvoir fondée sur le privilège. Le rappel au « droit de propriété » de l'entrepreneur constitue le pilier sur lequel repose l'ensemble de l'argumentation. Dans une région telle que celle de Parme et Plaisance, encore profondément imprégnée d'une mentalité féodale qui considérait le théâtre comme un service dû aux élites, l'intervention parisienne impose la logique du profit légitime (« spéculé sur le bénéfice »). Napoléon veut montrer une image de l'Empire fondée sur la certitude du droit et sur la protection de l'initiative privée, à condition que celle-ci serve les intérêts de l'État. La rhétorique du Ministre, citant l'exemple de la capitale où les plus hautes autorités paient leur place, n'est pas seulement une leçon de morale, mais un véritable exercice de centralisme administratif. L'objectif est double : uniformiser les comportements des périphéries sur ceux du centre et réaffirmer que, dans le nouvel ordre juridique, le contrat signé par un entrepreneur prévaut sur la coutume aristocratique des gouvernants locaux. Par ailleurs, le Ministre éprouve le besoin de préciser minutieusement que le nombre d'entrées gratuites doit se limiter au strict nécessaire pour le maintien de l'ordre public (un commissaire, un commandant et quelques agents). Il semble évident que les autorités de Parme et Plaisance utilisaient la sécurité comme prétexte pour perpétuer les vieilles habitudes, en gonflant démesurément le nombre de faveurs. Limiter rigoureusement ces concessions devient, pour le gouvernement central, un moyen de surveiller l'intégrité des fonctionnaires périphériques et de réprimer ces formes de micro-corruption qui tendaient à reproduire, sous des dehors napoléoniens, les dynamiques clientélistes de l'Ancien Régime.

La saison de 1809 à Parme commença au mois de juillet. Le 7 juillet 1809, en effet, Françoise Raucourt écrivait personnellement au Préfet Nardon pour annoncer l'arrivée imminente de sa troupe. Dans cette lettre, Raucourt esquissait un projet ambitieux : 55 représentations avec une troupe presque entièrement renouvelée, capable d'offrir au public parmesan un répertoire frais et moderne. Cependant, sa présence en ville fut brève ; l'actrice n'était que de passage, occupée à préparer la compagnie avant de se rendre à Naples pour un séjour de six semaines.

> Monsieur le Préfet ! Mon intention en passant dans cette ville était d'avoir l'avantage de vous rendre un devoir, la troupe d'acteurs français sous ma direction va arriver à Parme dans deux jours pour y donner 55 représentations : cette troupe entièrement nouvelle pour le public de cette ville obtiendra j'espère son suffrage et fera tout pour le mériter. Son répertoire n'est pas le même et il y aura le [privilège] de la nouveauté : permettez-moi monsieur le préfet de la mettre sous votre protection et je vous demande pour elle les bontés que vous avez eues pour la précédente : je pars à l'instant pour Naples et j'espère être de retour dans six semaines, à mon passage j'aurai l'honneur de me présenter à votre hôtel pour vous renouveler l'assurance de la parfaite considération avec laquelle je suis monsieur le préfet votre humble servitrice[396].

Le poids politique de sa compagnie était tel qu'il écrasait toute initiative locale. Lorsque l'impresario parmesan Francesco Rambaldi proposa au sous-préfet de combler les vides de la saison avec des spectacles alternatifs ou de petits ballets, la réponse du gouvernement fut péremptoire. Malgré l'avis initial favorable du maire Stefano Sanvitale et de De Gubernatis, le Préfet Nardon, fort de la lettre de Raucourt, refusa toute autorisation. Le Théâtre Impérial devait rester « formellement libre » pour les Français. Ce sont les citoyens qui en firent les frais : le maire dut charger ses services de rembourser proportionnellement tous les abonnés de la saison, car l'espace scénique était désormais réquisitionné pour l' « excellence française ». Il existe deux lettres signées Nardon qui témoignent de son choix en faveur de la compagnie de Raucourt :

> Monsieur,
>
> Je reçois votre lettre […] renfermant le projet présenté au Maire de Parme par l'entrepreneur Rambaldi, et je m'empresse de vous répondre. Je m'étais flatté de voir l'entrepreneur, qui a pris en main cette entreprise, chercher les moyens de suppléer à la troupe d'opéra qui, en résiliant son contrat, laisse le public privé de plusieurs représentations qui lui étaient encore dues pour arriver au nombre fixé et promis. Cependant, je ne puis adopter ce projet, parce que je reçois à l'instant, de la part de Madame Raucourt, l'avis qu'une troupe de comédiens français

[396]Lettre datée 7 juillet 1809 de Madmoiselle Raucourt à Nardon, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma

arrive demain. En conséquence, le début de celle-ci pouvant avoir lieu le jour même où le projet Rambaldi aurait dû commencer […], je dois, en donnant la préférence à cette troupe, faire en sorte que le théâtre soit libre au moment de son arrivée. D'après ces observations, qui m'induisent à déclarer l'inadmissibilité du projet que je vous retourne, il me semble équitable d'ordonner que les abonnés et locataires des loges soient indemnisés des représentations d'opéra dont ils ne jouiront pas, au prorata du nombre qui leur avait été promis et proportionnellement à ce que chacun d'eux a payé. Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée. […][397] .

Monsieur,

si Monsieur le Maire de Parme a la certitude que la troupe française, qui est attendue ici de jour en jour, ne débutera que dans dix jours, je consens à ce que le projet Rambaldi soit renvoyé [... dans] son exécution. Cependant, j'impose l'obligation expresse que la troupe qui va arriver ne soit nullement retardée et que le théâtre soit libre dès le jour fixé pour la première représentation, qui sera déterminé et signifié à l'entrepreneur ou au Maire. Agréez, Monsieur le Maire, l'assurance de ma considération distinguée[398].

Lorsque Nardon refuse les productions italiennes de Rambaldi, il ne fait pas un choix esthétique, mais réaffirme une hiérarchie d'État : la culture locale doit s'effacer pour laisser place à la « présence impériale ». En exigeant que la scène reste libre pour la troupe de Raucourt, le Préfet transforme de fait le théâtre en une enclave française, une zone où l'autosuffisance culturelle italienne est niée au profit d'un monopole étranger. Cette opération d'« expulsion » culturelle trouve son expression symbolique maximale dans le remboursement des abonnés. Gérée par le maire Sanvitale, cette indemnisation monétaire fait office de véritable expropriation de l'imaginaire : l'État compense le préjudice économique, mais ignore le traumatisme culturel d'un public privé de son spectacle familier et contraint de se confronter à la prose française. Le gouvernement préfère une salle vide ou un remboursement onéreux plutôt que de laisser le champ libre à Rambaldi, marquant ainsi le passage d'une esthétique partagée à une esthétique imposée. Dans ce

[397] Lettre datée 8 juillet 1809 du Préfet du Dép. du Taro, Nardon à De Gubernatis in *Ibidem*
[398] Lettre datée 10 juillet 1809 du Préfet du Dép. du Taro, Nardon à De Gubernatis in *Ibidem*

scénario, le public est réifié, perdant son identité de collectivité de citoyens pour devenir une simple cible d'acculturation.

Malgré les préparatifs, les documents révèlent une véritable odyssée logistique : la compagnie était bloquée. Une communication du 18 juillet informait que des acteurs tels que Therigny et Madiggand avaient été interceptés par les brigands qui infestaient les routes entre Venise et Parme :

> D'après les communications que le Préfet a reçues du commissaire général de Police de Venise et que ce régisseur m'a transmises je vous avertis que les sieurs Therigny, Madiggand et […] , artistes de la troupe française qui doit jouer à Parme, et qui étaient déjà partis de Venise pour se rendre ici, ont dû rebrousser chemin par crainte des brigands qui infestent les grandes routes de cette partie du royaume italique. Ils se sont remis en route le 12 du mois courant, au soir, mais sans l'assurance de pouvoir voyager sans inquiétudes. Ces incidents pourraient retarder l'ouverture du spectacle français[399].

Outre les périls du voyage, le régisseur François Le-Jay dut se heurter à l'inadéquation de la structure. Dans une lettre datée du 27 juillet, le jour même où la troupe française, qui était enfin parvenue à rallier la ville, devait débuter à Parme[400], le régisseur Le-Jay déplorait auprès du Préfet l'indigence scandaleuse des scénographies et des décors, rappelant que les promesses de rénovation de l'année précédente étaient restées lettre morte. Faute de décors dignes de ce nom, le prestige même du théâtre impérial menaçait de sombrer :

> Enhardi par l'accueil dont vous m'avez honoré, je me suis présenté à la porte de votre hôtel, pour vous soumettre une circulaire que j'adresse au public avant notre ouverture, mais le suisse m'a dit qui vous ne seriez point visible avant samedi, avant la distribution, je prends donc la liberté de vous l'envoyer. Il est encore un autre sujet sur lequel je réclame vos bontés, Monsieur le Préfet, en effet le théâtre de cette ville manque de décorations, je vous supplie d'avoir la

[399] Lettre datée 18 juillet 1809 de De Gubernatis à Sanvitale in *Ibidem*
[400] Lettre datée 22 juillet 1809 de Sanvitale à De Gubernatis in *Ibidem*

> complaisance de renouveler l'ordre que vous avez donné l'an dernier pour le bien de la compagnie[401] […].

Les nouvelles du 18 juillet 1809, relatant le retard des acteurs Therigny et Madiggand en raison d'embuscades de brigands, font apparaître une lourde dissension entre la prétention de Paris d'exporter la « civilisation » par la rigueur du théâtre tragique et la réalité d'un territoire encore régi par les lois du chaos et de l'illégalité. De la même manière, les griefs de François Le-Jay concernant les décors manquants révèlent de profondes fissures matérielles qui entravent le projet théâtral napoléonien. L'ambitieux dessein de Raucourt, soutenu par la force politique de Nardon, fait naufrage face à la résistance sourde de la réalité locale : l'usure des matériaux et l'inadéquation des structures. La prétention d'évoquer la magnificence impériale se heurte à un théâtre dépouillé : la solennité des vers français, déclamés sur des scènes décorées de façon maladroite ou hâtive, risque de glisser involontairement vers le ridicule. Pour un régime qui fonde sa propre légitimité sur la représentation de soi, la misère esthétique peut s'avérer aussi périlleuse qu'une défaite militaire : elle est le signe tangible d'une autorité qui ne parvient plus à se donner en spectacle de manière crédible.

Le séjour fut également marqué par de vives tensions. Le chef d'orchestre, Antonio Mauris, adressa une protestation vibrante au Préfet (28 juillet 1809) à l'encontre de Le-Jay. La pomme de la discorde était d'ordre économique : bien qu'un décret fixât la solde des musiciens à 16 francs par représentation, Le-Jay prétendait n'en payer que 12. Mauris, furieux, ne réclamait pas seulement le respect du tarif, mais refusait également de se soumettre aux exigences artistiques du directeur français, lequel exigeait des listes nominatives des musiciens et l'interdiction absolue de tout remplacement :

> Monsieur le Préfet,
>
> La bonté et la clémence avec lesquelles vous avez toujours daigné protéger les membres de l'orchestre m'obligent, en cette circonstance, à demander votre appui. Le régisseur de la troupe française dit ne vouloir accorder à l'orchestre que douze francs par soirée, tandis que l'arrêté du 21 juin 1809, pris par une

[401] Lettre datée 27 juillet 1809 de Le-Jay à Nardon in *Ibidem*

> commission sous votre autorisation, en a établi le prix à seize francs. De mon côté, je n'ai pas manqué de mettre sous les yeux du régisseur le dit arrêté, dont il ne veut pas tenir compte. L'orchestre, se trouvant dans ce nouvel embarras, ose recourir à vous et supplier Monsieur le Chevalier Préfet de vouloir bien donner des instructions au régisseur. Agréez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma parfaite considération[402].

La tentative de Le-Jay de réduire unilatéralement la rémunération des musiciens de 16 à 12 francs ne peut être ramenée à une simple stratégie d'économie de gestion ; elle représente, en termes critiques, la manifestation d'un rapport de force asymétrique. Dans cette dynamique, la troupe française opère comme une caste « protégée » par l'autorité impériale, tandis que les forces vives locales sont reléguées à un rôle de service subordonné et dévalorisé. La résistance de Mauris, qui choisit de s'en remettre directement au Préfet Nardon en invoquant le respect des décrets en vigueur, transforme la question salariale en une revendication de dignité. Le théâtre devient ainsi un terrain de confrontation non seulement esthétique, mais aussi de classe et de nationalité : les musiciens de Parme, à travers la voix de Mauris, s'opposent à l'arbitraire de la direction étrangère, refusant de voir leur professionnalisme déclassé en main-d'œuvre à bas prix au service de la grandeur française.

Les rapports internes à la compagnie étaient tout aussi tendus. Par exemple un grave conflit opposait Raucourt à l'acteur Boulanger. Pour éviter que le litige ne dégénère en un procès public devant le tribunal, Le-Jay écrivit au Maire Sanvitale en le priant d'agir comme intermédiaire et de recevoir les deux parties en privé afin de régler l'affaire entre les murs de la mairie :

> Madame Raucourt se trouve en différend avec un de ses pensionnaires ; sans rien préjuger sur les droits de l'un et de l'autre, je réclame votre bienveillance. Nous sommes par les lois justiciables du Tribunal de commerce, mais par un arrêté des ministres de l'Intérieur ou de la police générale, pour éviter les spectacles scandaleux d'un directeur aux prises avec un pensionnaire dans les tribunaux, nous devons passer préalablement par la considération des autorités municipales.

[402] Lettre de juillet 1809 du directeur d'orchestre du Théâtre Impérial au Préfet in *Ibidem*

> Je vous prie de faire appeler avec moi devant vous, Monsieur le Maire, le s. Boulanger, acteur du Théâtre Impérial[403].

Si l'affrontement avec l'orchestre met en évidence une fracture entre occupants et occupés, les tensions internes à la compagnie française révèlent la fragilité d'un appareil qui se devait de paraître solide pour des raisons politiques. Le différend entre Raucourt et l'acteur Boulanger (un pensionnaire de la troupe) représente un risque d'image que la direction ne pouvait se permettre. Le choix de Le-Jay de s'adresser au maire Sanvitale pour solliciter une médiation privée est emblématique d'une stratégie de confinement du scandale. Éviter que le litige ne « dégénère en un procès public » ne répondait pas seulement à une nécessité d'ordre légal, mais à une exigence précise de propagande : un procès public aurait exposé les conflits d'intérêts au sein de la « troupe de Sa Majesté », érodant cette aura de supériorité morale et culturelle que le gouvernement français entendait projeter sur Parme. Tant la protestation de Mauris que la querelle de Boulanger démontrent que, derrière le voile doré des représentations impériales, le théâtre était un lieu traversé par de profondes inquiétudes sociales et personnelles, un lieu constamment surveillé afin que le dissentiment, qu'il fût économique ou privé, n'altère pas le récit officiel du régime.

Les tensions n'épargnèrent pas non plus les relations entre Nardon et Le-Jay, suite à la décision de ce dernier d'annuler un spectacle en raison d'une indisposition soudaine du premier acteur, Therigny. Le 30 juillet 1809, Le-Jay communiquait au maire de Parme « que monsieur Therigny, vient d'être attaqué subitement d'une maladie grave[404] » et que, par conséquent, il se trouvait « dans l'impossibilité de donner le spectacle annoncé et de faire arracher les affiches[405] ». La réaction de Nardon fut extrêmement dure :

> L'envoi de la troupe de comédiens français à Parme, n'est pas seulement un objet de spéculation pour l'Entrepreneur, mais bien encore un acte du gouvernement, et autant l'autorité doit accorder de protection à cette compagnie, autant elle doit de soins, d'attentions et de surveillance pour diriger ses efforts vers le but que s'est proposé le gouvernement. Le régisseur de cette troupe vous a manqué

[403] Lettre de Le-Jay à Sanvitale in *Ibidem*
[404] Lettre datée 30 juillet 1809 de Le-Jay au maire de Parme, in *Ibidem*
[405] *Ibidem*

> essentiellement, ainsi qu'à moi hier, en faisant suspendre le spectacle, sans votre approbation, si son premier acteur est malade, il devait donner des petites pièces toujours prêtes, où il ne joue pas. Suspendre le spectacle un jour de dimanche, et le second début c'est vouloir le faire tomber dans l'opinion, où il rencontre déjà assez d'obstacles, par le préjugé national. Ensuite, il annonce publiquement des nouvelles pièces, et les quatre premières qu'il donne, ont été représentées dix fois ici, ce qui a élevé contre la troupe un cri général. Au lieu de faire un choix de nouveautés attachantes pour le public et de mettre d'abord en avant de bons sujets pour assurer la réputation de la troupe, il vient nous présenter une femme de 40 ans, pour jouer le rôle d'une provinciale de 18 ans, antagoniste du Théâtre Français. Par toutes ces considérations j'avais projet de former une commission pour régulariser les représentations et remplir le but du gouvernement ; je me borne à vous prier de mander ce régisseur, à lui faire connaitre mon mécontentement sur ses premières opérations. Vous lui ferez ensuite donner son répertoire que vous examinerez et ferez examiner par Messieurs Gubernatis, Mistralis, Boispreu et Poitier juge. Il faut ici les pièces nouvelles qui se jouent à Paris, les pièces gaies, avec d'autant plus de raison qu'il y a de très bons comiques, quelques tragédiens bien choisis et peu représentés. Lever la toile de bonne heure à cause des militaires, que la seconde pièce fasse prise, autant que possible, dans le genre bouffon, la plus plaisante sera toujours la mieux accueillie. J'avais expliqué tout cela au régisseur ; mais il paraît n'en faire aucun cas, et si l'autorité ne le dirige, le spectacle va tomber, déjà depuis 48 heures, je ne cesse d'entendre les réclamations et les censures[406].

La suspension du spectacle français ne fut pas perçue par le Préfet comme un banal imprévu de gestion, mais bien comme un véritable acte d'insubordination politique. Dans ce climat de suspicion, les choix artistiques de Le-Jay apparaissent eux aussi assez imprudents. La décision de débuter avec des œuvres déjà largement connues du public local, reprises pas moins de dix fois, ainsi que le pari risqué de confier le rôle d'une jeune fille à l'actrice quadragénaire Madame Drouville, semblent trahir une sous-estimation du

[406] Lettre du 31 juillet de Nardon à Sanvitale, Maire de Parme, Parma, in busta n. 4066, Sanità-Spettacolo, fondo Comune, Archivio Storico Comunale di Parma

goût et de la sagacité du public parmesan. Bien que le directeur justifiât ces choix par la volonté d'exhiber le pur talent technique des interprètes, l'effet obtenu fut diamétralement opposé : l'hilarité de la salle et le regain de vigueur des factions antagonistes au théâtre français démontrent comment l'artifice scénique, s'il n'est pas soutenu par une esthétique cohérente, finissait par ridiculiser l'ensemble du projet culturel napoléonien. La réaction de Nardon, qui imposa la mise sous tutelle du répertoire à travers un comité d'experts, marque le passage d'une protection formelle à une ingérence directe. En exigeant l'insertion de tragédies et de nouveautés parisiennes, le préfet tentait de rehausser le prestige de la compagnie, conscient que le théâtre français à Parme n'était pas un simple divertissement, mais un « acte politique du gouvernement ». Sa colère face aux échecs de la troupe française, tels que l'âge inadéquat de certaines actrices ou les suspensions arbitraires, ne naît pas d'une préoccupation pour la satisfaction des spectateurs, mais de la crainte d'un échec politique. Si le théâtre français se ridiculise, c'est toute la crédibilité de l'idéologie impériale qui s'effondre. La frustration de Nardon ne provenait pas uniquement d'un imprévu technique, mais de la certitude d'avoir été trompé par les promesses pompeuses formulées dans la lettre de Le-jay du 25 juillet :

> […] à l'exception de deux ou trois sujets, cette Compagnie, complète dans ses emplois et par conséquent nombreuse, n'a jamais paru dans cette Ville. Je prendrai la respectueuse liberté de faire remarquer que le Théâtre Français diffère des théâtres étrangers en cela qu'il offre beaucoup de premiers emplois. Si, par-là, on évite le danger de ne devoir le salut d'une troupe qu'à deux ou trois sujets, cela présente la grande difficulté de ne pouvoir montrer avec avantage tous les acteurs dans un même ouvrage. Il faut donc, pour faciliter le début de la troupe, que quelques-uns d'entre eux sacrifient à l'entreprise le désir naturel de paraître pour la première fois dans un rôle de choix. C'est d'après cette donnée que je n'afficherai point de débuts partiels, mais bien ceux de toute la Compagnie, ce qui remplira au moins trois ou quatre représentations. J'apporte dans cette Ville un répertoire nombreux et tellement varié que je ne redonnerai jamais un spectacle, à moins d'une demande générale et réelle. J'offrirai pendant notre séjour au moins trente

ouvrages qui n'ont jamais été joués dans cette Ville, et dans lesquels sont comprises les dernières nouveautés de la Capitale.[407].

Le régisseur avait placé la barre au plus haut niveau, dépeignant sa propre compagnie comme un corps d'élite, organique et complet dans chaque rôle, capable de garantir une qualité sans précédent. Toutefois, la réalité de la scène avait démenti de façon flagrante ces déclarations, et la perfection vantée sur le papier n'était qu'une fausseté. Le-Jay avait garanti un répertoire vaste et varié, jurant qu'il ne redonnerait jamais le même spectacle et qu'il introduirait à Parme pas moins de trente œuvres inédites, y compris les dernières nouveautés parisiennes. Au contraire, Nardon se retrouva à devoir gérer le mécontentement d'un public à qui l'on proposait, en guise de quatre premières pièces, des titres déjà représentés au moins dix fois dans la ville. Cette divergence entre le projet ambitieux promis et la médiocre répétitivité des faits provoqua inévitablement la déception du Préfet. Quelques jours plus tard le régisseur Le-Jay adressa sa réponse à Nardon[408], tentant de justifier ses choix face aux critiques du Préfet. Sa ligne de défense reposait sur une idée précise : privilégier la démonstration du talent pur sur la nouveauté du texte. Concernant la décision de débuter avec des œuvres déjà connues du public de Parme, Le-Jay soutint qu'il ne s'agissait pas d'un manque d'imagination, mais d'une volonté délibérée de mettre en lumière la maîtrise technique de ses acteurs ; selon lui, un texte familier permettait au spectateur de se concentrer exclusivement sur la performance scénique. Quant à l'annulation brutale du spectacle, il invoqua l'urgence absolue : n'ayant été prévenu de la maladie grave de Therigny qu'à 17h30, le délai était bien trop court pour improviser un changement de programme. Imposer une autre pièce sans laisser aux comédiens le temps de revoir leurs rôles aurait été, à ses yeux, un risque inconsidéré. Enfin, il défendit vigoureusement le choix de Madame Drouville pour incarner une jeune fille. Loin d'admettre une pénurie de jeunes actrices au sein d'une troupe qu'il affirmait complète et équilibrée, Le-Jay expliqua que ce rôle était un défi artistique : il souhaitait prouver au public que le talent d'une grande artiste pouvait transcender les limites de

[407] Lettre du 25 juillet 1809 de Le-jay aux administrateurs de Parma, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma
[408] Lettre du 3 aout 1809 de Le-Jay au Monsieur le Chevalier Préfet du Taro, Parma, in *Ibidem*

l'âge et de la vraisemblance physique. En dépit des tensions, une conciliation s'impose au nom de l'intérêt supérieur du dessein théâtral impérial.

Vers la fin du mois d'août 1809, la troisième saison des acteurs français à Parme s'achevait et l'anxiété quant à l'avenir dominait la correspondance. Comme le décret triennal régissant le théâtre français en Italie arrivait à échéance en 1809, Raucourt s'inquiétait déjà de garantir la reconduction de la concession pour les saisons suivantes. Dans l'une des dernières lettres de septembre, Le-Jey écrivait à Nardon pour intercéder en faveur de sa directrice. Raucourt demandait que Nardon attestât l'importance d'un théâtre français dans des terres où la langue de Paris n'était pas encore d'usage commun, afin d'obtenir le renouvellement du décret impérial :

> Madame Raucourt, en me chargeant à son départ, de vous témoigner tous les regrets qu'elle éprouvait de n'avoir pu vous rendre visite et prolonger son séjour, m'a également chargé, de vous supplier, Monsieur le Chevalier, de lui faire une lettre dans laquelle vous aurez la bonté de rendre compte de la troupe qu'elle vous a envoyée et d'émettre votre opinion sur l'avantage d'un Théâtre Français dans les pays où notre langue n'est point généralement en usage : cette demande de Madame Raucourt tend à demander le prolongement ou plutôt le renouvellement du décret de l'Empereur sur le Théâtre Français en Italie, arrivant à échéance le premier avril prochain. Madame Raucourt et moi sommes bien convaincus que la recommandation d'un officiel distingué de sa Majesté ne sera pas sans effet, pour obtenir ce qu'elle aurait déjà obtenu si notre monarque n'eût pas été impliqué par la victoire sur le bord de Danube[409].

La saison de 1810 marque le début d'une nouvelle phase, caractérisée par une alliance institutionnelle étudiée. Dès le mois de juin 1810, le régisseur Quériau, qui avait succédé à Le-jay à Parme, s'était empressé de rassurer les autorités locales quant à la qualité de la nouvelle troupe, prenant ainsi implicitement ses distances avec les échecs de l'année précédente. De Turin, le 24 juin 1810, il annonçait que « la troupe destinée pour Parme, composée en entier de nouveaux sujets sera rendue ici à partir du 15 juillet prochain, et

[409] Lettre du 17 septembre 1809 de Le-Jay à Monsieur le Chevalier de l'Empire Préfet du Département du Taro, Parma, in *Ibidem*

pourra débuter à Parme dès le 25[410] ». Cette assurance préventive de la part de Quériau permit à Nardon de s'adresser au Maire de Parme, dans sa lettre du 20 juillet 1810, avec une confiance renouvelée. Le Préfet, faisant siennes les garanties reçues par le régisseur, seconda les vœux de Raucourt en définissant l'activité théâtrale comme un « amusement utile et instructif ». Selon Nardon, la présence des acteurs français n'était plus un simple divertissement, mais un dispositif visant à accélérer l'intégration culturelle :

> Il est encore pourvu cette année à ce que les habitants de la ville de Parme puissent jouir de la suite d'un amusement utile et instructif. Par ce moyen, qui est fort simple, la compréhension de la langue française, désormais commune aux hommes de lettres et aux gens d'esprit, va être de plus en plus facilitée parmi le reste des citoyens, qui ne manquent point d'en avoir des lumières et d'en sentir l'importance. […] P.S. Il serait possible que la troupe d'acteurs français arrive ici sous peu de jours, et par conséquent avant le terme du 1er août prochain. Si cela arrivait, comme j'ai de bonnes raisons de le supposer, il serait bon que, quant au théâtre, tout fût arrangé d'avance. Cette troupe pourrait alors commencer ses représentations. Je m'en remets à votre zèle et à votre activité.[411].

L'insistance de Nardon sur la diffusion de la langue parmi « le reste des citoyens » révèle la véritable nature du théâtre sous l'égide impériale : celui-ci doit servir de pont entre les élites déjà cultivées et la masse des sujets, rendant « facile » l'assimilation d'une culture étrangère à travers le divertissement. Le ton presque enthousiaste du Préfet, qui dans son post-scriptum sollicite le Maire afin que chaque détail technique soit prêt à l'avance (« je m'en repose sur votre zèle, et sur votre activité »), démontre comment les tensions du passé ont été anéanties au nom d'un intérêt supérieur.

À partir de 1811, les détails relatifs aux représentations de la troupe de Raucourt à Parme deviennent nettement plus abondants grâce à la création du *Giornale del Taro*. Ce journal fut fondé à l'initiative du préfet Nardon, qui souhaitait combler le vide laissé par la suppression de l'ancienne *Gazzetta di Parma*[412]. C'est précisément dans les colonnes de ce nouveau périodique que fut annoncé, le 3 août 1811, le début de la troupe au Théâtre

[410] Lettre du 24 juin 1810 de Queriau à Nardon, fondo *Dipartimento del Taro,* Archivio di Stato di Parma
[411]Lettre du 20 juillet 1810 de Nardon au maire de Parma, in *Ibidem*
[412] Baccini, *op. cit*., p. 41

Impérial avec *Le Dissipateur* de Destouches. Ce choix n'avait rien d'hasardeux: cette comédie figurait en effet de manière permanente au répertoire de la compagnie française et avait déjà été maintes fois utilisée pour leurs soirées d'ouverture :

> Quelle est grande cette pensée de S. M., qui organisa des troupes de Comédiens français chargés de faire connaître les chefs-d'œuvre de notre Théâtre sur ceux des peuples réunis à l'Empire ! En proclamant ainsi nos titres de gloire, s'établit cette vérité que le peuple moderne le plus brave est aussi le plus justement célèbre par les productions de son génie. Thalie et Melpomène vont faire les honneurs du Théâtre à Parme, et comme ces deux déesses aujourd'hui sont françaises on ne verra à leur cour ni bouffons, ni aucun de ces bas personnages avec qui elles vivent en si mauvaise compagnie sur les Théâtres Italiens ; mais à la vérité les convenances, et le goût siégeront auprès d'elles. Je conçois qu'elles ne seront pas si courues et que quelquefois peut-être il arrivera qu'elles soient un peu délaissées ; il faut qu'elles s'en consolent : partout les connaisseurs sont en petit nombre ; cependant il est des causes qu'il faut compter en déduction du mauvais goût, qui tendent à isoler les Comédiens français au théâtre. La première est l'opéra qui a précédé leur début, et dont le souvenir exerce encore une influence puissante ; car soit manie, soit sentiment, on veut toujours paraître essentiellement passionné pour la musique. De là cette indifférence pour le genre dramatique; cette ivresse, et ce délire de toutes les têtes pour les tours de force d'une cantatrice; ces bravos prolongés qui l'obligent à faire cinq ou six promenades sur la scène pour remercier les énergumènes dilettantes: enfin ces sifflets injustes seulement pour laisser soupçonner qu'on a le goût difficile; semblables à ces prétendus gourmets qui se retirent à jeun d'une table bien servie, en disant: « fi! quelle chère! » et tous cela pour faire croire qu'il ne faut à leur estomac délicat que des becfigues et des langues de colibris. La saison combat aussi contre les Troupes Françaises : en appelant la ville à la campagne, elle prive le Théâtre de la bonne société. D'un autre côté si c'est le peuple que l'on veut attirer au spectacle, l'affiche est trop modeste. Vivent les placards, et les tableaux de six mètres qui annoncent et traduisent en peinture les pièces Italiennes. Ces dernières ont encore un autre avantage, qui popularise le Théâtre. Le héros que l'on prend souvent *ab ovo* est toujours un personnage qui, s'il tient du merveilleux par son origine, appartient par ses goûts abjects à la classe la plus

> nombreuse des Spectateurs. Rappelons-nous que nous avons vu des ogres, des géants très applaudis, et la Reine d'Angleterre Elisabeth partager les honneurs de la scène avec six paires de pigeons lâchés au profit des ayant-droit. Nous reviendrons nécessairement sur toutes ces sottises dans l'examen de notre Théâtre, et du Théâtre Italien : en attendant nous dirons un mot du Dissipateur. Cette pièce a plusieurs scènes d'un bon comique, et une de pathétique qui feront toujours plaisir ; mais en général elle est froide ; et malgré qu'elle soit montée avec soin, que cette Troupe Impériale soit le meilleur au-delà des Alpes, cette Comédie qui n'attache point, fait peu d'effet ; louons, cependant la Compagnie de l'avoir choisie. Nous avons eu le plaisir de faire connaissance avec ses sujets les plus distingués, et ses femmes aimables. Tous ont mérité des applaudissements, justifiés par des talents qui seraient appréciés sur les grands Théâtres de Paris. Il est fâcheux que la Compagnie n'ait pas eu d'autre actrice que Madame Chapron pour jouer le rôle de Julie. Ce rôle n'est pas le sien : espérons qu'elle paraîtra avec plus d'avantage à l'avenir. M. Perier, et Mademoiselle Désirée ont rendu la petite pièce fort agréablement. Nous invitons cependant le premier à être un peu moins libre dans son geste, et à trouver mieux à faire qu'à chercher si souvent dans les goussets de ses culottes[413].

Le compte rendu n'hésite pas à rattacher l'initiative artistique à la « grande pensée » de Napoléon, élevant immédiatement la scène au rang d'espace d'élaboration idéologique. L'auteur du texte instaure un lien entre la vertu guerrière et la primauté esthétique : le « peuple le plus courageux » coïncide nécessairement avec celui qui est « le plus justement célèbre par la production de son génie ». L'image promue par Napoléon a trouvé une réception pleine et consciente, et l'on assiste dès lors à une transposition de la puissance militaire sur le plan des valeurs symboliques : l'occupation des territoires se complète par l'exportation du « génie » français. La France napoléonienne se représente comme une nouvelle Athènes, investie de la mission pédagogique de « civiliser » les provinces à travers la diffusion de ses propres chefs-d'œuvre dramatiques. L'objectif ultime est l'institutionnalisation du goût : uniformiser les périphéries du « peuple réuni » aux canons esthétiques de la capitale, Paris, en neutralisant les identités locales au profit d'une citoyenneté impériale définie par le partage des modèles culturels des vainqueurs. Le

[413] *Giornale del Taro*, supplemento del n. 44, (3 août 1811), pp. 234-235

noyau polémique de la critique réside dans la construction d'une dichotomie nette et hiérarchique entre le modèle théâtral français et la tradition performative italienne. Le critique revendique l'appartenance exclusive de Thalie et de Melpomène à la nation française. Il s'agit d'une approche très différente de la chronique turinoise analysée précédemment, laquelle revendiquait au contraire une dette des Français envers la tradition italienne. L'attaque frontale contre les « bouffons » et les « bas personnages » du théâtre local reflète le préjugé français à l'égard de l'héritage de la Commedia dell'arte et d'un théâtre qui accueillait le merveilleux et le grotesque. Au chaos « populaire » et indiscipliné de l'Italie, le critique oppose la rigidité des bienséances et des convenances, conçues comme le miroir de la rationalité et de l'ordre impérial. Dans ce choc des civilisations esthétiques, l'opéra italien est identifié comme le principal antagoniste du théâtre en prose français. La description des amateurs parmesans comme des « énergumènes » et le mépris pour l'ivresse suscitée par les virtuosités vocales témoignent d'une profonde incompréhension culturelle. Là où le public italien recherche l'émotion viscérale, la participation physique et l'aspect spectaculaire de l'Opéra, le critique français exige une réception intellectuelle, mesurée et fondée sur la diction. Le refus du public local de se plier à la « froideur » de la prose française n'est donc pas seulement une question de goût, mais une forme de résistance passive contre une tentative de colonisation des sens et de l'imaginaire. Le compte rendu du *Giornale del Taro* restitue une image nette de la fracture sociale et esthétique qui caractérisait la Parme napoléonienne, où le théâtre français se configurait comme une offre destinée à une élite, substantiellement étrangère au tissu citadin. L'auteur admet avec une lucidité résignée que les déesses françaises resteront peu « courues », confirmant que la déclamation en langue originale était un phénomène de niche destiné presque exclusivement à un cercle restreint de connaisseurs. Cette divergence se reflète parallèlement dans les modalités de communication et de réception : la critique de l'affichage monumental et de l'appareil visuel des théâtres italiens, peuplés de figures hyperboliques telles que des géants, des ogres et même des animaux vivants, met en évidence le contraste entre un théâtre fondé sur la parole poétique et l'idéalisation héroïque, et un théâtre « visuel », accusé d'un réalisme abject, visant à flatter les goûts dégradés de la classe la plus nombreuse. L'échec de cette tentative de greffe culturelle émerge avec vigueur dans la critique technique et de jeu finale, où le jugement sur *Le Dissipateur* de Destouches, œuvre jugée comme

intrinsèquement « froide » malgré l'excellence de la troupe, incarne l'incommunicabilité entre le texte français et le public local. La critique adressée à Monsieur Perier pour l'habitude de garder les mains dans les poches de ses culottes cristallise l'exigence d'un contrôle du corps devant répondre à de stricts critères de noblesse et de décorum ; toute concession à une gestuelle quotidienne ou « libre » était perçue comme une violation de la solennité de la scène, confirmant une fois de plus que le théâtre impérial était conçu comme une forme de discipline du corps et de l'image, en antithèse avec la vitalité débordante de la scène italienne contemporaine.

Sous la date du 10 août 1811, le journal donna à lire un compte rendu plus exhaustif :

> Tout se ressent, même nos plaisirs, de l'ordre et de la sagesse qui règnent dans l'administration de ce pays. Jamais le spectacle n'a moins coûté à la Ville, et dans aucun temps il n'a été aussi bon que cette année. Le Théâtre de Parme ne présenta pas assez de recette pour soutenir un Opera Seria, comme celui que nous avons eu ce printemps ; cependant par des arrangements particuliers Parme a joui de 30 représentations, peut-être du meilleur spectacle qu'il y eût alors en Italie, et l'entrepreneur a fait fortune. Le goût de la bonne musique est général ici, et la patrie du célèbre Paër doit être une école de goût : mais on ne peut avoir pendant toutes les saisons des opéras, et une harmonie qui durerait toute l'année, et finirait comme celle des solitudes de la Thébaïde, par n'être plus entendue que dans le désert. La musique charme l'oreille, et quelquefois parle au cœur, elle ne dit rien à l'esprit, et l'intelligence est une faculté qui a besoin de culture. La comédie est le tableau des scènes de la vie. Je ne parle pas de ces pièces informes qui n'ont ni commencement, ni milieu, ni fin, où les assassinats et les poignards se montrent lorsque la toile se lève ; elles ne sont propres qu'à exalter l'imagination du vulgaire, à l'accoutumer à des spectacles atroces, et à le disposer à la cruauté. Qui ne sait combien de fois dans les révolutions ces spectacles de terreur ont égaré l'esprit des peuples ? Mais je parle de la bonne comédie, telle que l'ont écrite des meilleurs auteurs français, telle qu'elle se trouve dans le répertoire de la troupe Impériale. Ce répertoire est composé de pièces comiques, de hautes comédies, et de tragédies. Tout le monde connaît Molière, Regnard, le sage, Destouches, Gresset, Collin d'Harleville, Picard etc. etc., Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon. Molière qui occupe si souvent la place lorsqu'il s'agit de comédie est

traduit dans toutes les langues, c'est le père et le maitre du genre quand son comique s'abaisse on y reconnait toutes les qualités du style, le génie et la verve que jamais personne n'a pu imiter ; la bonne compagnie, comme le peuple sont disposés à s'abandonner à une grosse gaieté. La cour de Louis XIV la plus polie du monde, faisait ses délices des fourberies de Scapin, du Malade imaginaire, de Monsieur de Pourceaugnac etc. Quand Molière s'élève dans la haute comédie c'est alors la peinture des mœurs et des vices de son temps ; sous diverses formes nos mœurs, nos vices et nos ridicules sont toujours les mêmes ; si chacun étudie son caractère, il se reconnaîtra souvent au Théâtre ; il est encore des avares, de faux dévots, des femmes à prétentions, des précieuses, des bourgeois gentilshommes, qui se font appeler Contes et Marquis, des maris trompés etc. Il n'y a que les philosophes qui soient passés de mode : on aime pourtant à savoir ce qu'ils ont été : le grand avantage de la scène française c'est nous montrer à nous-mêmes tels que nous sommes, et de nous porter à corriger nos vices ou nos ridicules en nous les faisant voir dans toute leur laideur. La troupe actuelle est fort bonne, Perrier, Chapron, Monrose, Lamareille, Mademoiselle Désirée, sont des talents qui seraient bien placés sur tous les Théâtres. Souvent les représentations ne sont pas à Paris exécutées avec plus d'ensemble. Madame Chapron joue très-bien les rôles analogues à son âge, qui ne lui permet plus de jouer les grandes coquettes ; elle a rendu La femme jalouse avec un aplomb et une force remarquable ; Madame Morland n'a besoin que de soigner son jeu ; si Cifolelli apprenait ses rôles il serait excellent. Quand de bons acteurs donnent de bonnes pièces, on se trouve à la cour ou dans la société, et c'est là une meilleure école que les cercles des cafés. *Le Dissipateur*, par laquelle la troupe a débuté, est une pièce froide, mais où les principaux rôles peignent la vie de nos grands seigneurs d'autrefois. Le philosophe marié représente un ridicule oublié, qui appartenait à la bonne compagnie. La femme jalouse est une pièce à caractère où l'on cherche les effets théâtraux ; les frères à l'épreuve un assez mauvais drame ; le légataire une farce qui fait rire, mais une farce bien conduite, et sans rien de grossier. *Les deux gendres*, une comédie qui nous porte dans le monde d'aujourd'hui. Cette pièce écrite par Étienne a eu le plus grand succès à Paris. Les bornes de cette feuille m'empêchent d'en rendre compte. Si elle se donne encore, et si elle plait au public je ferai les observations auxquelles elle peut donner lieu. Le Vaudeville a réussi. Ce sont de petites pièces sans prétention, que l'on entend

> sans écouter et qui font généralement plaisir. Mademoiselle Désirée joue le Vaudeville à merveille. Si le Directeur consulte le genre de talent de ses acteurs, il donnera de temps en temps des Vaudevilles ; des nouveautés qui puissent exciter la curiosité et satisfaire le parterre qui veut avec raison suivre les progrès de la littérature ; des pièces de Molière, où Monrose déploie la verve comique, le brillant, et le mordant d'un acteur consommé[414].

Le critique se détache immédiatement des canons de l'esthétique théâtrale pour embrasser une dimension purement politique, où l'activité scénique devient l'expression de l'efficacité administrative impériale. L'auteur établit un lien causal direct entre l'ordre public, la « sagesse » du gouvernement et la qualité de l'offre théâtrale, présentant le théâtre non pas comme un événement isolé, mais comme le reflet tangible d'un système bureaucratique vertueux. Dans ce contexte, l'efficacité économique revêt une valeur symbolique fondamentale : le fait que le coût pour la municipalité ait été contenu, malgré le rehaussement qualitatif de la saison, sert d'instrument de légitimation pour le gouvernement occupant. Dans cette optique, le succès financier de l'entrepreneur théâtral et la durabilité des coûts ne sont pas de simples données comptables, mais des indicateurs de santé sociale. La juste « économie des arts » vise ainsi à intégrer le plaisir public à la rigueur du budget napoléonien, élevant la parole dramatique au rang d'outil culturel nécessaire pour féconder l'intelligence des citoyens. Le document se fait le porte-parole d'une vision hiérarchique précise des arts, mettant en scène une dialectique serrée entre la tradition opératique italienne et la dramaturgie de prose française. Bien que l'auteur reconnaisse à Parme le statut d' « école du goût » en tant que patrie de Ferdinando Paër, gloire parmesane gravitant désormais dans l'orbite impériale parisienne, sa critique de l'opéra apparaît acérée et imprégnée de rationalisme : la musique est décrite comme un art qui « charme l'oreille » et « parle au cœur », mais qui demeure intrinsèquement muet face à l'intellect (elle ne dit rien à l'esprit). Cette opposition sous-tend la volonté de réaffirmer le primat du « verbe » et de la logique, piliers de la culture littéraire transalpine, face à une pratique musicale italienne perçue comme purement sensorielle et potentiellement aliénante. L'évocation métaphorique des solitudes de la Thébaïde sert d'avertissement contre l'excès d'une « harmonie » qui, privée de contenus moraux et

[414] *Giornale del Taro*, n. 44, (10 août 1811), p. 244

intellectuels, risquerait de précipiter la société dans un vide désertique. Le risque que l'excès d'Opéra transforme le théâtre en un désert spirituel et auditif justifie l'intervention corrective de la comédie française. L'objectif politico-culturel est clair : présenter la Comédie non seulement comme un divertissement, mais comme une nécessaire « culture de l'intelligence » apte à élever les sujets du Département du Taro aux canons de la civilisation impériale. Le pivot de l'article réside dans l'exaltation de la fonction didactique du théâtre, ancrée sur le mythe de Molière. La redistribution des types moraux moliéresques, de l'avare au faux dévot, est conçue comme un dispositif de correction sociale et d'acceptation intime des vices universels de l'homme. Toutefois, l'analyse se déplace rapidement sur un terrain de confrontation idéologique âpre lorsque l'auteur s'en prend aux « pièces informes » du goût populaire, caractérisées par des violences et des coups de théâtre truculents. Dans ces spectacles « atroces » le recenseur décèle une mèche révolutionnaire dangereuse : l'exaltation de l'imagination du public est vue comme une force déstabilisatrice qui, par le passé, aurait « égaré l'esprit des peuples » vers le chaos. Au contraire, le théâtre de la troupe impériale est présenté comme une « école de goût » et de stabilité, où la tragédie et la haute comédie agissent comme garants de l'ordre moral, opposant la tenue du canon classique français aux dérives émotives et sanguinaires du théâtre de rue. L'hommage aux acteurs et la mention au répertoire démontrent l'efficacité et la rapidité des canaux de circulation du texte théâtral à l'époque napoléonienne. La critique ponctuelle du jeu d'acteurs tels que Cifolelli ou Madame Chapron restitue par ailleurs le sérieux d'une fonction critique qui ne se limite pas à l'éloge, mais exige un professionnalisme absolu, fonctionnel à la transformation de la scène en un milieu de haute sociabilité capable de surpasser « les cercles des cafés ». Enfin, l'attention dédiée au vaudeville (introduit également à Milan en 1811 par Raucourt et dont il sera question plus loin) révèle une stratégie de programmation : bien que la mission primaire demeure l'éducation morale par la « Haute Comédie », le recenseur reconnaît la nécessité de capter la faveur du public à travers des formes plus légères et désengagées. Le vaudeville est décrit comme un genre que l'on apprécie « sans écouter », une concession au parterre qui, sans prétentions pédagogiques, s'avère fondamentale pour maintenir vive la curiosité et garantir l'afflux des citoyens au théâtre. Cette suggestion adressée au Directeur, d'alterner la verve de Monrose avec les nouveautés du genre bref, souligne combien le système théâtral napoléonien, bien que rigide dans ses hiérarchies, était contraint de négocier

constamment avec le goût du public local. La recherche du consensus n'est donc pas perçue comme une faiblesse, mais comme un élément essentiel pour garantir que le théâtre demeure une institution centrale de la vie urbaine, capable de véhiculer le progrès de la littérature française, même sous le voile du divertissement.

Peu de temps après, le 13 août 1811, la chronique s'attarda sur le jeu des différents acteurs, livrant un examen détaillé de leurs prestations individuelles :

> La Compagnie comique française continue de représenter de bonnes comédies, tirées pour la plupart de l'ancien théâtre. Nous ne pouvons que féliciter vivement son Directeur pour cette préférence judicieuse. Il semble qu'il ait adopté un tel système instruit par l'expérience, laquelle démontre que, généralement, il y a bien peu de bon à puiser dans l'océan, quoique démesuré, du théâtre d'aujourd'hui. L'actuelle pénurie de bons auteurs comiques n'a pas épargné les Alpes ; elle s'est malheureusement étendue jusqu'à la belle Italie ; et par un plus grand malheur, au lieu de s'amoindrir, ses forces se sont accrues en franchissant ces majestueuses barrières. Le mal serait pourtant moindre si les Directeurs des théâtres italiens, mieux avisés, refusaient le droit de cité à la plupart des productions théâtrales modernes, comme le leur refuse irrémissiblement la partie la plus choisie du public italien ; et s'ils occupaient la scène tantôt avec les multiples et plus belles comédies de l'immortel Goldoni, tantôt, en guise de repos, avec quelques-unes de celles d'Albergati, ou encore avec de bonnes traductions des meilleures pièces des théâtres étrangers. Nous formons le vœu que nos vœux les plus sincères soient écoutés par la majeure partie des Directeurs des Compagnies comiques italiennes, et qu'ils ne dédaignent pas d'imiter celui de la bonne Compagnie française qui se trouve actuellement à Parme. Nous n'oserions certes comparer les meilleurs acteurs de cette Compagnie aux plus célèbres des grands théâtres de Paris ; mais nous convenons volontiers qu'ils représentent la comédie avec beaucoup de précision, avec un bel ensemble, et que la plupart des soirs, le spectateur quitte le théâtre fort satisfait, bien que ne lui échappent point quelques menus défauts qui disparaîtraient facilement si les comédiens étaient plus dociles aux observations du public. Ce public aimerait, par exemple, que M. Chapron, acteur distingué et consommé, abandonnât tout à fait les rôles de jeune amoureux, et qu'il ne substituât point parfois le vacarme à l'énergie et à la vivacité. Cette

petite leçon demande à être répétée, pour la première partie seulement, à l'adresse de Madame Chapron ; et l'on souhaiterait ensuite que Mademoiselle Morland pût se limiter aux rôles modestement affectueux et tendres. Mademoiselle Désirée et Monsieur Monrose sont deux acteurs que nous dirions presque excellents, hormis quelques rares taches en fait de prononciation, vice presque commun à tous les autres, et parfois malheureusement aux dépens du vers. M. Lamareille et M. Cifolelli sont deux comédiens fort habiles. Dommage que, parfois, leur mémoire les trahisse ! Dans *Le Légataire universel*, nous avons regretté que M. Cifolelli se livrât à une double incartade, passant de l'action comique à la bouffonnerie. Pressé, par une médecine ingurgitée, par on ne sait quelle démangeaison, il prend congé de sa promise et, en partant, plaque étroitement son chapeau sur la partie sollicitée ; puis il sort, ouvrant la porte avec la tête. Pourtant, il tenait le personnage de Géronte, c'est-à-dire d'un homme de 78 ans. Monsieur Perrier, à l'exception de quelque petite affectation et de certains placements de mains malvenus, comme d'autres l'ont remarqué, compose fort bien tout personnage qui lui est confié dans la comédie. Mais si Thalie lui sourit tant, il semble que Melpomène le regarde d'un mauvais œil. Dans Mahomet, il n'a pas plu. Dans cette même tragédie, le billet écrit sur papier de chiffon apporté à Zopire a quelque peu prêté à rire. L'anachronisme est par trop grossier ! *Les deux gendres*, comédie nouvelle, furent représentés avec beaucoup d'exactitude. Ils nous ont paru bien écrits, mais les deux premiers actes nous ont quelque peu ennuyés. Le sujet nous a également semblé peu "scénarisable", comme dirait Alfieri, et le dénouement peu heureux. Mais abandonnons à un juge plus compétent un examen plus minutieux de cette comédie, à savoir au sensé auteur de l'Article français inséré dans le numéro précédent, lequel en a fait la promesse[415].

Le compte rendu s'ouvre sur une prise de position idéologique tranchée, privilégiant le répertoire classique au détriment de la production contemporaine, qualifiée d'« océan » incommensurable dépourvu de boussole qualitative. Cette préférence n'est pas purement esthétique ; elle reflète l'aspiration impériale vers un ordre formel qui voit dans le classicisme le sommet indépassable de la civilisation théâtrale. Le critique manifeste un profond préjugé envers la production théâtrale contemporaine, l'accusant d'une « pénurie

[415] *Giornale del Taro*, n. 47, (13 août 1811), pp. 251- 252 (original en italien)

de bons auteurs » qui semble avoir contaminé le continent tout entier, franchissant même les Alpes. En ce sens, l'éloge du directeur de la compagnie française pour sa « préférence judicieuse » envers les classiques fait figure de mise en garde contre les premières dérives d'une dramaturgie de consommation ou d'expérimentations menaçant l'intégrité du décor scénique. Dans un contexte d'occupation et d'annexion politique au système napoléonien, l'appel à Carlo Goldoni revêt une importance qui transcende le fait littéraire pour devenir un rempart de l'identité nationale. La suggestion « du droit de cité » aux productions étrangères modernes pour ramener sur scène l'auteur vénitien ou Albergati répond à la nécessité de préserver une spécificité culturelle italienne au sein de l'homogénéisation impériale. Toutefois, un paradoxe émerge : le recenseur exhorte les compagnies comiques italiennes à imiter la rigueur et la gestion de la troupe française de Mademoiselle Raucourt. On reconnaît ainsi à la France une supériorité moins créative que méthodologique et organisationnelle. Le « modèle français » est paradoxalement invoqué pour sauver le théâtre italien de lui-même, suggérant que seule une discipline calquée sur celle des Français peut rendre sa dignité à la tradition goldonienne. L'analyse technique de la Compagnie Raucourt met en lumière le passage fondamental d'un théâtre centré sur le vedettariat du « grand acteur » à une vision organique du spectacle, définie par le critique comme un « bel ensemble ». Ce concept d'ensemble implique une concertation où la « précision » exécutive de chacun est au service de l'harmonie collective de la représentation. Parallèlement, l'attention maniaque portée à la prononciation et au respect du vers révèle la place centrale de la composante auditive à cette époque. À une période où la déclamation de l'alexandrin représentait le point culminant de l'art oratoire, le moindre accroc phonétique était perçu comme une violation du code esthétique dominant. L'erreur du comédien n'est donc pas une simple distraction, mais un préjudice porté à la structure métrique et, par extension, à la noblesse du texte. Les critiques adressées aux époux Chapron et à Mademoiselle Morland offrent un précieux témoignage sur l'évolution du concept de vraisemblance et sur la codification des rôles. L'exigence de voir M. Chapron abandonner les rôles de « jeune amoureux » indique une lassitude envers les conventions de jeu qui ne tenaient pas compte de l'âge réel de l'acteur, signalant une transition vers un réalisme plus rigoureux. Plus significative encore est la critique à l'incongruité gestuelle de M. Cifolelli dans *Le Légataire universel*. L'épisode du chapeau utilisé pour dissimuler un besoin physiologique est condamné comme une trahison du «

bon goût » et des bienséances. Pour le public de Parme, la comédie doit rester distincte de la farce grossière ; l'action histrionique glissant vers le vulgaire est vue comme une rupture du contrat social entre la scène et la salle, d'autant plus lorsque l'acteur incarne un vieillard comme Géronte. Le jugement porté sur la prestation de M. Perrier souligne la séparation nette entre les genres : le succès dans la comédie, sous l'égide de Thalie, ne garantit pas l'accès au registre tragique de Melpomène, lequel exige une stature morale et gestuelle différente. Enfin, la référence à l'anachronisme du « billet en papier de chiffons » remis à Zopire dans le *Mahomet* de Voltaire est particulièrement éclairante. Ce détail, en apparence infime, déclenche l'hilarité du public et détruit l'illusion tragique. L'épisode démontre que le public napoléonien possédait une sensibilité pointue : l'anachronisme matériel est perçu comme une erreur impardonnable qui entache la crédibilité de tout l'appareil scénique, où l'exactitude historique est la condition sine qua non de la réussite du drame.

La critique devint bien plus rigoureuse le 20 août 1811, quand le *Giornale del Taro* condamna durement les représentations du *Barbier de Séville* et du *Chevalier à la mode* :

> Demain relâche. Bravi bravi s'écriaient hier à la sortie du théâtre plusieurs jeunes gens qui venaient de lire l'affiche. Que n'a-t-on donné relâche au lieu du *Barbier de Séville*, du *Chevalier à la Mode* ? Si la compagnie française réglait ses relâches sur les talents de ses sujets, elle nous en donnerait souvent de ces beaux relâches. Oui, Messieurs ; jouez mieux ou donnez relâche. Cette critique est sévère ; mais est-elle injuste ? Non : le *Barbier de Séville* a été joué en comédie italienne. Le souffleur a dit tous les rôles et les personnages ont gesticulé au hasard : ce qui est le plus triste c'est que quand même la mémoire les eût mieux servis, la pièce n'en aurait pas été mieux jouée. Figaro était sans finesse et sans pénétration ; Bartolo au-dessous des pantalons ; Rosine une froide amoureuse ; Lindor ne valait pas mieux que le Signor Florindo de la comédie italienne, et le jeu de Basile était un argument irrésistible pour endormir ; enfin jamais l'ouvrage d'un homme d'esprit n'a été joué plus bêtement. La troupe impériale a été inférieure à la plus mauvaise troupe de province, et ces messieurs qu'on a eu la bonté de louer à leur début ont bien donné du relâche à leur talent. Mon dieu ! le *Barbier de Séville* joué sur un théâtre de Paris, comme il l'a été ici, aurait valu aux soi-disant gens de Thalie

« Le concert le plus beau des concerts de sifflets ! »

Sans doute, après avoir lu vos éloges, vous vous êtes dit : « bon, bon, nous jouerons toujours assez bien pour de tels connaisseurs ». Ne vous y fiez plus ; croyez-moi, si vous ne voulez qu'il vous en mésarrive, Mr. le Marquis, quittez votre ton qui ressemble trop à celui de la mauvaise compagnie et des mauvais lieux que vous ne devez pas hanter ; prenez une contenance plus décente, une tenue plus honnête, montrez-nous des grâces, de l'aisance et de la légèreté. Il n'y en a pas dans les chiquenaudes que vous donnez au plumet de votre chapeau ni dans le pied sur lequel vous vous dandinez continuellement, et ma foi pour être toujours en l'air vous n'êtes pas léger. Tenez-vous votre tabatière ? Vous prisez comme un suisse et non comme un homme oisif qui cherche à se procurer une sensation agréable ou à dissiper une vapeur. Cependant vous avez des talents : le travail peut rendre même votre débit agréable. Laissez aux antichambres les airs que vous leur empruntez, et soyez l'homme qui vit à la cour et dans le grand monde.

Le Chevalier à la Mode, une des comédies du troisième ordre, offre de l'esprit et du piquant dans le dialogue. Le ridicule de la Bourgeoise est un peu outré ; la Baronne est folle, mais ces caractères sont vrais, et les petites Bourgeoises de qualité infatuées de haute noblesse ne sont pas plus rares que les vieilles femmes amoureuses.

Il en est plus de cent que je pourrais citer.

Venons à la *Danse interrompue*. Je le fais d'autant plus volontiers que je n'ai ici que des éloges à distribuer. Le vaudeville, ce genre national que notre Aristarque a si bien caractérisé :

Le français, né malin, créa le vaudeville,

Agréable indiscret, qui conduit par le chant

Vole de bouche en bouche etc. (*)

> Se naturalise partout où il est introduit ; il a fait les délices de Turin, et le public de Parme montre qu'il est également de son goût. Mr. et Mme Walsner ont été justement applaudis, et je puis dire cette fois que Mr. Walsner le serait partout[416].

Le compte rendu s'ouvre sur l'utilisation singulièrement ironique du terme « relâche », invoqué par les jeunes spectateurs à la lecture de l'affiche. Loin d'être un simple sarcasme, la critique se configure dès les premières lignes comme une véritable dénonciation politique de l'inefficacité artistique. La compagnie de Mademoiselle Raucourt, se présentant sous l'égide du Théâtre Impérial, agit comme l'ambassadrice du goût et de la suprématie de la métropole dans les provinces de l'Empire. Toutefois, le critique met en lumière une « friction coloniale » où l'étiquette impériale s'effondre dans une négligence telle qu'elle rend la troupe paradoxalement inférieure aux plus modestes compagnies itinérantes. Le soupçon d'un manque de zèle découlant d'une présumée supériorité française, suggère que les acteurs ont interprété leur séjour à Parme non comme une mission de prestige, mais comme une parenthèse de divertissement loin de toute rigueur artistique, sous-estimant ainsi la préparation et les attentes d'un public qui, bien que géographiquement périphérique, se révèle connaisseur et exigeant. L'analyse du *Barbier de Séville* de Beaumarchais révèle un ensemble de lacunes techniques. La mention du souffleur, dont la voix couvre celle des interprètes, indique une faiblesse mémorielle inacceptable pour des acteurs de ce rang, brisant ainsi la fluidité dramatique, et manifeste peut-être l'inadéquation de la salle, caractérisée par une mauvaise acoustique. À cela s'ajoute une gestuelle qualifiée de fortuite, qui se situe aux antipodes de l'école de jeu française, historiquement fondée sur une codification rigoureuse du mouvement et sur la précision déclamatoire. Le démantèlement des personnages, un Figaro sans finesse, un Bartolo dégradé et une Rosine dépourvue d'élan amoureux, témoigne d'un échec à rendre la complexité psychologique des personnages de Beaumarchais. Le critique ne déplore pas seulement une mauvaise exécution, mais une absence totale d'intelligence interprétative, où l'œuvre d'un « homme d'esprit » se trouve réduite à une récitation obtuse et sans âme. Un élément intéressant réside dans l'usage de la « Comédie Italienne » comme catégorie dépréciative de comparaison technique. Dans le vocabulaire du critique, affirmer que le chef-d'œuvre de Beaumarchais a été joué à la manière italienne revient à

[416] *Giornale del Taro*, n. 49, (20 août 1811), pp. 259-260

accuser la compagnie d'en avoir trahi l'essence, glissant vers la farce grossière, le désordre et l'approximation typiques, selon le canon français, de la Commedia dell'arte la plus médiocre. Un paradoxe identitaire et culturel se dessine ici : dans une ville comme Parme, le critique officiel, bien qu'opérant au sein d'un organe de presse asservi au régime napoléonien, embrasse intégralement les canons esthétiques parisiens pour rabaisser une troupe française. La déception n'est pas uniquement artistique, elle revêt une connotation politique : les acteurs, misant sur la supposée naïveté d'un public provincial, choisissent délibérément de relâcher leur rigueur qualitative. L'échec est donc double : artistique, par manque de talent, et politique, par manque de respect envers un auditoire qui revendique son droit à une esthétique haute et authentique. Concernant l'invective contre l'interprète du « Marquis », le journaliste s'attarde sur des micro-gestes, la façon de frapper le plumet du chapeau, le « dandinage » continuel, l'usage impropre de la tabatière, pour dénoncer une absence de « tenue » aristocratique. L'acteur ne manque pas seulement de mémoire, il échoue à incarner le statut social de son personnage : il agit comme un homme de basse extraction, « un Suisse » ou un habitué des « mauvais lieux », plutôt que comme un noble de cour. Ce passage souligne la fonction du théâtre napoléonien comme école de maintien : le public de Parme fréquente le théâtre français aussi pour s'approprier le bon ton et la bienséance de l'élite impériale. Dès lors que l'interprète annule la distance sémiotique entre la « cour » et l'« antichambre », il ne déçoit pas seulement les attentes esthétiques, mais il viole la tradition rigide des emplois. En ignorant les préceptes imposés par une grammaire corporelle codifiée et immuable pour chaque rôle, l'acteur avilit la mission pédagogique du théâtre, transformant ce qui devrait être un modèle d'élégance supérieure en une parodie grotesque. En contrepoint de l'éreintement de la comédie en prose, l'accueil favorable réservé au vaudeville, précisément à *La Danse interrompue*, offre une perspective différente sur l'orientation du goût de l'époque, bien que non exempte de nuances. En appelant à l'autorité de Boileau, nommé par le chroniqueur « notre Aristarque », le critique voit dans le vaudeville une émanation authentique de l'esprit français, célébrant sa remarquable aptitude à la « naturalisation » au sein des diverses réalités locales de l'Empire. Toutefois, ce succès, qui semble se consolider à Parme grâce à l'efficacité de la musique et du chant comme médiateurs culturels, ne doit pas être interprété comme une adhésion inconditionnelle et uniforme dans toute la Péninsule. Si à Parme le genre apparaît comme un outil d'intégration souple et « léger », capable de

franchir les barrières linguistiques, dans d'autres contextes, comme à Milan, la réception s'avéra nettement plus tiède. Le triomphe obtenu dans le contexte parmesan confirme ainsi que la transition vers une culture impériale homogène trouvait dans le théâtre léger un terrain fertile, mais néanmoins géographiquement disparate. Tandis que le critique célèbre la capacité de la mélodie à « voler de bouche en bouche », l'histoire de la réception suggère que cette intégration était médiatisée par les différentes sensibilités locales, oscillant entre la fascination pour le modèle parisien et la défense de ses propres traditions dans le domaine du spectacle.

Au mois de septembre, l'inaccessibilité du Théâtre Impérial contraignit la compagnie à transférer ses représentations au Théâtre de Santa Caterina[417]. Le séjour dans ce lieu s'avéra toutefois éphémère : dès le 14 septembre 1811, les colonnes du *Giornale del Taro* annonçaient le départ de la troupe française par un article au titre emblématique « Départ des artistes français ». Malgré les critiques précédentes, le rédacteur exprima ses regrets quant à la fin de la saison :

> Le terme fatal est arrivé, les assises comiques françaises vont clore leur session ; lundi le théâtre verra une nouvelle troupe et de nouveaux acteurs. Quelle Thalie nous perdons pour quelle.... ! taisons le mot ; mais quoiqu'on en puisse dire, avouons nos regrets. Quel homme de goût n'en aurait pas ! Une intrigue raisonnable développée dans une conversation honnête et piquante nous présentait chaque soir des peintures de mœurs, ou des caractères mis dans tout leur jour. L'esprit jouissait, le cœur était occupé et chacun rapportait chez soi des impressions au gré de son humeur gaie ou sentimentale. Souvent à la sortie du théâtre j'ai surpris des gens qui combattant la supériorité des productions dramatiques françaises, ramenés par la vérité à l'opinion générale proclamer leur hérésie et le triomphe du théâtre français : que de fois je me suis trouvé reconduit à mon gite au milieu d'une troupe de citateurs qui ne me faisaient grâce d'aucun trait de la pièce ! J'aimais des répétitions qui décelaient une estime sentie pour nos chefs-d'œuvre. Tantôt les uns fredonnaient des airs de vaudeville, tantôt d'autres mettaient aux prises Molière et Goldoni. Un soir la dispute échauffée sur ce sujet, j'écoute et j'entends un jeune homme s'écrier : « vous avez beau dire,

[417] Duplessis G., Excellence, Parma, 25 août 1811, in busta n. 7, *Teatro e Spettacolo 1807-1812, fondo Borbonico*, Archivio di Stato di Parma

le génie appartient à Goldoni : Molière n'a que de l'esprit. L'Europe au reste doit à notre nation l'art dramatique. Jeune homme, reprit quelqu'un de la société, quelle erreur est la vôtre ! Il y a dans Molière seul tous les Goldoni nés et à naître. Comme deux hommes ne se ressemblent pas de figure pour avoir un des traits semblables, l'on ne peut comparer Goldoni à Molière. Les productions du premier dans notre langue font votre orgueil. Cependant il doit plus de célébrité à son Bourru bienfaisant qu'à aucune autre de ses pièces. C'est qu'en écrivant en France et pour la nation la plus polie de l'univers il a dû sacrifier aux grâces et à la vérité. Ce sont elles qui ont ombragé sa tête de quelques fleurs. Quant' à l'ancienneté de l'art dramatique en Italie, c'est un petit mérite aujourd'hui. J'ai beaucoup de respect pour la vieillesse, mais dans les productions de l'esprit et des arts d'imitation, je préfère celles qui sont plus près de la perfection aux plus anciennes, eussent-elles remontées au déluge d'Ogygès. En effet si, connaissant Raphaël, on n'offrait à vos yeux dans une galerie de tableaux que ceux de Giotto, de Cimabue et des autres peintres du moyen âge de l'art : honneur aux maitres ! diriez-vous en passant, menez-moi devant Raphaël. La perfection dramatique est dans les ouvrages français ; admirons-les : tout est compensé ; nous cédons dans un genre et triomphons dans un autre. Quelle épopée enlèvera la palme du Tasse ? » La discussion ne se termine pas là. Le jeune homme se tut ; il savait peu et n'avait rien à dire ; mais des personnes éclairées soutinrent les deux opinions. Le sel de la plaisanterie et de la fine critique fut répandu dans tout cet entretien ; je n'ai pas le loisir de le transcrire : je touche à la partie la plus délicate de cet article. Je dois parler de tous les artistes et être juste envers tous. Monsieur et Madame Chapron se présentent d'abord avec leurs honorables services. *La Mère coupable, le Dissipateur, le Misanthrope, et la Célimène, l'Amant bourru, le Philinte, Coriolan* etc., sont pour l'un et l'autre des titres de gloire. Monsieur Chapron a de l'âme, de la sensibilité, mais il doit se défendre de forcer ses moyens ; sa voix alors gâte tout. Les grandes coquettes sont l'écueil de tant d'actrices ; qu'on peut louer Madame Chapron d'avoir toujours tenue la scène. Il n'est pas donné à beaucoup d'artistes de jouer les rôles de Madame Chapron avec un mérite égal au sien. J'ai déjà parlé de Monsieur Perrier. Il s'obstine à croire que mes avis lui sont inutiles : il a tort ; il a joué avec succès divers rôles de sentiment, il a été fort agréable dans les Châteaux en Espagne, et le Premier venu.... mais son talent est une terre qui ne lui rapportera qu'en raison de sa

culture. Mademoiselle Désirée, charmant cavalier dans les Maris corrigés, adroite soubrette, naïve Georgette, jeune fille intéressante dans les vaudevilles, a montré un talent précieux par les formes qu'elle sait prendre. Comme cantatrice elle peut se vanter d'avoir été souvent applaudie dans cette ville ; comme jeune et aimable, toujours désirée. MM. Lamareille et Cifolelli avaient laissé des souvenirs à Parme, et le public leur a prouvé qu'il les voyait avec plaisir dans l'Abbé de l'Epée et dans le Mari retrouvé. Je dirai la même chose de Madame Walsner, et de Mademoiselle Morland soit dans les Agnès, soit dans les Duègnes. Il me reste à parler de Monsieur Monrose. Je lui avais destiné un grand article et je ne puis en dire qu'un mot. Il marche sur les traces des bons modèles dans les valets. Son jeu est sûr et plein d'intention comique, sa physionomie est toujours en action. C'est un sujet qui doit seul faire la fortune d'une troupe. Mais j'aime à présager que dans quelques années la Capitale s'enrichira du talent de ce jeune artiste, qui même dans les vaudevilles est un acteur consommé. Nous devons au soin de S. M. l'apparition des troupes comiques françaises. Redisons avec le chantre d'AUGUSTE :

O Melibee, Deus nobis haec otia fecit, qui me fera terminer cet article par le cri de reconnaissance de la France et de l'Italie, de VIVE L'EMPEREUR[418].

La conclusion de l'article, scellée par le vers virgilien « *Deus nobis haec otia fecit* » et par l'invocation finale à Napoléon, réaffirme avec force la nature de la scène comme espace d'exercice du pouvoir. L'attribution du mérite des « otia » et de la jouissance intellectuelle à « Sa Majesté » agit comme un instrument de consolidation de l'ordre impérial : le spectacle se configure, une fois de plus, non comme une simple parenthèse ludique, mais comme le reflet tangible d'un raffinement et d'une stabilité que seul le centre parisien peut irradier vers ses provinces. Le rappel à Mélibée sert d'expédient rhétorique savant pour instaurer un parallélisme entre la paix augustéenne et l'ordre napoléonien : de même que le berger virgilien Tityre célébrait le « dieu » Auguste pour lui avoir garanti la quiétude des « otia », le critique identifie en Napoléon le souverain éclairé qui rend possible le plaisir des arts et la stabilité sociale. Le cœur idéologique de la recension réside dans la dispute entre le jeune opposant et l'homme du monde, un topos

[418] *Giornale del Taro*, n. 56 (14 septembre1811), pp. 293. 295

critique qui met en scène l'affrontement entre la fierté italienne et l'hégémonie culturelle napoléonienne. L'interlocuteur « éclairé » opère une déconstruction systématique du mythe de Goldoni pour réaffirmer la supériorité absolue de Molière. Ce dernier est le détenteur de la « perfection » formelle et psychologique, tandis que Goldoni est relégué au rang de génie local, dont l'unique gloire authentique découlerait de sa rencontre avec le goût français dans *Le Bourru bienfaisant*. Pour atténuer la dureté de cette subordination culturelle, le critique concède à l'Italie la primauté dans le passé épique (le Tasse) et pictural (Raphaël), mais revendique pour la France le présent et l'avenir de l'art dramatique. Le déclassement de la tradition italienne au rang de simple « mérite de la vieillesse » est particulièrement audacieux, comparant le théâtre pré-français aux formes « primitives » de Cimabue et Giotto ; un tel rapprochement sert à dépeindre le modèle français non comme une option parmi d'autres, mais comme le sommet évolutif de l'esprit humain, la modernité absolue devant laquelle toute « hérésie » nationale doit céder. L'analyse du répertoire et de la réception du public de Parme révèle une transition cruciale dans les attentes esthétiques de l'époque. Le public de 1811 ne recherche plus l'excès grotesque de la Commedia dell'arte, désormais stigmatisée comme une forme de résistance culturelle archaïque, mais bien la « conversation honnête et piquante ». Le théâtre est entendu comme une école de civilité, une « peinture des mœurs » où la vraisemblance et la finesse de l'intellect et de l'esprit doivent prévaloir. Toutefois, la coexistence de titres élevés tels que *Le Misanthrope* ou *La Mère coupable* avec la légèreté du vaudeville suggère une stratégie de programmation éclectique et pragmatique. Le commentaire technique sur les prestations des acteurs fournit un aperçu fondamental de l'évolution du jeu dramatique au début du XIXe siècle, suspendu entre héritages déclamatoires et nouvelles exigences de « naturel ». L'accent mis sur Monrose est emblématique : l'auteur loue sa « physionomie toujours en action », identifiant en lui une vérité gestuelle très appréciable. Ce passage confirme que les provinces de l'Empire fonctionnaient comme des laboratoires d'avant-garde et des réservoirs de talents prêts pour le saut vers la « Capitale ». Parallèlement, la mise en garde adressée à Monsieur Chapron afin qu'il ne « force pas ses moyens » signale une impatience croissante envers une emphase et une déclamation forcée, au profit d'une diction plus mesurée et conforme au décorum français. Malgré cet élan vers le renouveau, la persistance des références aux emplois typés (les agnès, les soubrettes, les duègnes) indique que la réforme du théâtre

impérial ne passe pas par l'abolition des rôles fixes, mais par leur ennoblissement au sein d'un cadre de vraisemblance bourgeoise et psychologique.

Un article signé par le directeur du *Giornale del Taro*, Domenico Rossetti, permet de dater l'ouverture de la saison du 1812 au 17 octobre :

> Le public a vu avec plaisir l'arrivée de la compagnie d'acteurs français sous la direction de Mademoiselle Raucourt. On a débuté, comme à l'ordinaire, par *Le Dissipateur*, comédie en cinq actes et en vers de Destouches. Cette comédie, où presque tous les acteurs ont un rôle plus ou moins intéressant, a sans doute été choisie par le régisseur pour faire connaître à peu près toute la troupe, et donner le plaisir à chaque acteur de montrer de beaux habits. On a joué plusieurs comédies avec tout l'ensemble possible. Le Tartuffe des mœurs surtout a été joué d'une manière distinguée ; le troisième acte a été parfaitement rempli par Mr. Cifolelli, et Perier. Cifolelli a une vérité dans le jeu, et une sensibilité qui plaira toujours. Il nous a forcé à la fois de rire, et de pleurer. Mr. Perier était très léger dans son rôle, et a eu de très jolis moments. La scène du Paravent au quatrième acte a été très bien exécutée. En général la pièce a bien marché. Depuis l'arrivée de la troupe le spectacle a été varié par des Vaudevilles charmants. Tous les acteurs ont du mérite, et sont aimés généralement, comme ils doivent l'être partout. Je ne puis m'empêcher d'admirer les talents de Madame Vanhove dans son rôle de mère. Je ne puis non plus m'empêcher de parler de l'acteur Monrose, et de sa caricature dans la Vallée de Barcelonnette ; il est impossible d'être plus plaisant, et d'avoir une caricature aussi vraie. *Les Innocents* aussi ont été parfaitement bien. Quand on voudra ne jouer que des pièces gaies dans ce genre, on est assuré du succès. C'est avec regret que nous voyons terminer le cours de leurs représentations.
>
> Le Rédacteur ROSSETTI[419].

L'ouverture avec *Le Dissipateur* de Destouches n'est pas une surprise. Les propos de Rossetti sur l'opportunité de montrer les « beaux habits » déplacent l'accent de la haute valeur éthique du texte vers la dimension spectaculaire et visuelle. Le costume de scène cesse d'être un simple accessoire pour devenir un signe sémiotique de prestige et

[419] *Giornale del Taro*, n. 66 (17 octobre 1812), pp. 296

d'adhésion aux canons de luxe imposés par la cour impériale. Parallèlement, le succès des vaudevilles et des « pièces gaies » signale une transformation de la réception théâtrale : le public parmesan semble apprécier la rapidité, l'esprit et la parodie (comme dans le cas de la *Vallée de Barcelonnette*), mettant en lumière une tension entre la fonction pédagogique du « grand théâtre » soutenue par l'État et le désir de divertissement léger des spectateurs. La mention de Madame Vanhove dans le rôle de « mère » confirme la persistance de la hiérarchie rigide des emplois qui garantissait une prévisibilité stylistique rassurante pour le spectateur cultivé. En même temps, les éloges adressés à Cifolelli et Monrose suggèrent une évolution vers un jeu plus dynamique et nuancé. La capacité de Cifolelli à susciter simultanément le rire et les larmes indique le dépassement de la distinction rigide des genres vers une « sensibilité » fondée sur une recherche de « vérité dans le jeu ». Cette « vérité » n'est pas le réalisme moderne, mais une cohérence psychologique. L'acteur ne joue plus seulement pour le parterre (en multipliant les grimaces ou en déclamant), mais joue « dans » le personnage, cherchant un naturel qui touche la corde sensible du spectateur, rendant fluide la frontière entre les genres. La caricature de Monrose est définie comme « vraie », car elle contribue à ennoblir le genre comique et démontre comment le professionnalisme français était perçu comme un modèle indépassable d'excellence technique. La caricature devient un miroir des vices humains : le public ne rit pas seulement parce que l'acteur tombe ou fait une grimace, mais parce qu'il reconnaît dans cette déformation un type humain réel. Le registre nettement élogieux adopté par Rossetti, caractérisé par une absence inhabituelle de réserves critiques et par un usage insistant de l'adjectivation polie, ne semble pas être le fruit d'une simple inclinaison stylistique, mais plutôt le reflet de la nouvelle situation politique de Parme. Dans le contexte historique de 1812, avec la stabilisation du territoire en tant que chef-lieu du département du Taro, le recenseur semble agir moins comme un critique indépendant que comme un chroniqueur du consensus : l'accent mis sur des termes tels que « distinguée » ou « parfaitement » pourrait répondre à un protocole de communication implicite, visant à consacrer l'infaillibilité des émanations culturelles parisiennes. Présenter la compagnie Raucourt en termes d'excellence absolue deviendrait ainsi une manière de valider indirectement l'action de l'administration : le « public » de Rossetti, décrit comme un corps social unanimement enclin à « voir avec plaisir » les acteurs français, se configurerait comme un corps social homogène et dépourvu de

dissension, dont la prétendue unanimité sert de preuve documentaire de la réussite de l'assimilation du département dans le système culturel et politique napoléonien.

Le 20 octobre 1812, *le Giornale del Taro* publie un article signé du mystérieux pseudonyme « Z[420] ». Cette date marque un véritable point de rupture, déclenchant de vives polémiques au sein du paysage culturel local. Le journal officialise que le régisseur français Quériau cède officiellement les rênes du théâtre au directeur italien Osea Francia[421] :

> Hier, la remise du théâtre a été faite par le sieur Quériau au sieur Osea. Ainsi convinrent entre elles les parties comiques contractantes. Cependant, comme il est rare que dans toute cession on garde assez bien l'équilibre, qu'on calcule assez rigoureusement, il arrive fréquemment des mécomptes au préjudice d'une des parties et de ses cointéressés. C'est en cette dernière qualité, en amateur du théâtre français, que s'attaque le traité de remise du théâtre au sieur Osea. En effet, l'opéra préparé à grands frais par ce dernier n'étant pas monté de manière à paraître de suite, le public va subir une lacune dans ses plaisirs. En attendant la partie comique, Osea pouvait traiter de manière que la compagnie française tînt la scène jusqu'au dernier jour. Cette compagnie nous causera plus d'un regret. Elle unit des tableaux distingués dans plusieurs genres. Comment le Rédacteur du Journal, en parlant de cette troupe, a-t-il pu le faire aussi légèrement ? Quoi ! pas même un mot de l'aimable Soubrette ! Mais un mot n'eût pas été assez pour la justice, et tout dire du jeu fin, aisé, de Mademoiselle Désirée, de ses manières piquantes sans blesser en rien la décence, ma foi ! c'était se mettre dans le cas d'écrire un volume. Figaro nous le disait hier devant l'affreux Béjard : « Je me tais parce que j'aurais trop à dire. » Il n'est personne qui ne prenne à l'égard de Mademoiselle Désirée ce « trop » en bonne part. J'avoue que la 1ère lettre de

[420] Si la signature « Z » est parfois attribuée à Charles-Jean Lafolie (auparavant collaborateur du Corriere milanese), l'usage de ce pseudonyme répond surtout au climat de contrôle napoléonien. Dans les cercles littéraires de Parme, l'anonymat offrait une « zone grise » de déni formel permettant de tâter l'opinion ou de complaire au pouvoir sans se compromettre. Tout discours publié dans le *Giornale del Taro* étant soumis à une stricte censure préventive, l'intervention di « Z » ne peut être qualifiée d'audacieuse ; elle reflète plutôt l'affrontement identitaire feutré entre la politique de francisation des fonctionnaires impériaux et la résistance linguistique de l'élite locale.

[421] Entrepreneur de spectacles d'origine juive, fut actif à Bologne (1812) et à Modène (1813). On retrouve la trace de son contrat de 1816 pour le Théâtre Ducale, signé avec Stefano Sanvitale, dans les Archives du Théâtre Regio. Sa gestion se termina de façon abrupte en 1818, année où un fiasco public entraîna son arrestation immédiate au théâtre.

l'article du dernier numéro m'a donné de l'humeur contre son auteur. Peut-on méconnaître les talents de Mlle Désirée, la grâce de Mlle Verteuil, la sensibilité de M. Lamareille, et s'extasier sur M. Cifolelli ? En vérité, c'est vouloir être seul de son avis. Je suis bien embarrassé pour qualifier l'omission commise par le Rédacteur. Il est des omissions qui ne sont rien et qui ne portent pas péché avec elles : ce n'est pas notre cas. Il en est d'heureuses ; par exemple, omettre les éloges de mauvais vers et de tous leurs petits auteurs, etc. Il en est d'honnêtes ; ainsi celles qui éloignent de nous le souvenir de talents médiocres. Il est des omissions jalouses, telles que celles des auteurs et des artistes à l'égard de leurs confrères. Il en est de médisantes ; ce sont celles qui tendent à rendre suspects des salons généralement estimés. Il en est de calomnieuses, et celles-là malheureusement ne sont pas rares ; oui, calomnieuses. Le mot n'est pas trop fort. Garder le silence sur une personne qui mérite des éloges, c'est la calomnier ; c'est la voler ; c'est pis encore, c'est l'assassiner. Une plaisanterie en temps de carnaval souleva l'année passée une cantatrice médiocre contre le rédacteur, l'imprimeur, le prote, le colporteur du Journal, et donna lieu à un débat plaisant. Aujourd'hui, je crois que Mlle Désirée, si elle avait l'humeur plaideuse, pourrait à bon droit citer devant le tribunal compétent le Rédacteur du Journal, coupable d'omission à qualifier pour statuer des dommages-intérêts. J'établirais ainsi la plainte : « Monsieur, etc. Tous les soirs je parais sur le théâtre et dans toutes les pièces ; il n'est pas de rôle que je ne joue à la satisfaction des Départements au-delà des Alpes. Je suis Soubrette, Ingénue, Jeune première. J'ai de la décence, de la finesse dans le jeu, un certain tact des convenances de la société ; je ne ressemble en rien aux Soubrettes des autres compagnies comiques. Eh bien ! on n'a rien dit de moi, tandis que les Soubrettes de la troupe Goldoni, Derati, Previtali... ». À ces mots, une larme mouillerait la paupière de Mlle Désirée ; sa voix serait étouffée, sa poitrine oppressée... Qui de nous ne serait pas du parti de la beauté et de la grâce en pleurs ? Qui de nous ne trouverait pas dans ce moment Mlle Désirée aussi bon avocat que nous l'avons vue artiste aimable sur la scène ? En donnant gain de cause à Mlle Désirée et à la compagnie, nous requérons que bientôt elle revienne jouir de nos applaudissements, de nos bravos, et quant aux « fuori », nous les réservons pour les mélodrames.

Chaque chose à sa place et en son temps[422].

La mention de la passation de gestion entre le « sieur Quériau » et le « sieur Osea » ne relève pas seulement de l'aspect économique ou logistique, mais reflète la préoccupation de l'élite locale pour la continuité de l'offre culturelle française. L'auteur, en se définissant comme un « amateur du théâtre français », manifeste une adhésion idéologique qui dépasse les frontières géographiques : il ne parle pas au nom d'un public de Parma « italien », mais se sent partie intégrante des « Départements au-delà des Alpes ». L'attaque de « Z. » constitue une véritable offensive polémique contre le rédacteur du journal, Rossetti. Z. ne traite pas l'absence de Mademoiselle Désirée dans les articles comme un simple oubli, mais la transforme en un acte d'hostilité préméditée. Pour ce faire, l'auteur construit une sorte de « philosophie du silence », une hiérarchie qui part de l'inadvertance innocente pour aboutir à l'omission calomnieuse. Lorsque Z. va jusqu'à qualifier le silence du journaliste d'« assassinat », on mesure tout le poids de la presse de l'époque : le journal ne se contentait pas de décrire la réalité, il était un juge souverain capable de décréter le succès ou de contribuer à la mort professionnelle d'un artiste. Simultanément, le critique défend avec fierté la comédie française, faite de mesure, de « décence » et de subtilité psychologique, en l'opposant au fracas du mélodrame. Son mépris pour les « fuori », ces rappels à la scène exubérants typiques de la tradition opératique italienne, est le signe d'une résistance culturelle. Pour l'auteur, le théâtre français incarne l'ordre et le bon goût, tandis que le genre lyrique est perçu comme une dérive spectaculaire plus proche de la consommation de masse que de l'art véritable. Ainsi, la critique d'un simple article devient la défense d'un monde culturel tout entier qui sent le terrain se dérober sous ses pieds. À travers la défense de Mademoiselle Désirée, le texte offre un précieux témoignage sur les canons de jeu promus par la compagnie de Mademoiselle Raucourt. Dans une époque de transition entre le classicisme et les premières suggestions romantiques, les termes « finesse » et « décence » revêtent une valeur normative fondamentale. Le jeu français est ici opposé à l'« exagération » des compagnies italiennes nomades (telles que celles de Derati ou Previtali), accusées implicitement d'une mimique trop marquée ou d'un manque d'adhésion aux codes sociaux élevés. La polyvalence de Mademoiselle Désirée, capable de naviguer entre la

[422] *Giornale del Taro*, n. 67 (20 octobre 1812), pp. 301-302

soubrette, l'ingénue et la jeune première, n'est pas lue comme une nécessité pratique de la vie itinérante des acteurs, mais comme un signe d'excellence technique. En particulier, sa capacité à insuffler à la servante un « certain tact des convenances » démontre comment le théâtre français visait une noblesse des types fixes, transformant le masque en un caractère psychologique raffiné, capable de rivaliser avec la haute société présente dans les loges. Enfin, Z. utilise l'artifice rhétorique du « procès imaginaire » pour attaquer Rossetti, transformant un oubli journalistique en une question de justice et de morale. La référence explicite à Figaro et à la célèbre réplique « Je me tais parce que j'aurais trop à dire » constitue une opération intertextuelle d'une grande efficacité politique : citer Beaumarchais, auteur symbole de la critique du pouvoir établi, au sein d'une dispute contre Rossetti, suggère une veine de subtile insubordination intellectuelle. L'usage de l'ironie permet à l'auteur de formuler des critiques féroces sans s'exposer à la rigueur de la censure napoléonienne, utilisant le masque du « divertissement théâtral » pour dénoncer les partialités et les médiocrités de certains acteurs du système d'information départemental.

Une nouvelle intervention de « Z » vient à nouveau prendre la défense de Mlle Désirée. L'auteur y fait allusion à des « intrigues secrètes » en coulisses qui auraient précipité la clôture de la saison française à Parme, afin de favoriser la production italienne d'Osea Francia :

> Suivant la coutume de l'Aristarque moderne lorsque le sens de quelques phrases de ses articles a été altéré par des erreurs d'impression, nous devrions commencer par rétablir le texte de notre dernier article mutilé, et dans un commentaire raisonné prouver qu'il ne peut y avoir rien d'amphibologique dans les louanges données au talent de M.lle Désirée. „ *Car ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement* et les mots pour le dire arrivent aisément. „ Mais nous nous épargnerons un travail inutile. Le public qui si souvent a couvert de ses applaudissements notre aimable Soubrette, a fait lui-même tous les errata nécessaires ; le mérite du sujet a mis sur la voie pour deviner le sens de nos expressions tronquées. Les souvenirs ont aidé à la lettre ou l'ont suppléé ; enfin notre but est à peu près rempli, et l'actrice favorite du public, celle qui dans tous les rôles a su obtenir des succès, à qui nous sommes redevables d'avoir passé au

théâtre d'agréables moments, a pu s'apercevoir que notre intention n'était pas d'être injuste envers elle. Au milieu des virtuoses occupés aujourd'hui à nous prodiguer les charmes de leurs voix ; devant la foule des suivantes de Therespicore qui nous font admirer leur légèreté et leur grâce, il serait peu honnête de parler des regrets que nous fait éprouver le départ de la troupe française ; mais cependant les 26 représentations de l'opéra terminées nous ne craignons pas de hasarder en disant que la Ville de Parme reverrait avec un double plaisir Désirée *Julie* et Monrose *Walsner.*

Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi. En ce moment on annonce qu'il s'est opéré de grands changements dans le divan comique. Le Régisseur grand Visir de la Sultane Raucourt a, dit-on, remis aux chefs de divers premiers emplois des firmans en vertus desquels ils sont révoqués. Les suites de cette révolution jointes à quelques intrigues secrètes rendront, peut-être, vains nos souhaits pour le retour de la troupe française[423]. […]

L'exorde de l'article se présente comme une opération complexe de diplomatie éditoriale, visant à résorber la fracture communicative générée par les articles précédents. L'auteur a recours au topos de l'erreur typographique, le texte « mutilé » par les « erreurs d'impression », non pas tant par souci de corriger des imprécisions que pour mettre en œuvre une manœuvre de dégagement face aux responsabilités polémiques. En ce sens, la célèbre citation de Boileau (« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ») s'érige en une véritable revendication d'autorité intellectuelle : le critique réaffirme la limpidité de son propre jugement esthétique, déclassant l'éventuelle ambiguïté du message au rang de simple accident matériel du support imprimé. Cette « stratégie réparatrice » vise à stabiliser la fonction du journal en tant que garant de l'ordre culturel local ; en s'appropriant le consensus dont bénéficie Mademoiselle Désirée auprès du public, le recenseur transforme l'erratum en un acte d'hommage collectif. Z. soutient que les spectateurs ont apporté d'eux-mêmes les « errata nécessaires ». Il ne s'agit pas seulement d'une courtoisie rhétorique, mais de la preuve de l'existence d'une culture partagée : à Parme, sous l'administration française, le public est si imprégné du répertoire et du talent d'acteurs tels que Désirée ou Monrose qu'il est capable de reconstituer le sens d'un texte

[423] *Giornale del Taro*, n. 70 (31 octobre 1812), pp. 314-315

tronqué. Dans la seconde partie de l'article, la chronique théâtrale glisse habilement vers les formes de la satire politique. Z. choisit d'introduire la nouvelle des licenciements en citant l'*Iphigénie* de Racine (« Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi »), un procédé érudit qui anoblit le simple commérage de coulisse en lui conférant une paradoxale gravité tragique. C'est pourtant à cet instant qu'éclate la métaphore orientale, un topos littéraire déjà consacré par des chefs-d'œuvre tels que les *Lettres persanes* de Montesquieu ou la célèbre « cérémonie turque » du Bourgeois gentilhomme de Molière. En décrivant la direction théâtrale parmesane comme un « divan comique » gouverné par un « Grand Visir » (le Régisseur) aux ordres d'une « Sultane » (Raucourt), Z. ne se contente pas d'employer des termes exotiques ; il convoque l'imaginaire de la cérémonie du « Mamamouchi ». Dans cette scène célèbre de Molière, le protagoniste est dupé par un faux rituel d'anoblissement où des termes pseudo-orientaux et des titres ronflants ne servent qu'à masquer une mystification collective et à souligner la crédulité de la victime. De la même manière, Z. transfigure les dirigeants du théâtre en caricatures de despotes ottomans pour suggérer que leur pouvoir, bien qu'il se manifeste avec la solennité d'une cour, n'est rien d'autre qu'une vaine mise en scène administrative. Le recours à cet imaginaire sert à dénoncer une gestion de la culture citadine prise en otage par un arbitraire autoritaire, aussi imposant dans ses formes qu'il est dépourvu de réelle justification artistique ou logique. Les « firmans », les décrets absolus du Sultan, deviennent ainsi la métaphore parfaite des brusques avis de révocation de contrats : symboles d'une autorité impériale (celle de Raucourt, déléguée par Napoléon) agissant par intrigues de palais et caprices personnels, sans se sentir tenue de se justifier devant le public. Qualifier l'actrice de « Sultane » représente dès lors l'attaque la plus audacieuse : loin d'être un hommage à sa royauté, le terme l'enferme dans le rôle de souveraine absolue d'une cour théâtrale désormais étrangère aux besoins réels de la cité. Dans ce jeu de masques raffiné, la critique se transforme en un acte de résistance intellectuelle, capable de démasquer, par le rire et la citation classique, les mécanismes d'un pouvoir perçu comme oppressant et tyrannique.

L'année 1813 s'ouvre à Parme sous la nouvelle direction de Giuseppe Duplessis[424], nommé au Théâtre Impérial en décembre de l'année précédente. Malgré l'aggravation des

[424] En date du 11 décembre 1812, Monsieur Giuseppe Duplessis est désigné comme le nouvel entrepreneur du Théâtre de Parme. Sous l'administration napoléonienne, sa fonction d'inspecteur de scène (équivalente

tensions politiques qui commencent à ébranler l'Europe napoléonienne, l'administration française continue d'investir dans le théâtre. L'ouverture de la saison 1813 est relatée dans l'édition du 23 octobre du *Giornale del Taro* :

> La Compagnie impériale, française, sous la direction de Madame Raucourt, première actrice du théâtre français, a débuté à Parme, il y a quelques jours. On ne peut trop louer l'excellente tenue de cette Compagnie. Son répertoire est composé des plus jolis vaudevilles, et des chefs-d'œuvre du théâtre ; il est généralement fort bien joué. Hier le Tyran domestique a été donné, avec une perfection qu'on ne retrouve plus que dans les théâtres de la capitale. Monsieur et Madame Riquier et Mademoiselle Désirée ont des talents très distingués[425].

La vie théâtrale de la ville connaît toutefois son apogée artistique vers la mi-octobre 1813, avec les débuts très attendus de la compagnie française sous la direction générale de Mlle Raucourt. Le *Giornale del Taro* du 23 octobre consacre un large espace à la « Compagnie impériale », louant sa tenue excellente et soulignant la qualité d'un répertoire capable de s'étendre des « plus jolis vaudevilles » aux grands chefs-d'œuvre du théâtre classique. Selon le chroniqueur, le niveau des représentations a atteint une telle maturité qu'il n'a rien à envier aux scènes parisiennes : la mise en scène du *Tyran domestique* d'Alexandre Duval est citée comme l'exemple d'une « perfection qu'on ne retrouve plus que dans les théâtres de la capitale ». Dans ce contexte, le public de Parme a l'opportunité de découvrir de nouveaux interprètes d'une grande envergure, parmi lesquels se distinguent Monsieur et Madame Riquier, mais il accueille aussi avec une chaleur renouvelée d'anciennes connaissances comme l'indispensable soubrette Mademoiselle Désirée, désormais véritable pilier du lien affectif entre la scène française et le public local. La critique de l'époque souligne par ailleurs que le succès de la saison est garanti par le choix consolidé du vaudeville. Ce mélange de prose et de parties chantées s'avère être la stratégie gagnante pour satisfaire les préférences du public parmesan, confirmant la capacité de la troupe de Raucourt à servir de médiateur entre la solennité du théâtre

---

à celle d'impresario) relevait directement de l'autorité municipale. En 1816, alors âgé de 54 ans, il justifiait de trente-six années de service au sein de l'institution. Lors de la réorganisation du Théâtre Ducale, il fut réintégré en tant que vice-inspecteur, le poste de titulaire ayant été confié au comte Del Dono. Cfr. Archivio di Stato di Parma *Governo Provvisorio e Reggenza, Interno*, 1816, b. 8

[425] *Giornale del Taro*, n. 85 (23 Octobre 1813), p. 370

national français et la vivacité du goût mélodramatique qui, selon la critique, semble désormais bien ancré. L'expérience française à Parme entre 1806 et 1813 s'inscrit comme un chapitre emblématique des dynamiques de pouvoir et d'acculturation de l'ère napoléonienne. À travers l'analyse de la correspondance administrative et des chroniques théâtrales, il ressort que la scène n'était pas un simple lieu de divertissement, mais un véritable instrument de la « monarchie administrative » visant à uniformiser les goûts et les identités locales selon les canons de la métropole parisienne. Le théâtre parmesan est devenu un terrain de confrontation entre la vision bureaucratique centrale et les résistances de la périphérie. Si, d'un côté, le préfet Nardon et les autorités impériales ont imposé la « présence impériale » comme une hiérarchie d'État, allant jusqu'à suspendre les productions locales et à rembourser les abonnés pour garantir l'exclusivité à la troupe de Raucourt, de l'autre, la réalité locale a répondu par une « sourde résistance culturelle ». La désaffection du public, les problèmes logistiques liés au brigandage et l'indigence des structures scéniques ont souvent mis à nu la fragilité de l'appareil civilisateur français, transformant le rêve d'une « magnificence impériale » en une confrontation quotidienne avec la médiocrité des moyens et le dissentiment social. En définitive, le cas de Parme démontre que le succès de la « francisation » -ne s'est pas fait sans encombre. Malgré les tentatives d'imposer le « modèle français » comme sommet incontesté de civilisation et d'organisation, la persistance du goût pour l'opéra italien et les revendications de dignité des professionnels locaux (tels que les musiciens de l'orchestre) révèlent une identité citadine qui, bien que soumise politiquement, a su préserver ses traits distinctifs. Le rideau sur la saison française à Parme tombe ainsi sur une expérience d'hégémonie culturelle qui, tout en recherchant la perfection formelle, a dû constamment négocier entre l'aspiration à l'universalité de l'Empire et les coutumes enracinées d'un territoire encore profondément lié à ses traditions.

3.5 Les comédiens français à Alexandrie et à Gênes

Comme nous l'avons observé plus haut, le Décret Impérial du 10 juillet 1806[426] annonçait que Alexandrie et Gênes seraient parmi les prochaines destinations de la

[426] *Correspondance de Napoleon Ier*, t. XII, n. 10475, Plon-Dumaine, Paris 1863, p. 549

Compagnie Impériale des comédiens français. Le même texte stipulait, pour les deux villes, un séjour d'une durée d'un trimestre par an.

À l'époque napoléonienne, Alexandrie et Gênes assumèrent un rôle d'une importance stratégique cruciale au sein de l'architecture impériale, agissant comme des pivots fondamentaux pour le contrôle du territoire italien. Alexandrie, en particulier, fut élevée au rang de l'une des plus imposantes places fortes d'Europe : la construction de la monumentale Citadelle et les vastes projets de modernisation urbanistique reflétaient la volonté de Bonaparte d'en faire le centre logistique de la défense française, un rempart inexpugnable capable de projeter la puissance militaire sur toute la plaine du Pô. Parallèlement, Gênes vécut une transformation radicale en passant de l'expérience de la République ligurienne à l'annexion directe à l'Empire en 1805 ; son port, malgré les restrictions imposées par le Blocus continental, demeura un carrefour vital pour les ambitions maritimes et commerciales de Napoléon en Méditerranée[427]. Dans ces villes, la présence massive de garnisons militaires transformait le théâtre en un dispositif pédagogique et politique de première importance. Le spectacle français ne se limitait pas à être un moment de divertissement pour les officiers et les troupes, mais servait à diffuser la langue française parmi les nouveaux sujets de l'Empire. À travers les représentations françaises, l'administration napoléonienne visait à créer un socle commun de valeurs et d'expression, où le divertissement devenait le principal vecteur de l'assimilation culturelle. Dans ce contexte, la scène agissait en synergie avec les murs des forteresses : tandis que les armes garantissaient la possession territoriale, le théâtre travaillait sur la dimension immatérielle du consensus, éduquant le goût de la population locale et des militaires à la civilisation de l'Empire.

Lors de la première saison théâtrale entre 1806 et 1807, Alexandrie se distingua comme un cas presque isolé de gestion vertueuse, parvenant à clore son bilan de manière positive. Au terme des vingt-quatre représentations prévues [428], la ville fut en effet l'un des très rares exemples capables de générer un gain économique effectif, tout en attestant

[427] Cfr. Ronco A., *Genova tra Massena e Bonaparte: storia della Repubblica ligure, il 1800*, F.lli Frilli, Genova 2005; Antinucci F., Massobrio G. (éd.), *Napoleone a Marengo: dal mito alla storia, Catalogo della mostra multimediale sulla seconda campagna d'Italia, Cittadella di Alessandria 10 giugno-10 settembre 2000*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000

[428] Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807)*, in « Bulletin de la société du théâtre », n. 1, 1902, p. 70

une réponse du public supérieure aux attentes et une solidité financière inhabituelle pour l'itinéraire des acteurs de Mademoiselle Raucourt. Un tel résultat fut massivement garanti par les abonnements des militaires[429]. Les témoignages documentaires conservés relatifs à l'activité théâtrale de la période napoléonienne dans la ville ne sont pourtant pas particulièrement abondants, rendant la reconstruction historique fragmentaire. Cependant, de précieux détails émergent des pages de la *Gazette de Marengo* qui, à partir de 1810, commence à fournir des informations plus ponctuelles. L'analyse de l'activité de la compagnie française à Alexandrie révèle une programmation qui, loin de s'adapter au goût local, suivait fidèlement les modèles et les hiérarchies textuelles consolidés dans le chef-lieu milanais. Le début alexandrin de novembre 1810[430] avec *Le Dissipateur* de Destouches ne représenta pas un cas isolé, mais le lancement d'une pratique répliquée avec une régularité systématique, où le choix des titres apparaissait comme une émanation directe du répertoire déjà vérifié sur les autres places italiennes. Cette homogénéité émerge avec une clarté particulière au cours des saisons suivantes : en 1811[431], la représentation de piliers tels que *Le Mariage de Figaro ou La Folle Journée*, parallèlement à la vogue des vaudevilles qui caractérisa les ouvertures des dernières saisons françaises en Italie, confirme la pleine intégration d'Alexandrie dans un système théâtral organique, lequel trouvait dans les pôles de Milan et de Turin ses propres centres propulseurs et de rayonnement vers les autres villes du territoire. Même la réception du talent individuel, comme dans le cas de la soubrette Désirée[432], était liée à des interprétations, comme le rôle de Madame Dupré dans *Le Tyran domestique*, qui avaient déjà reçu l'aval des autres grandes villes italiennes. Une telle superposition des titres suggère que le répertoire de Mademoiselle Raucourt fonctionnait comme un dispositif culturel standardisé, visant à projeter sur les centres périphériques de l'Empire la même identité esthétique et idéologique que celle de la capitale du Royaume d'Italie, transformant ainsi la tournée en une véritable opération d'uniformisation du goût.

Pour ce qui concerne Gênes, il existe des témoignages de diverses propositions visant à établir des spectacles français dans la ville avant la tournée de Raucourt, juste après

[429] *Ibidem*
[430] *Gazette de Marengo*, n. 129 (27 novembre 1810), p. 552
[431] *Gazette de Marengo* n. 11, (24 janvier 1811), p. 48
[432] « Variétés » in *Gazette de Marengo*, n. 14 (9 février 1813)

l'annexion de la République ligure à l'Empire le 10 juin 1805. Le directeur de spectacle français Montainville envoya au gouverneur des trois départements liguriens, l'architrésorier de l'Empire Charles-François Lebrun, une proposition de projet pour l'établissement d'un spectacle français dans la ville de Gênes. Le but du projet de Montainville n'était pas la diffusion de la culture et de la langue française au peuple étranger, mais le divertissement des soldats et des fonctionnaires français qui se trouvaient dans la ville et qui étaient plutôt ennuyés par la monotonie des spectacles italiens :

> Monseigneur, l'harmonie qui règne entre les diverses administrations génoises et françaises fait honneur à vos vertus et à vos talents politiques et militaire. […] Dans cette confiance, Monseigneur Montainville, directeurs de spectacle français qui a eu l'honneur de mettre sous vos yeux un prospectus pour l'établissement d'un spectacle français dans la ville de Gênes qui a obtenu l'approbation des Génois et de tous les français résident sous votre gouvernement qui en reconnaissent la grande utilité: pour le désœuvrement où ils se trouvent tous les soir ne pouvant se faire à la monotonie du spectacle italien, qui donne la même opéra pendant un mois de suite. J'ai eu l'avantage de voir en particulier Monsieur Ricci, et lui ai communiqué mon projet de l'établissement d'un spectacle français à Gênes et les vœux en général des français en résidence je lui en ai démontré la nécessité, au moment d'une paix générale, et l'espoir d'avoir à Gênes une garnison de cinq à six milles hommes. Je n'ai pu le convaincre sur l'utilité du spectacle français […] il donnera toujours des spectacles italiens ; et les français résidents à Gênes seront privés d'un spectacle français, qui fait toute leur jouissance, qui est l'école des mœurs, et étoilant l'héroïsme et la vertu qui leur présente adroitement les précepteurs les plus sages sous l'apport des plaisirs[433].

Montainville, bien que reconnaissant la validité de son projet, n'avait pas réussi à convaincre les directeurs de spectacle des théâtres de Gênes d'investir dans celui-ci. Il a dû attendre l'arrivée de Benedetto Ricci, important entrepreneur milanais. Mais il ne réussit pas non plus à convaincre ce dernier d'investir dans le théâtre français, qui s'opposait à la monotonie des spectacles italiens avec une « variété des pièces des deux

[433] Lettre de Montainville, directeur de spectacle français, au gouverneur de Gênes, renvoyée le 13 dicembre 1805, Prefettura francese, 154, Archivio di Stato di Genova

genres différents, que l'on donne chaque jour[434] ». Il a ensuite cherché le soutien du gouvernement local :

> L'établissement de la troupe de comédie française pour la ville de Gênes, d'après le tableau que j'ai présenté aux entrepreneurs italiens, pour la composition des acteurs et actrices français consistant dans le nombre de dix ou onze acteurs en homme, et huit actrices, pour jouer cinq genres différents de comédies : la tragédie, la comédie, le drame, le mélodrame, les variétés amusantes, et la pantomime d'action. Le tota des appointements pour toute la troupe française montera à la somme de cinquante-cinq mille francs pour toute l'année théâtrales qui commencerait à la prochaine pâque, jusqu'à la pâque de l'année suivante. Le sieur Montainville directeurs assure la recette des trois premiers mois du début de la troupe française de trente à trente-six mille livres de recettes. Cet aperçu devrait tranquilliser les entrepreneurs du spectacle italien qui ne peuvent se permettre aucune perte dans l'établissement du spectacle français établi dans Gênes sans la protection du Gouvernement, qui soutiendra et encouragera le spectacle français. Le sieur Montainville directeur, pour prouver son zèle, sollicite de votre âme bienfaisante la permission exclusive pour trois ans, d'avoir le droit seul de fournir un spectacle français dans la Ville de Gênes. Cela le favorisera, pour s'assurer d'une société de souscripteurs, et abonnées à l'année pour le spectacle français, et lui procurera le moyen de former une compagnie d'actionnaires pour fournir les fonds nécessaires pour faire venir les artistes comédiens français : dont les talents seraient recommandables. En vous présentant monseigneur mon plan, pour la réussite d'un spectacle français dans Gênes je vois en vous un protecteur des arts, un administrateur sage et éclairé qui ménage avec habilité les intérêts des deux nations, et d'un grand empereur et Roi, pour qui je suis pénétré d'un sentiment de la plus profonde vénération. Je mettrai mes soins et mon zèle à remplir les ordres de monseigneur pour la splendeur et la gloire des triomphes de nos armées et dans le bon ordre du spectacle français. Je suis avec les sentiments de la plus vive reconnaissance et le plus profond

[434] *Ibidem*

> respect, Monseigneur, le plus humble et très obéissant serviteur Beaucourt de Montainville directeur de spectacles français à Gênes[435].

Le projet était défini : dix ou onze acteurs, huit actrices qui joueraient différents genres (tragédie, comédie, drame, mélodrame, variétés amusantes et pantomime d'action). Montainville prévoyait comme budget la somme de cinquante-cinq mille francs pour une année théâtrale et a estimé qu'il pouvait lever des fonds par l'intermédiaire d'une société de souscripteurs et d'abonnés qui lui feraient confiance grâce à la demande d'un contrat d'exclusivité de trois ans pour la formation d'une compagnie française qui de cette façon, n'aurait pas eu de concurrence. Le projet fut bien accueilli par le préfet, Jean Xavier Bureaux de Pusy, mais sa mort soudaine bloqua les opérations[436], et jusqu'à l'arrivée de la compagnie de Mademoiselle Raucourt en 1807, Gênes ne joua pas de spectacles français.

Durant l'époque impériale, le siège principal devint le Théâtre Sant'Agostino, l'une des scènes les plus prestigieuses et les plus importantes de la ville. Un premier témoignage de la présence de la compagnie française en ville est fourni par le fonctionnaire Boucher de Perthes en 1807. Le spectacle français à Gênes remplissait une fonction pédagogique à double visage, s'adaptant aux besoins de deux catégories différentes de spectateurs :

> En plus de l'opéra, nous avons un spectacle français que dirige Mlle Raucourt. Il y a un jeune acteur appelé Monrose qui s'annonce bien comme valet. Moessard est un assez bon comique. Le jeune-premier se nomme Therigny ; c'est aussi un sujet de talent. C'est par ordre de l'empereur que Mlle Raucourt et sa troupe sont ici. La précaution est bonne : les Italiens vont au spectacle pour apprendre le français ; les Français pour ne pas l'oublier[437].

À une époque où l'apprentissage formel pouvait s'avérer complexe, les spectacles offraient aux italiens une opportunité pratique et immersive de se familiariser avec la langue de l'Empire, leur permettant d'assimiler la prononciation correcte ainsi que les

---

[435] *Ibidem*
[436] Benôit, secrétaire de l'architrésorier, à Lanzola, secrétaire général de la préfecture, 4 février 1806, in *Ibidem*
[437] Boucher de perthes J., *Sous dix rois. Souvenirs de 1791 à 1860*, tome I, Jung-Treuttel, Paris, 1863, p. 305

nuances de la conversation française directement auprès des professionnels de la scène. Parallèlement, pour les français résidant à Gênes, le spectacle représentait un rempart contre l'isolement culturel. Vivant en immersion dans une réalité quotidienne dominée par les dialectes locaux, des fonctionnaires tels que Boucher de Perthes lui-même craignaient que l'éloignement de la mère patrie ne conduise à l'altération de leur propre langue. Le théâtre devenait alors un refuge où préserver l'identité linguistique et rafraîchir la maîtrise du français, évitant ainsi de l'oublier sous l'influence des jargons locaux. La directrice Raucourt elle-même avait explicitement déclaré à l'Empereur que le but ultime de son entreprise était de « propager la langue française[438] », c'est-à-dire de diffuser et d'enraciner la langue française parmi les nouveaux sujets de la domination napoléonienne.

En dépit de ses comptes rendus très concis, la *Gazzetta di Genova* nous offre des renseignements supplémentaires. Malgré les attentes initiales, la première saison à Gênes fut un échec sur le plan économique[439]. En 1808 également, la situation financière de la compagnie paraissait précaire, à tel point que le ministre de l'Intérieur, sur demande de Raucourt, dut intervenir auprès du préfet pour suspendre la perception des droits des indigents sur les recettes[440]. Avec la nomination de Bourdon de Vatry comme nouveau préfet de Gênes en 1809, la directrice Raucourt chercha activement sa protection :

> Monsieur le Préfet, J'aurais vivement désiré avoir l'honneur de mettre moi-même sous votre protection la troupe d'acteurs français qu'aux termes du décret impérial j'envoyais dans la ville de Gênes pour y donner un cours de représentations. Cette troupe a obtenu ici des suffrages plus flatteurs puisque le prince gouverneur lui a témoigné une indulgence sans laquelle son assiduité ne laissait aucun doute ; puisse-t-elle, Monsieur le préfet, vous inspirer un peu d'intérêt et mériter votre bienveillance[441]. […]

L'année 1812 marqua le sommet de la visibilité de la troupe française dans les pages de la *Gazzetta di Genova*, qui commença à publier des articles plus détaillés. Même à

[438] Archivio di Stato di Milano, fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3
[439] Lyonnet, *op. cit.*, p. 70
[440] Baccini, *op cit.*, p. 103
[441] Prefettura francese, n. 687, 29 giugno 1809, Archivio di Stato di Genova

Gênes, le répertoire ne présentait pas de nouveautés particulières par rapport aux spectacles choisis pour la ville de Milan. Une importance particulière fut accordée à la mise en scène, au Théâtre S. Agostino, d'une œuvre d'un auteur inconnu intitulée *L'Anglomanie* :

> La Compagnie Française, sous la direction de Madame Raucourt, continue depuis un mois et demi à donner d'excellentes comédies et, malgré la chaleur de la saison, elle est honorée par un public nombreux. Mercredi dernier, cette Compagnie a porté sur scène une nouvelle comédie en trois actes et en prose, dont nous croyons devoir dire un mot, tant pour l'intérêt que présente son sujet que par le fait qu'il s'agit d'un premier ouvrage de l'auteur. La comédie a pour titre *L'Anglomanie* ; l'auteur a fait précéder la représentation d'un prologue en vers dans lequel, parlant de lui-même, il expose l'anxiété et les tourments qu'il éprouve à l'occasion de la première représentation de sa première œuvre ; mais un ami, officier de marine, l'encourage et le rassure sur le seul titre de sa comédie. Dans ce prologue, les sentiments de patriotisme et d'attachement à la personne de S. M. I. et R. ont été applaudis, et l'on a goûté des réflexions très justes sur l'excès de générosité qui a retenu jusqu'ici la plume de nos auteurs comiques envers une nation qui outrage sans pudeur toutes les autres. Citons quelques vers pour donner une idée du style de l'auteur :
>
> J'ai composé mon drame, de colère,
>
> Aux récits des marins échappés d'Angleterre.
>
> J'ai cru juste et permis de rendre à nos rivaux
>
> Les rôles qu'ils nous font jouer sur leurs tréteaux.
>
> Mes tableaux sont chargés, et mon Anglomanie
>
> N'est, à dire le vrai, qu'une Aristophanie.
>
> Mais pourquoi nous piquer de générosité
>
> Envers un ennemi qui n'a rien respecté ?
>
> Soyons plus généreux que lui dans les batailles,
>
> C'est bien. Mais au théâtre usons de représailles.

Eh! quoi, nous osons bien y jouer un ami,

Et nous n'oserions pas rire d'un ennemi,

Dont la haine éternelle et jalouse et petite

D'infériorité n'est qu'un aveu tacite ?

Ce prologue a parfaitement rempli son but, à savoir disposer les spectateurs à l'indulgence. La comédie, malgré quelques passages trop longs, a été suivie avec intérêt ; elle est estimable par l'esprit véritablement national avec lequel elle est conçue. Bien que l'auteur, pour parvenir à ses fins, n'ait eu qu'à présenter des Anglais odieux ou ridicules, il ne les outrage toutefois jamais, et se contente de les humilier par la comparaison avec les traits délicats et généreux dont sont comblés les membres de la famille de l'anglomane. On aurait souhaité un peu plus de vivacité et de brio dans le dialogue, un peu plus de développement dans le caractère de l'anglomane, ainsi qu'une intrigue plus forte et plus intéressante. Le nom de l'auteur a été réclamé, mais il a été annoncé que celui-ci souhaitait conserver l'anonymat[442].

Malgré la température estivale, on enregistra une affluence remarquable : ce qui donne une information importante sur la réception du théâtre français en Italie. Une telle participation n'était pas du tout évidente, surtout si l'on considère que l'exiguïté du public représentait souvent une criticité récurrente. S'inscrivant dans le climat tendu du Blocus continental, l'œuvre traduit en dramaturgie la rancœur antibritannique de l'époque : la « colère » déclarée par l'auteur dans le prologue, alimentée par les récits des marins rescapés des prisons anglaises, transforme la scène en un espace de représailles morales où l'invective de matrice aristophanesque justifie une satire violente et volontairement hyperbolique contre l'ennemi d'outre-Manche. D'un côté, le chroniqueur s'acquitte de la tâche de rassurer les autorités sur la loyauté de la ville, en mettant l'accent sur l'enthousiasme du public pour les sentiments de dévotion envers Napoléon ; de l'autre, il ne renonce pas à une enquête esthétique qui met à nu les limites structurelles d'une œuvre née sous l'urgence de la propagande. Le chroniqueur relève la faiblesse de l'intrigue et le manque de vivacité dans les dialogues soulignant ainsi que la densité du message

[442] *Gazzetta di Genova*, n. 68 (22 août 1812), pp. 277-279 (original en italien)

idéologique finissait souvent par sacrifier la qualité artistique. La structure même du prologue, centrée sur la figure symbolique de l'officier de marine, ancre la narration dans la réalité vécue de Gênes, ville portuaire et front chaud du conflit, transformant la classique *captatio benevolentiae* en un appel à la solidarité nationale et militaire. Bien que la tentation d'attribuer l'œuvre à des noms célèbres comme La Harpe soit forte en raison de l'identité du titre, la distance chronologique et surtout la mutation du contenu, passé de la satire de mœurs dix-huitièmistes à l'invective guerrière de 1812, suggèrent une piste différente. Il n'est pas rare, à cette période, que des fonctionnaires de l'administration impériale ou des intellectuels d'office prêtent leur plume pour composer des œuvres de circonstance, visant à ranimer le sentiment national sans lier formellement leur prestige littéraire à un produit clairement éphémère. Mettre en scène *L'Anglomanie* en 1812 à Gênes, une ville de mer où l'affrontement avec les Anglais était une réalité quotidienne, fut un choix politique très astucieux de la part de Raucourt. En choisissant une œuvre anonyme, la directrice déplaça l'attention du nom de l'auteur vers le message patriotique : peu importait qui avait écrit le texte, seul comptait la haine commune envers l'ennemi britannique. De cette manière, la soirée se transforma en une démonstration de fidélité envers Napoléon, à tel point que le public et la critique furent disposés à fermer les yeux sur les défauts de la comédie afin d'en soutenir la forte valeur nationale.

Cet article représenta la dernière contribution parue dans la *Gazzetta di Genova* pour la saison de 1812. Le déclin de l'hégémonie théâtrale française à Gênes fut décrété non seulement par les mutations politiques, à l'instar de ce qui se passait dans d'autres centres, mais aussi par un désintérêt progressif de la presse, désormais orientée vers le théâtre italien. Néanmoins, un témoignage du maire de Gênes, Serra, dresse un bilan positif de l'expérience dramaturgique française dans la ville ligure :

> Cette troupe se rend régulièrement à Gênes tous les ans au mois de juillet, et y reste jusqu'au mois d'octobre. Elle y occupe, et donne ses représentations au théâtre St. Augustin, qui est comme vous savez le premier de la ville. Les conditions auxquelles elle jouit de cette salle sont de donner le sixième (ou à peu près) de la recette brute aux entrepreneurs des théâtres. Le nombre de représentations qu'on a donné chaque année est de 64 à 70. Le talent des acteurs est pour les comédies. Les plus distingués d'entre eux, à ce qu'il m'a paru, est le

> sieur Monrose chargé des rôles de grand valet. Le nombre de ceux qui ont joué a été constamment de 26 à 30. Les pièces qu'on a jouées sont les plus connues du théâtre français moderne. La troupe, et les ouvrages qu'elle a représentés ont reçu généralement assez bon accueil, et ses représentations ont été assez suivies. […] Quant à moi, je ne puis que rendre justice à leur conduite, et j'en ai été généralement satisfait[443].

3.6 La tournée de la troupe du Royaume d'Italie : les autres étapes après Milan

3.6.1 Les comédiens français à Venise

Le décret du 10 juillet 1806[444], en son article 4, stipulait que le séjour de la compagnie du Royaume d'Italie à Venise devait s'étendre sur une période de trois mois.

Avec l'arrivée de Napoléon, Venise fit face à une transformation radicale qui marqua la fin définitive de son autonomie millénaire. Après des siècles d'indépendance en tant que République souveraine, la ville fut officiellement annexée au Royaume d'Italie en 1806, devenant une province gouvernée indirectement par Paris à travers la capitale administrative de Milan. La cité n'était plus le cœur décisionnel d'un empire maritime, mais le centre d'un département périphérique soumis aux ordres des ministres napoléoniens. La géographie de Venise changea profondément, surtout après 1809, lorsque Napoléon créa les Provinces Illyriennes. À ce moment-là, des territoires comme l'Istrie et la Dalmatie, liés à Venise depuis des siècles, furent séparés du Royaume d'Italie pour être administrés directement par la France. Cette manœuvre transforma Venise en une sorte de ville-frontière, compressée entre la frontière française à l'est et sa dépendance vis-à-vis de Milan à l'ouest. Dans ce climat d'isolement et de contrôle constant, la ville devint une vitrine stratégique pour le pouvoir impérial. Les fonctionnaires napoléoniens surveillaient chaque aspect de la vie citadine, s'efforçant de moderniser la bureaucratie et les coutumes locales afin de les aligner sur les paramètres

[443] Prefettura francese, n. 154, 11 gennaio 1813, Archivio di Stato di Genova
[444] *Correspondance de Napoléon Ier*, t. XII, n. 10475, Plon-Dumaine, Paris 1863, p. 549

français et de s'assurer la fidélité d'une population qui avait soudainement perdu son rôle de guide en Méditerranée[445].

Comme dans toutes les villes fréquentées par les acteurs français, le choix de la salle de théâtre pour les débuts de la compagnie de Raucourt à Venise s'inscrivait dans une stratégie logistique et politique réfléchie. Au cours de la première saison, alors que la troupe se produisait encore à Milan, le ministre de l'Intérieur Ludovico di Breme entama un dialogue étroit avec la préfecture vénitienne afin de s'enquérir de la disponibilité des théâtres locaux[446]. L'analyse du préfet identifia les théâtres La Fenice, San Benedetto et San Moisè comme les structures d'excellence, se distinguant par leur prestige architectural, leur emplacement urbain et les habitudes du public. Malgré cette large disponibilité, le choix se porta sur le San Moisè. Cette décision fut dictée par une logique de prudence : avec une capacité limitée à environ six cents places, contre plus de mille pour les autres établissements, le San Moisè garantissait une gestion optimale du risque d'un manque d'affluence. Cela permettait d'éviter l'effet visuel d'une salle à moitié vide, tout en calibrant l'offre sur une prévision de fréquentation prudemment positive mais contenue[447]. Une salle comble était synonyme de triomphe. C'est la raison pour laquelle choisir un théâtre trop vaste représentait un risque périlleux. Si une salle de mille places n'était remplie qu'à moitié, le public ne voyait pas les cinq cents personnes présentes, mais remarquait surtout les cinq cents sièges vides. Ce vide pouvait être interprété comme un signe d'indifférence ou, pire encore, de rejet politique envers les nouveaux dominateurs. En choisissant le San Moisè, qui ne comptait que six cents places, l'objectif n'était pas de dévaloriser la compagnie française, mais de protéger son succès. Un petit théâtre bien rempli créait un sentiment de prestige et d'exclusivité, incitant les gens à vouloir participer à un événement qui semblait incontournable. Cette décision démontre que le gouvernement du Royaume d'Italie faisait preuve d'un grand réalisme : il savait pertinemment qu'imposer le théâtre en langue française à Venise, une ville aux traditions anciennes et différentes, ne serait pas chose aisée. Au lieu de risquer un échec retentissant

[445] Gullino G., Ortalli G. *Venezia e le terre venete nel Regno Italico. Cultura e riforme in età napoleonica*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2005
[446] Cfr. Baccini, *op. cit*., p. 131
[447] *Ibidem*

dans un théâtre immense comme La Fenice, les autorités préférèrent miser sur un succès plus modeste, mais assuré.

Dans le cadre de la première saison du théâtre français en Italie, Venise représenta la deuxième étape du circuit, se distinguant par une rentabilité significativement supérieure à celle des autres villes de la péninsule. Cette donnée ressort clairement d'un aperçu joint à une missive[448] que Raucourt adressa à Napoléon : un document visant à solliciter de nouveaux financements, et qui sera analysé plus loin dans cette étude, dans lequel l'actrice brosse un tableau précis des profits et des besoins de la compagnie.

Le bilan de la première saison se révèle extrêmement positif d'un point de vue économique, avec 63 représentations ayant garanti des bénéfices considérables. Malgré le succès commercial manifeste de cette première saison vénitienne, la reconstitution historiographique de l'événement se heurte à une pénurie sensible de sources directes. Cette lacune a déjà été soulignée par Henry Lyonnet qui, malgré la consultation des fonds de la Bibliothèque de San Marco, n'a retrouvé qu'un seul témoignage significatif dans la presse périodique de l'époque : une « note du *Nuovo Postiglione*[449] » du 21 mars 1807, indiquant que : « le Théâtre de San Moisè, où le spectacle français continue à avoir le plus grand succès, était élégamment illuminé à la vénitienne[450] ». L'historien souligne le caractère exceptionnel du résultat économique, le définissant comme un fait unique en son genre[451]. L'illumination commémorative mentionnée par le périodique, survenue le 19 mars à l'occasion de la fête de l'Impératrice Joséphine et de l'heureuse nouvelle de l'accouchement de la Vice-Reine, confirme à quel point l'activité de la compagnie Raucourt était étroitement liée au calendrier et aux liturgies du pouvoir napoléonien. Cependant, le fait que Lyonnet identifie dans cet entrefilet l'unique écho public du succès de la compagnie au San Moisè réaffirme la fragmentation de la chronique théâtrale vénitienne de ces années-là.

Les sources documentaires concernant la saison de 1808 sont en revanche légèrement plus riches. D'abord accueillie au San Moisè en 1807, la célèbre compagnie française de

[448] Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807*), in « Bulletin de la société du théâtre », n. 1, 1902, p. 67
[449] *Ibidem*, p. 64
[450] *Ibidem*
[451] *Ibidem*

Raucourt rejoignit, en 1808, la scène du San Benedetto[452], l'actuel Théâtre Rossini. Ce transfert vers le San Benedetto, édifice de premier plan érigé en 1755 et reconstruit en 1773 après un incendie, garantissait à Raucourt un cadre de mille trois cents places[453]. Il offrait ainsi cette dimension de majesté nécessaire pour projeter l'image de grandeur que la célèbre actrice entendait incarner.

Un tel cadre monumental s'avérait d'ailleurs indispensable pour accueillir un effectif profondément renouvelé : pour la saison de 1808, en effet, la directrice ne se présenta pas avec la même formation que l'année précédente, mais comme nous l'avons déjà souligné, choisit de renforcer la troupe par l'intégration de onze nouveaux éléments, dont des figures clés telles qu'une seconde amoureuse et de nouveaux rôles masculins. Une compagnie aussi nombreuse et structurée trouvait au San Benedetto les espaces scéniques et logistiques adéquats pour soutenir une production de haut vol, désormais portée par un solide consensus économique et social. Ayant en effet démontré en 1807 que Venise représentait la place la plus rentable de tout le Royaume d'Italie, Mademoiselle Raucourt put enfin capitaliser sur la faveur du public, consolidant son succès à travers l'occupation de l'un des théâtres les plus prestigieux de la ville.

Dès le 25 mai 1808, le journal *Nuovo Postiglione* commença à préparer le public à l'arrivée des acteurs français :

> Nous devons annoncer avec un véritable plaisir que Madame Raucourt, actrice de S. M. I. et R., directrice du théâtre français en Italie, toujours zélée à satisfaire de la meilleure manière dans ce genre de traitement très utile même les vénitiens, vient d'accroître de onze nouveaux sujets la Compagnie de Venise. Parmi ceux-ci il faut noter une *seconda donna*, un *secondo*, un *terzo uomo*, une *terza amorosa*, un *secondo comico*, etc., et non pas des talents inférieurs, car tous les personnages du théâtre français, comme on sait, ont un talent capable de remplir n'importe quel rôle, et il n'en est pas un parmi eux qui ne puisse devenir protagoniste. L'immense talent de Madame Raucourt, son intérêt même, nous

[452] Passadore F., Rossi F., *Il Teatro di San Benedetto di Venezia, cronologia degli spettacoli, 1755-1810*
[453] Lyonnet H., *Les comédiens français du prince Eugène, in Bulletin de la société de l'histoire du théâtre*, I, janvier 1902, réimpression des éditions de Paris, 1902-1922, Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 98

> assurent qu'elle a recherché les meilleurs concours et qu'elle s'est efforcée à mettre en harmonie les nouveaux venus qui arrivent de France avec ceux qu'elle a gardés. Nous ne croyons pas convenable d'émettre un jugement dès le premier soir, où ces artistes n'ont pu encore se faire voir sous le meilleur jour. Notre opinion n'en aura que plus de valeur les soirs suivants, et nous nous flattons de mieux mériter ainsi l'estime d'un public éclairé. On connaît les talents de M. Drouville qui soutient avec une rare bravoure tous ses rôles. M. St-Quentin nous a prouvé que l'on pouvait honorer la scène dans un autre genre que celui de M. Grasseau. La renommée qui précède de Milan Madame Ribou nous fait espérer que nous saurons nous consoler de la perte de Madame Bacoffen.
>
> Nous ne parlerons pas du talent dont a fait preuve tant de fois le premier acteur Thérigny qui, en étudiant, peut se perfectionner chaque jour. M. Bignon n'est pas inférieur à Flavigny qui plaisait tant dans l'emploi des valets[454].

Pour célébrer l'anniversaire du couronnement de Napoléon comme Roi d'Italie, survenu au mois de mai, le commissaire en chef de la police émit une mesure extraordinaire : l'autorisation de porter le masque durant tout un week-end prolongé. Bien que la commémoration tombât loin de la période du Carnaval, l'initiative fut accueillie avec une immense ferveur par les citoyens vénitiens. Permettre à la population de se masquer pendant trois jours en dehors de la période traditionnelle du Carnaval fut une manœuvre politique très astucieuse de la part du gouvernement français. Les autorités comprirent l'importance de cette coutume pour l'identité des Vénitiens et décidèrent de l'exploiter pour s'attirer les faveurs du peuple et célébrer la figure de Napoléon. L'enthousiasme avec lequel les citoyens accueillirent la nouvelle démontre que le retour à cette vieille habitude, bien que bref et sous un contrôle étroit, fut vécu comme un moment de liberté retrouvée. De cette manière, la police napoléonienne réussit à transformer une tradition locale en un outil utile pour apaiser les esprits et réduire le mécontentement envers le nouveau gouvernement, faisant d'un symbole typiquement vénitien une fête programmée pour rendre hommage au souverain.

Lyonnet décrit les débuts à Venise en 1808 dans les pages du *Nuovo Postiglione* du 18 juin 1808. Le récit de Lyonnet met en lumière l'accueil ambivalent réservé à Madame

[454] *Ibidem*, p. 97

Raucourt. Si, d'un côté, le journal célèbre son arrivée comme un événement incontournable pour les passionnés de théâtre, qualifiant l'actrice de modèle de majesté et de grandeur scénique, de l'autre, la critique ne manque pas de souligner avec une certaine franchise le fait que l'actrice n'était plus de toute première jeunesse. Le chroniqueur, en effet, prépare le public en précisant que Raucourt ne pourra compter sur le charme immédiat de la jeunesse ou de la beauté, misant tout, en revanche, sur le prestige d'une carrière consolidée et sur une technique impeccable, fruit d'années d'étude. Lyonnet souligne avec ironie comment cette tentative de louer l'expérience de l'actrice sonne presque comme une note discordante pour la protagoniste, suggérant qu'elle-même aurait apprécié une attention moins marquée sur son âge, malgré le succès annoncé dans les grandes tragédies au programme[455].

Lyonnet précise que le périodique *Il Nuovo Postiglione* invitait avec ferveur les vénitiens à assister aux représentations de *Sémiramis*, *Rodogune* et *Mérope*, prédisant un succès qui fut ensuite confirmé par les faits. Le critique du journal, presque incapable de décrire par les mots le transport et l'enchantement ressentis par le public, décrivait l'interprétation de Mademoiselle Raucourt comme une expérience transformative, capable de transporter les spectateurs directement dans les anciens palais d'Assyrie et d'Égypte. Tandis que l'attention restait presque entièrement catalysée par le talent de l'actrice, au point de pousser le chroniqueur à s'excuser de la brièveté de ses commentaires sur les autres artistes pourtant valables, tels que Thérigny et Madame Ribou, l'enthousiasme enregistré à Venise paraissait exceptionnel. Lyonnet souligne en effet que l'accueil chaleureux des vénitiens, documenté également par une longue lettre publiée dans le *Corriere milanese*, n'avait d'égal dans aucune autre ville du circuit, surpassant de loin le succès obtenu à Milan ou à Turin :

> Venise, le 24 juin. Madame Raucourt a terminé jeudi dernier, au grand théâtre de Saint-Bénédicte, le cours de ses trois représentations par la tragédie de *Mérope*, et ce avec la même affluence nombreuse. L'un de nos Vénitiens, qui semblait inspiré par tous les spectateurs, a cueilli un rameau des lauriers qui croissent sur le Parnasse pour en former une couronne. Apollon sourit en voyant qu'il la destinait à orner le front superbe de Melpomène. En effet, un talent si sublime

[455] *Ibidem*, p. 98

avait fait oublier qu'il s'agissait de Mademoiselle Raucourt. Qui pouvait, dans cette *Mérope* auguste et émouvante par ses tendres accents, reconnaître la féroce Cléopâtre agitant dans notre sein les serpents des passions les plus cruelles, ou encore cette grande *Sémiramis* qui intéresse par ses remords ! Heureuse nation, qui peux compter dans ton théâtre une Lecouvreur, une Clairon, une Dumesnil, une Raucourt, lesquelles, successivement et sans s'imiter l'une l'autre, ont porté ce talent de la déclamation à un degré inatteignable ! Vous pouvez, Français, appliquer avec vérité à Mademoiselle Raucourt ce vers de l'un de vos poètes tragiques modernes : *Toujours jeune de gloire et d'immortalité.* De toutes les beautés qui sont profusément semées à chaque instant, à chaque situation, dans le genre de déclamation de Mademoiselle Raucourt, aucune ne fut perdue pour les Vénitiens, bien que la plus grande partie n'ait pas encore l'oreille accoutumée à la langue française. Le débit de cette actrice, ses heureuses transitions, ou passages, les mouvements de sa sensibilité dans les élans des plus horribles passions, les douleurs qu'elle peint avec une dignité incomparable, et jusqu'aux cris (véritables accents de la nature et du cœur) qui s'échappent de sa poitrine, mais qu'elle sait ménager avec une savante économie, tout cela fut la source de notre admiration ; car le beau frappe tous les peuples. La Vénus de Cnide, l'Apollon, le Laocoon, œuvres fameuses des sculpteurs grecs, transportent depuis tant de siècles et ravissent les hommes cultivés jusqu'au fanatisme. La véritable déclamation théâtrale est l'imitation de la nature parfaite : mais chez Mademoiselle Raucourt, elle est augmentée par le génie, pour l'élever à cet idéal qui agrandit les formes. Beaucoup ont pu penser comme Homère, Virgile, Dante, Corneille, Voltaire, Alfieri, etc., mais il faut un sentiment sublime pour s'exprimer comme l'ont fait ces grands luminaires de la poésie. Chez l'actrice française, la perfection que nous avons ressentie vient de ce sentiment uni à une combinaison d'harmonie dans le maniement de la voix. Harmonie naturelle qui agit sur les délicats sens italiens avec une telle puissance qu'ils se sont victorieusement emparés du chant, de même que les Français ont retenu cette partie de l'harmonie qui fait la vigueur de la déclamation théâtrale. Un compositeur de musique italien, le célèbre Piccinni, qui a honoré la scène lyrique française par ses productions immortelles, confessait qu'en entendant réciter les acteurs français, et parmi eux Larive, Talma, Mesdames Sainval, Raucourt, etc., il avait trouvé le vrai système de cette musique digne des héros, celle-là même qu'avait employée

> le divin Homère lorsque, accompagnant des sons de sa lyre l'harmonie de sa voix, il récitait les faits des Grecs ou les passions qui agitaient l'Olympe. Consolons-nous, habitants de Venise ! Mademoiselle Raucourt, se rendant à nos vœux, nous ravira encore dans la *Phèdre* de Racine, le dimanche soir 26 du courant. Vous, artistes comiques français qui avez tant fait pour seconder votre noble directrice, revenez à Venise avec confiance. Venise a eu un Titien qui fut inimitable ; et pourtant, elle n'a jamais méprisé les travaux de ses élèves, qu'elle tient au contraire toujours en estime[456].

Raucourt, sensible aux hommages de ses nouveaux admirateurs, tint à leur témoigner sa gratitude en faisant parvenir au *Nuovo Postiglione* les lignes suivantes, parues dans l'édition du 25 juin :

> Puis-je espérer, Monsieur, que vous aurez la complaisance d'insérer dans votre journal l'expression de toute ma reconnaissance pour les si grandes démonstrations de bienveillance que m'a prodiguées le public de Venise ? Depuis longtemps j'exerce un art dont je suis idolâtre ; jamais je n'ai reçu une plus flatteuse récompense de mon travail et de mes soins qu'en ayant eu le plaisir de plaire à un auditoire éclairé. Malgré le départ de la compagnie et diverses mesures prises à cet effet, je n'hésite pas un seul instant, aucun autre moyen ne me restant de prouver ma reconnaissance, à céder au plaisir très gracieux que m'a témoigné la ville de Venise de m'entendre dans une autre représentation. Veuillez donc annoncer, Monsieur, que dimanche prochain, 26 courant, j'aurai l'honneur de donner la *Phèdre* de Racine, dans laquelle je jouerai le rôle de Phèdre[457]. […]

À la lecture du répertoire vénitien, tel qu'il ressort des reconstructions de Lyonnet et des témoignages précieux, bien que fragmentaires, du *Nuovo Postiglione*, la nette prédominance de la grande tragédie classique apparaît avec une évidence immédiate. En sélectionnant des auteurs de l'envergure de Racine, Corneille et Voltaire, Raucourt entendait imposer un canon d'un prestige absolu qui, puisant sa force dans la sévérité des modèles français, visait à éduquer le goût du public lagunaire et à célébrer, à travers la

[456] *Corriere Milanese*, 4 juillet 1808 n. 80, pp. 639-640
[457] Lyonnet H., *Les comédiens français du prince Eugène, in Bulletin de la société de l'histoire du théâtre*, 1902, réimpression des éditions de Paris, 1902-1922, Genève, Slatkine reprints, 1973, pp. 98-99

solennité du vers tragique, la stabilité et la grandeur de l'ordre impérial. Comme nous l'avons déjà analysé précédemment avec *Sémiramis* de Voltaire, la directrice française réussit à conjuguer les exigences du public italien avec les messages du régime : la magnificence de l'appareil scénique satisfaisait le goût des spectateurs, tandis que le thème du crime politique et de la majesté du trône offrait à la censure un exemple admoniteur sur la nécessité de la stabilité sociale. Cette célébration de l'ordre se poursuivait avec *Rodogune* de Corneille, auteur de prédilection de Napoléon en tant qu'interprète rigoureux de la primauté de la sphère publique et politique sur le sentiment privé ; dans l'œuvre proposée, le conflit entre passions privées et devoir souverain élevait l'héroïsme au rang de modèle de discipline, légitimant l'autorité impériale à travers des valeurs aristocratiques telles que l'honneur et le courage, mais toujours subordonnées à un ordre hiérarchique supérieur. La *Mérope* de Voltaire jouait également un rôle clé dans cette narration, car la défense de l'héritier légitime contre l'usurpateur devenait une allégorie de la mission de Napoléon visant à restaurer le calme après le chaos révolutionnaire, permettant au public de vivre une émotion profonde mais rigoureusement contrôlée par les canons classiques. Le point culminant de ce parcours fut représenté par la *Phèdre* de Racine, choisie comme spectacle d'adieu sur demande explicite des spectateurs. Cette œuvre permit à Raucourt de consacrer définitivement son prestige et la noblesse de son style de jeu devant l'auditoire vénitien.

Bien que la documentation des années suivantes devienne de plus en plus fragmentaire, une lettre du 30 janvier 1811, adressée par le commissaire général de police de l'Adriatique au ministre de l'Intérieur à Milan, nous lègue un témoignage intéressant :

> Au Théâtre de San Benedetto joue depuis quelques soirs une compagnie française sous la direction de Madame Raucourt, représentée ici par un régisseur. Je ne dirai pas que les individus des deux sexes la composant sont déjà licenciés pour la nouvelle année par Madame Raucourt, mais je ne saurais taire que leurs mécontentements particuliers, la mésentente et l'indiscipline rendent encore moins agréable cette troupe comique, désormais critiquée par le public pour sa direction disharmonieuse. Certains acteurs, sous prétexte de santé ou par désapprobation personnelle, refusent de tenir les rôles qui leur sont assignés dans certaines représentations. Madame Marsange, dont le mal a été démenti et qui fut

> obligée de paraître sur scène, s'y présenta avec un costume étranger au personnage qu'elle devait représenter, déclama à voix basse et assise, et poussa l'imprudence jusqu'à s'adresser au public pour justifier son état[458].

Toujours en 1811, au mois de décembre, une intervention directe du vice-roi Eugène de Beauharnais bouleversa la programmation vénitienne. Par une communication du ministre de l'Intérieur, il fut en effet imposé aux acteurs français de ne pas quitter Milan pour toute la saison d'hiver[459], annulant de fait la participation des artistes au Carnaval de Venise de 1812. Cette décision d'autorité contraignit le préfet de Venise à informer d'urgence le directeur du théâtre, Domenico Vendramin, de ce changement soudain : l'absence de la compagnie étant due à un « ordre supérieur », tous les contrats précédemment stipulés furent légalement résiliés, libérant ainsi les acteurs de tout engagement, non seulement envers la propriété du théâtre, mais aussi à l'égard du personnel technique, tel que le chef d'orchestre et le fournisseur de l'éclairage[460].

3.6.2 Les comédiens français à Bologne et Brescia

L'arrivée des troupes napoléoniennes apporta des changements significatifs à l'histoire de Bologne[461] et de Brescia[462], qui, jusqu'alors, avaient été façonnées par des traditions séculaires et des systèmes politiques diamétralement opposés. Bologne, qui fut pendant des siècles la deuxième ville la plus importante des États de l'Église, était profondément liée à l'administration papale et à une culture conservatrice dominée par le clergé ; Brescia, quant à elle, constituait l'un des domaines de terre ferme les plus précieux de la République de Venise. L'onde révolutionnaire française bouleversa ces anciens équilibres, renversant les symboles et les institutions du passé pour unifier les deux villes sous l'égide de la République cisalpine, puis du Royaume d'Italie. Dans ce nouveau scénario, le théâtre cessa d'être un simple divertissement aristocratique ou religieux pour devenir le pivot de la vie civile et un puissant vecteur de propagande politique. C'est

[458] Atti di governo, *Spettacoli*, parte moderna, n. 26, foglio n. 254
[459] Prefettura del dipartimento dell'Adriatico, anno 1811, n. 386, 20 dicembre 1811, il ministro dell'Interno di Breme al prefetto dell'Adriatico, Archivio di Stato di Venezia
[460] *Ibidem*, 25 décembre 1811
[461] Cfr. Lenzi U., *Napoleone a Bologna (21-25 giugno 1805)*, Zanichelli, Bologna, 1921; Mauceri E., *Bologna napoleonica nei primi dell'Ottocento,* Aldina, Bologna, 1938
[462] Cfr. Frugoni G. B., *Fo memoria. Diario di un bresciano al tempo di Napoleone*, Morcelliana, Brescia, 2019

précisément dans ce climat de renouveau radical et d'ouverture aux modèles culturels parisiens que s'inscrivit l'arrivée de Raucourt.

Selon l'article 4 du décret du 10 juillet 1806[463], la troupe d'acteurs français, dirigée par Raucourt, avait l'obligation de résider et de se produire pendant deux mois par an tant à Bologne qu'à Brescia.

Les données comptables relatives à la première campagne de 1807 révèlent que la ville s'avéra être une place déficitaire, manifestant une résistance économique qui contrastait avec les succès obtenus dans d'autres centres comme Venise. Au cours de cette saison inaugurale, la compagnie de Raucourt donna 21 représentations à Brescia, pour une recette totale de 4 217 francs[464]. Il est révélateur de noter que cette somme n'était pas le fruit d'une large adhésion spontanée du public civil, mais incluaient les abonnements des militaires français en garnison dans la ville, sans lesquels le bilan aurait été encore plus désastreux. L'analyse des coûts de l'opération souligne davantage la fragilité de l'entreprise : face à des dépenses ordinaires de 1 859 francs[465] et des dépenses extraordinaires de 3 019 francs[466], les coûts totaux s'élevèrent à 4 878 francs. Le résultat final fut un déficit de 661 francs[467], une donnée qui témoigne de la difficulté du théâtre français à s'autofinancer dans la ville. Après ce compte rendu économique initial détaillé, les sources officielles de l'époque ne rapportent aucune autre trace significative sur la tournée de Raucourt à Brescia durant les années centrales de l'Empire. Ce silence documentaire suggère que l'établissement français ne parvint probablement pas à s'enraciner profondément dans le tissu social de la ville, demeurant une institution perçue comme étrangère ou purement administrative. En outre, alors qu'à Bologne la presse réussit à maintenir un équilibre entre les exigences gouvernementales et la vitalité culturelle, l'information périodique à Brescia conserva une nature strictement officielle et bureaucratique, parce que le projet de francisation y fut poursuivi prioritairement à travers le canal de l'institution scolaire[468]. Toutefois, l'analyse des bilans relatifs à la première

[463] *Correspondance de Napoleon Ier*, t. XII, n. 10475, Plon-Dumaine, Paris 1863, p. 549
[464] Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807*), in « Bulletin de la société du théâtre », n. 1, 1902, p. 70
[465] *Ibidem*
[466] *Ibidem*
[467] *Ibidem*
[468] Cfr. Baccini, *op. cit.*, pag. 264

campagne théâtrale française met en évidence des points critiques également pour la ville de Bologne, qui enregistra le déficit le plus conséquent de tout le Royaume[469].

Bologne, à la différence de Milan ou de Venise, représentait une place culturelle hostile et réfractaire à l'influence française, tant en raison de son profond héritage pontifical que de l'absence de spectacles français antérieurs à ceux de la troupe de Raucourt. Avant l'arrivée des acteurs de Mademoiselle Raucourt, le ministre de l'Intérieur Di Breme et le commissaire général de police de l'Adriatique à Venise Lagarde s'employèrent à présenter l'initiative sous un jour favorable au préfet de Bologne, Francesco Mosca. Di Breme tentait d'ennoblir l'entreprise en la revêtant d'une intention pédagogique et d'une volonté de réforme du goût italien :

> Il est impossible qu'une personne aussi instruite que vous l'êtes, Monsieur le Préfet mon très estimé, ne connaisse de renommée Mademoiselle Raucourt, cette célèbre actrice qui a déjà séjourné en Italie par le passé, mais qui, en France, tient encore les premiers rôles tragiques tant au Théâtre-Français qu'à celui de la Cour à Saint-Cloud. Sa Majesté a voulu lui confier une mission : celle de tenter de faire renaître parmi nous le bon goût du spectacle, en nous faisant connaître les meilleurs chefs-d'œuvre ainsi que la manière dont ils sont représentés en France[470].

Lagarde intervenait quant à lui pour garantir la sécurité et le prestige de l'actrice, protégée de l'Empereur :

> Permettez-moi, Monsieur le Préfet, de réclamer votre bienveillance pour notre plus célèbre tragédienne française, Madame Raucourt, dont le nom et la gloire ne vous sont pas sans doute étrangers. Elle se rend dans votre ville, pour y préparer l'ouverture du Théâtre français : vous savez que cet établissement est ordonné en Italie par un décret formel de sa Majesté l'Empereur et Roi, dont

[469] Lyonnet, *op. cit.*, pag. 70
[470] Lettre du ministre de l'Intérieur Di Breme au Préfet de Bologne, Francesco Mosca, Prefettura del dipartimento del Reno, 1806, tit. xxvi, *Spettacoli*, carta sciolta 31 agosto 1806, Archivio di Stato di Bologna (original en italien)

> Madame Raucourt est la première actrice. […] Outre le plus beau talent sur le théâtre, elle porte dans la société une amabilité et l'esprit le plus distingué[471].

L'insistance épistolaire de Di Breme et de Lagarde révèle donc la conscience que le théâtre était un terrain d'affrontement idéologique, où le consensus ne pouvait être imposé par la seule loi, mais devait être construit à travers une négociation minutieuse avec les autorités locales.

Face à un bilan déficitaire pour l'année 1807 et à la saison du 1808 enveloppée dans un silence documentaire, l'année 1809 marqua un véritable tournant pour le théâtre français à Bologne ; un changement qui se reflète clairement dans les pages de la presse de l'époque. Jusqu'alors, le quotidien *Redattore del Reno* avait maintenu un profil extrêmement détaché, se limitant à publier de brefs avis de service indiquant les titres et les dates des spectacles, sans jamais entrer dans le mérite des représentations. La situation changea lorsque les acteurs s'installèrent au Théâtre Felicini. Cet espace se caractérisait par une capacité d'accueil réduite, à l'instar du Marsigli, où les comédiens français avaient joué jusqu'alors. Ce choix s'inscrivait dans une stratégie récurrente pour le théâtre français en Italie : on privilégiait des salles aux dimensions plus intimes afin d'éviter la présence manifeste de places vacantes, eu égard aux prévisions de fréquentation relativement modérées. Les directeurs du Felicini et du Marsigli avaient conclu un accord pour partager la programmation, permettant ainsi à la compagnie française d'alterner entre les deux scènes[472]. À la mi-janvier 1809, les acteurs français arrivèrent à Bologne et se produisirent au Théâtre Felicini, les autres théâtres de la ville étant alors occupés par les festivités du carnaval. Ils y revinrent à l'automne et, au cours des années suivantes, les représentations se tinrent principalement sur la scène du Théâtre Marsigli[473].

C'est précisément à partir d'octobre de cette année-là qu'un net changement de cap fut perçu. Les chroniques commencèrent à accueillir des critiques approfondies et enthousiastes, louant tant la qualité des spectacles que le talent des interprètes. Cette nouvelle vigueur critique eut un impact immédiat sur la population : le public bolonais,

---

[471] Lettre de Lagarde, commissaire général de police de l'Adriatique à Venise au Préfet de Bologne, Francesco Mosca, in *Ibidem*, tit. xxi, Spettacoli, rub. 3, n. 155537, 20 giugno 1807

[472] Busi P., *In scena a Bologna: il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, (1761-1864; 1882),* Comune di Bologna, Bologna, 2004, p. 45

[473] Gavelli M. et Tarozzi F., *Risorgimento e teatro a Bologna. 1800-1849*, Bologna, Pàtron, 1998, p. 68

qui avait initialement accueilli la nouveauté avec une certaine froideur, commença à fréquenter les salles avec une assiduité croissante. L'opinion se répandit, rapportée avec satisfaction par les chroniqueurs, qu'« il n'y avait pas de meilleure manière d'employer agréablement les heures de la soirée[474] ». Toutefois, derrière ce succès de critique et de public se cachait une habile opération diplomatique. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'année 1809 était importante : le décret triennal soutenant le théâtre français en Italie touchait à sa fin et les autorités du Royaume devaient décider du renouvellement ou non des financements. Pour assurer la survie du projet, le régisseur Lejey s'adressa directement à Mosca, le préfet de Bologne, en le sollicitant de délivrer une déclaration officielle attestant la haute valeur morale et culturelle de l'entreprise :

> Madame Raucourt a été chargée par S. M. l'Empereur et Roi d'organiser les théâtres français en Italie; le décret de sa majesté avait besoin d'être renouvelé au moment où la victoire appelait Napoléon aux rives du Danube; Madame Raucourt que la France nomme sa Melpomène […] ignore quel sera son destin sur l'établissement des théâtres français en Italie; la certitude d'avoir bien rempli la mission difficile dont elle était chargée est sa seule récompense; vous avez, Monsieur le Préfet, l'expérience qu'elle est nulle du côté des intérêts pécuniaires. J'ose donc vous supplier, Monsieur le Préfet, d'accorder à Mademoiselle Raucourt un certificat que pendant trois ans, elle a rempli ses obligations envers le public, tant par la tenue de ses troupes que par leur règles et la moralité des acteurs; d'y joindre aussi, pardon si j'abuse de votre bienveillance, mais vous m'y avez enhardi, d'y joindre aussi dis-je, votre opinion sur l'utilité des théâtres Français dans ce Royaume, pour la propagation d'une langue qui a toujours été recherchée, principalement dans cette ville savante […]. Cette opinion, Monsieur le Préfet, ne peut être rapportée que par le magistrat qui a soulagé ces Illustres Sénateurs et qui depuis trois ans a suivi et honoré de sa présence, nos faillibles travaux[475]. […]

En définissant Madame Raucourt comme la Melpomène de France, Lejey ne se limite pas à célébrer son prestige tragique, mais cherche à ennoblir une entreprise dont il admet

[474] *Redattore del Reno*, n. 87 (31 octobre 1809), p. 348
[475] Lettre du 31 octobre 1809 écrit par Lejey au Préfet de Bologne, Francesco Mosca, Prefettura del dipartimento del Reno, 1808, tit. xxvi, Archivio di Stato di Bologna

lui-même l'échec sur le plan économique. L'appel final à la fonction pédagogique de la scène s'avère particulièrement stratégique : en sollicitant l'opinion du préfet sur l'utilité des représentations pour la « propagation de la langue française » dans une « ville savante » comme Bologne, Lejey transforme la survie de la compagnie en une question d'État, la liant indissolublement au projet napoléonien d'intégration culturelle et linguistique du Royaume. Le certificat sollicité fut dûment délivré par Mosca, confirmant ainsi l'appui officiel des autorités bolognaises à l'entreprise de Lejey :

> Je certifie que la compagnie d'acteurs français, créée par la munificence souveraine sous les auspices de Madame Raucourt, a constamment, d'une manière digne de tout éloge, en donnant les preuves les plus manifestes de son aptitude particulière à représenter les meilleures et les plus difficiles productions du théâtre français, et pleinement répondu aux vues qui ont déterminé son institution ; et que, lors de son passage sur les théâtres de Bologne, survenu à trois reprises différentes au cours de trois années, elle a grandement contribué à maintenir auprès du public le bon goût pour ce genre de divertissements, tout en rendant, par la voie du plaisir, la connaissance de la langue française plus agréable et plus familière au peuple. Je certifie également que chacun des membres de ladite compagnie, par sa conduite louable et ses principes, s'est en tout temps attiré l'estime et la bienveillance de ce public. Le présent certificat est délivré à la demande du Sieur Lejey, Directeur en chef des théâtres de Sa Majesté l'Empereur et Roi[476].

Ce n'est nullement une coïncidence si les éloges outranciers parus dans le *Redattore del Reno* ont fleuri précisément au moment de cet échange de faveurs entre le chef de troupe et les institutions. Quant au répertoire proposé par Raucourt, il offrait un savant mélange de tradition et de modernité : on passait avec aisance des grands chefs-d'œuvre classiques de Molière aux comédies contemporaines d'Alexandre Duval[477]. Selon les sources de l'époque, la compagnie choisit de miser presque exclusivement sur le genre comique. On a précédemment examiné la prééminence de la comédie au sein du répertoire italien de Mademoiselle Raucourt, une tendance dictée en grande partie par les exigences

[476] Prefettura del dipartimento del Reno, 1808, tit. xxvi, 3 novembre 1809, Archivio di Stato di Bologna
[477] Busi P., *op. cit.*, pp. 396-408 (répertoire du Théâtre Felicini); pp. 421-425 (répertoire du Théâtre Marsigli)

de la province ; ici, des raisons d'ordre économique et une plus grande agilité dans la mise en scène rendaient la comédie bien préférable à la tragédie. Néanmoins, cette dernière conserva une position de relief dans le paysage culturel de la péninsule, notamment grâce à la faveur que lui accordait l'Empereur, tout en s'établissant sur des volumes numériquement réduits. Dans ce contexte, le cas de la programmation bolonaise apparaît emblématique : l'affiche locale se révèle presque entièrement vouée au genre comique (entrecoupé sporadiquement de quelques drames bourgeois), à l'exception isolée de *La Mort d'Abel* (1792)[478] de Legouvé, mise en scène au Théâtre Marsigli le 10 décembre 1809. Cette occurrence revêt une double importance : non seulement par l'unicité du genre tragique au sein d'un répertoire autrement homogène, mais aussi par la rareté de l'œuvre elle-même qui, en ces années-là, peinait également à trouver sa place sur les scènes parisiennes.

Selon Paola Perazzolo[479], le déclin de *La Mort d'Abel* au tournant du XIX^e^ siècle n'est pas un hasard, mais le signe d'un profond changement d'époque. Si l'œuvre avait fasciné le public révolutionnaire, c'est qu'elle mettait en scène une « fraternité dégénérée » qui, dans les années qui suivent ~~la~~ sa création, faisait directement écho aux traumatismes de la Terreur. Or, dès le début du siècle, cette thématique devient particulièrement gênante : sous le Consulat et l'Empire, l'heure est à la réconciliation nationale. Le pouvoir cherche à « recoudre » le tissu social, et l'image du fratricide biblique n'est plus du tout au goût du jour. À ce basculement politique s'ajoute une mutation des goûts du public. La tragédie, commence à être boudée au profit de spectacles plus visuels, plus grandioses et « à machines[480] ». Enfin, le retour en force du catholicisme avec le Concordat finit de sceller le sort de la pièce[481]. L'interprétation du mythe proposée par Legouvé est alors jugée incompatible avec la morale chrétienne de la Restauration. En somme, la pièce de Legouvé était trop liée aux drames de 1789 pour survivre à la stabilité, réelle ou souhaitée, du nouveau siècle. Si, à Paris, l'œuvre commençait à amorcer un déclin en raison de sa nature plus laïque et morale qu'authentiquement chrétienne, elle constituait dans le

[478] Legouvé Gabriel-Marie, *La Mort d'Abel*, Édition présentée, établie et annotée par Perazzolo Paola, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2016
[479] Perazzolo P., « Introduction » in Legouvé Gabriel-Marie, *La Mort d'Abel*, Édition présentée, établie et annotée par Perazzolo P., Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2016, pp. 24-25
[480] voir Jacob F., *La belle mort de Legouvé*, dans François Jacob et Pierre Nobel (éds), *Entre Dieu et diable : littérature et spiritualité*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 98
[481] *Ibidem*

contexte bolonais un pont idéal avec le passé papal de la ville, qui avait incarné pendant des siècles le second centre névralgique de l'État pontifical. En Italie, et donc dans un contexte où la comédie garantissait la viabilité financière des salles, cette tragédie représentait pour Napoléon, et pour son projet politique, le vecteur privilégié de la mise en scène de la « grandeur » et du sens du devoir, valeurs fondamentales pour la consolidation du consensus. En exploitant la familiarité du public local avec le mythe de Caïn et Abel, les autorités napoléoniennes pouvaient véhiculer un avertissement puissant contre les déchirements de la guerre civile et le fratricide politique, transformant ainsi un récit sacré en une parabole sur la nécessité de l'ordre et de la pacification sociale. Dans un environnement où l'influence de l'Église demeurait un pilier de l'ordre social et moral, une tragédie fondée sur les récits de la Genèse s'avérait bien plus acceptable et « digestible » que l'audace des drames philosophiques de Voltaire ou l'éloignement des mythes païens propres à la tragédie grecque. Le spectateur bolonais retrouvait en effet sur scène des figures familières telles qu'Adam, Ève, Caïn et Abel, reconnaissant immédiatement les valeurs éthiques et les conflits moraux en jeu. Dans ce scénario, la figure d'Adam revêt une importance symbolique : sa représentation en tant que patriarche et autorité souffrante, engagée dans une vaine médiation entre ses fils, semblait évoquer l'image du « Père » dans une acception à la fois religieuse et politique. Cette figure servait ainsi de pont de communication idéal entre l'autorité papale déclinante et le pouvoir impérial naissant, offrant une clé de lecture du pouvoir qui, malgré le changement de régime, conservait intacte sa sacralité et sa fonction de guide moral pour la communauté. L'insertion à l'affiche d'une tragédie solennelle comme celle de Legouvé remplissait en outre une fonction précise d'ennoblissement de la saison du Théâtre Marsigli. Dans une ville où le long passé pontifical avait laissé en héritage une sensibilité sociale vigilante et une censure rigoureuse sur les mœurs, *La mort d'Abel* apparaissait comme un choix idéal. Grâce à son ton austère et à l'absence d'intrigues amoureuses potentiellement scandaleuses, l'œuvre parvenait à surmonter aisément les résistances des secteurs les plus conservateurs de la société bolonaise. Le théâtre français à Bologne se configure donc comme un espace où la « légèreté » de la tradition comique française et la gravité de la tragédie biblique convergeaient vers un objectif unique : éduquer le sujet italien aux nouvelles valeurs de l'Empire sans pour autant rompre totalement le lien émotionnel avec sa propre identité religieuse et culturelle.

Si à Brescia l’expérience sembla se limiter à une opération principalement bureaucratique et militaire, marquée par l’absence de documents et une fragilité économique, à Bologne, le théâtre devint un terrain sophistiqué de négociation politique. Grâce à une gestion diplomatique habile entre les directeurs de la troupe et les autorités locales, on parvint à transformer le détachement initial du public en un consensus construit aussi bien dans la presse qu'au théâtre.

4. La Toscane à l'époque napoléonienne et la passion d'Élisa Bonaparte pour le théâtre

4.1 Le contexte historique et politique

En 1801, Napoléon Bonaparte, par le traité d'Aranjuez, décida de détrôner le grand-duc Ferdinand III de Habsbourg-Lorraine afin de créer le Royaume d'Étrurie[482]. Ce nouvel État satellite, confié à la dynastie des Bourbon-Parme, d'abord à Louis Ier puis, à sa mort, à la régence de son épouse Marie-Louise de Bourbon-Espagne, vit le jour exclusivement comme une monnaie d'échange géopolitique destinée à assurer à la France l'alliance espagnole. L'expérience du Royaume d'Étrurie se révéla toutefois éphémère et fragile : accusée de faiblesse et de ne pas appliquer avec une rigueur suffisante le Blocus commercial contre l'Angleterre, la régente Marie-Louise fut déposée en 1807 par le traité de Fontainebleau. La Toscane perdit ainsi tout semblant d'indépendance et fut officiellement annexée à l'Empire français[483], se trouvant divisée en trois départements calqués sur le système administratif d'outre-Alpe : l'Arno, la Méditerranée et l'Ombrone.

En mars 1809, afin de donner une cohésion politique à ces territoires et d'apaiser le mécontentement des élites locales, Napoléon institua le Grand-duché de Toscane, en confiant le gouvernement à sa sœur cadette Élisa Bonaparte[484], déjà princesse de Lucques et de Piombino. Élisa se révéla immédiatement une souveraine dotée d'une énergie et d'une fermeté extraordinaires, capable de concilier le centralisme autoritaire de Paris et les résistances des élites locales toscanes, historiquement liées à la tradition habsbourgeoise-lorraine. La Grande-duchesse mit en œuvre avec détermination les réformes napoléoniennes, parmi lesquelles le Code civil, la laïcisation de l'État ainsi que la réorganisation urbanistique et infrastructurelle. De surcroît, Élisa Bonaparte sut transformer sa cour en l'un des centres culturels les plus splendides d'Europe, protégeant

[482] Voir Marmottan P. *Le Royaume d'Étrurie, 1801-1807*, I vol., II. éd. Paris Ollendorff, 1896
[483] Voir Donati E., *La Toscana nell'Impero napoleonico. L'imposizione del modello e il processo di integrazione (1807-1809)*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2008
[484] Lazzareschi E. (éd. Pizzi I.), *Elisa Buonaparte Baciocchi nella vita e nel costume del suo tempo*, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti: M. Pacini Fazzi, Lucca, 1983

les artistes et utilisant l'art comme un formidable instrument de propagande et de légitimation du pouvoir impérial.

Malgré cet élan réformateur, son gouvernement dut se heurter à une réalité économique dramatique. Le Blocus continental étouffa le commerce maritime toscan et plongea les manufactures locales dans la crise, tandis que l'introduction des lourds impôts français et de la conscription militaire obligatoire, qui arrachait les jeunes paysans aux campagnes, aliéna au régime le consensus des classes populaires, exaspérées par les guerres continuelles de l'Empire. Cette rupture incurable entre les gouvernants français et la société toscane scella le destin du grand-duché : l'expérience gouvernementale d'Élisa resta indissociablement liée aux sorts militaires de Napoléon, s'effondrant définitivement en 1814 lors de l'invasion des troupes napolitaines de Joachim Murat. Malgré sa fin soudaine et le retour subséquent des Habsbourg-Lorraine, le gouvernement d'Élisa légua à la Toscane une structure législative et administrative si moderne et efficace que la Restauration elle-même décida, en grande partie, de ne pas la démanteler.

4.2 La passion d'Élisa pour les arts de la scène

Élisa partageait sa passion pour le théâtre avec son frère Napoléon et avec les autres membres de la famille Bonaparte. Cet intérêt était en commun avec son frère Lucien aussi, lui-même fervent amateur des arts de la scène. Les liens artistiques entre le frère et la sœur se resserrèrent notamment autour des représentations privées dans des cercles intimes à Malmaison, au château de Plessis-Chamant ou à Neuilly[485]. L'amour pour l'art théâtral prit naissance durant les années de la formation d'Élisa au sein de la prestigieuse Maison royale de Saint-Cyr[486], où elle reçut une éducation aristocratique qui affina les manières et la culture de la future souveraine. Elle excellait dans l'interprétation de rôles héroïques, comme Chimène dans *Le Cid* de Corneille, selon le témoignage de son frère Lucien[487].

[485] Marmottan P., *Élisa Bonaparte*, Champion, Paris, 1898, p. 16
[486] *Ibidem*
[487] Simonetta M., Cirrincione d'Amelio, *Lucien Bonaparte, Mémoires secrets*, Paris, Éditions SPM, 2017, pp. 442-443

Le théâtre constitua un précieux bagage qu'Élisa emporta avec elle en Italie. Dès son arrivée en 1805, la Princesse imposa une restructuration radicale du Palais Ducal, plaçant la construction d'un théâtre[488] de cour au rang de ses priorités. Pour le théâtre interne à sa résidence, Élisa s'inspira directement de la petite Salle de Comédie que sa belle-sœur Joséphine Bonaparte[489] avait fait ériger à Malmaison. Le théâtre de Lucques, confié à l'architecte Giovanni Lazzarini, en répliqua la structure en bois, la rapidité d'exécution (achevée en moins de deux ans pour l'inauguration du 2 janvier 1807) ainsi que l'élégance de l'ameublement, avec ses typiques colonnes sculptées et dorées qui figurent aujourd'hui parmi les rares vestiges matériels ayant survécu au temps et aux conflits. La salle pouvait contenir environ 150 spectateurs (contre 250 à Malmaison[490]) et, conformément au rigide cérémonial napoléonien, les parcours des invités étaient totalement séparés de ceux des souverains.

Pendant que les travaux avançaient au palais, la Princesse fit également aménager un théâtre à Bagni di Lucca, une station thermale historique située à environ vingt kilomètres au nord de la ville de Lucques. Elle y organisa de nombreuses pièces françaises et italiennes, invitant chaleureusement certains membres de sa cour à y jouer. Palma Mansi, aristocrate et femme de lettres italienne de Lucques, écrit dans une lettre à sa famille « la Princesse m'a obligée de jouer aussi un petit rôle dans une pièce française intitulée *la fausse Agnès* et dans *Phèdre*, la seconde fois qu'on l'a représentée[491] ». Il existe plusieurs témoignages de l'expérience théâtrale à Bagni di Lucca voulue par Élisa. En effet, dans une missive adressée le 19 septembre 1805 à sa belle-sœur Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, Élisa confirme ce qu'avait écrit Palma Mansi :

> […] je suis aux eaux de Lucques et je suis très bien. Ce pays a beaucoup de charme pour moi. […] Lucques est le pays de l'Italie le plus instruit, tout le monde y a beaucoup d'éducation. […] Nous jouons la comédie aux Bains, j'ai un très joli théâtre. Nous avons déjà joué *Phèdre* et *la fausse Agnès*. Je t'assure que j'ai une

[488] Cfr. Gini Bartoli V., *Il Teatro di Elisa.* In R. Martinelli (éd.), *Tout comme à Paris. Elisa e il teatro di corte al Palazzo di Lucca* (pp. 25-44). Lucca: Associazione Napoleone ed Elisa: da Parigi alla Toscana / Collana "Conversazioni su Napoleone, 2019
[489] *Ibidem*, p. 27
[490] *Ibidem,* p. 33
[491] Marmottan P., *Le Théâtre à la cour de Lucques sous Élisa*, in *Revue des Études napoléoniennes*, xix, a I-II, febbr. 1930, p. 66

> troupe de comédiens assez bonne. Cela me divertit, alors j'ai atteint le but que j'avais en jouant.[492] […].

Élisa épousait parfaitement la politique de son frère Napoléon et, pour elle, le théâtre n'était pas seulement un divertissement, mais un outil efficace d'assimilation culturelle et de propagande, utile pour faire apprendre parfaitement la langue française aux sujets lucquois, comme elle l'écrit dans une lettre à son frère Lucien :

> Tu trouveras à Lucques beaucoup de simplicité, du bonheur. Ma petite cour est gaie, je ne connais que peu l'étiquette. Aussi me trouvai-je parfaitement bien ici. Je suis aux Bains : j'y ai un fort joli théâtre, j'y ai joué la tragédie et la comédie. Je n'ai point trouvé un Orosmane ni un Rodrigue comme celui de Paris. Aussi n'ai-je pas osé remettre ces pièces. […] Nous avons aussi joué la comédie. C'est le meilleur moyen pour apprendre parfaitement le français à mes Français de Lucques : ils sont instruits[493].

La Princesse insiste pour décrire Lucques comme une oasis de sérénité. L'éloge de la « simplicité » et de l'atmosphère « gaie » de la cour lucquoise est un choix politique précis, pensé en opposition ouverte avec l'étiquette rigide et étouffante imposée par Napoléon à Paris. La pratique du théâtre fait cependant émerger un problème concret : la distance entre les hautes ambitions de la Princesse et l'impréparation des acteurs, qui étaient souvent des nobles de son entourage et qui, bien souvent, n'étaient pas si enthousiastes à l'idée de satisfaire ses désirs en jouant dans les pièces, comme en témoignent les mots de Palma Mansi. Ayant pour seuls modèles les grands acteurs français et l'expérience directe avec son maître Talma, Élisa se rend compte que ses acteurs ne sont pas capables d'interpréter des personnages complexes comme Orosmane ou Rodrigue. Si la Princesse s'interroge sur la représentation des tragédies pour des questions de prestige esthétique, la comédie se transforme, quant à elle, en pivot d'un projet pédagogique raffiné visant à opérer une « francisation » profonde de ses sujets. Obliger l'aristocratie locale à mémoriser et à réciter des textes français devient ainsi un moyen subtil d'infléchir, de l'intérieur, ses comportements et sa mentalité. Ce projet de la Princesse se reflète clairement dans l'expression « mes Français de Lucques ». À travers cette formule

[492] *Ibidem* pp. 66-67
[493] I*bidem* p. 67

quelque peu maternelle, Élisa opère une sorte d'annexion culturelle avant même qu'elle ne soit politique : bien que Lucques soit formellement une Principauté autonome, ses citoyens sont déjà considérés et intégrés comme des sujets de l'Empire à travers la langue et le théâtre. Enfin, le compliment sur la culture des Lucquois (« ils sont instruits ») sert à justifier l'ensemble de l'opération : l'aristocratie locale est présentée comme un terrain fertile prêt à recevoir selon les valeurs et les canons de la modernité napoléonienne.

Si, durant les mois d'été, les Bains de Lucques avaient fonctionné comme un agile laboratoire d'expérimentation sociale, cette dynamique ne se limita pas à un cas isolé de divertissement mondain. Elle constitua le prélude à la francisation définitive de la cour qui, avec le retour à Lucques, allait se consolider dans l'espace renouvelé du *Teatrino di Palazzo*.

4.3 L'inventaire des costumes de théâtre

Un précieux témoignage sur l'activité théâtrale à la cour italienne d'Élisa est conservé dans les inventaires des biens meubles rédigés pour ses différentes résidences. En particulier, Marmottan[494] signale l'existence d'un inventaire datant de 1819, « *Ristrello demostrativo dei diversi costumi di teatro dati in consegna al Nerici come di manti, abiti ricamati, lisei resti pezze ed altro, il tutto proprietà di S. A. I. et R. existente nelle casse situate nel guardaroba nel palazzo di Campo-marzo* », qu'il consulta à Bologne dans les archives Baciocchi-Bonaparte, probablement au palais Ranuzzi en 1930, année de la publication de son article[495] sur le théâtre d'Élisa à Lucques dans la *Revue des Études napoléoniennes*. Malgré des recherches approfondies, cet inventaire précieux n'a malheureusement pas encore été retrouvé et, au fil du temps et à la suite des successions compliquées de la famille Baciocchi-Bonaparte, il semble définitivement perdu. Le document contient le catalogue détaillé d'au moins cent costumes de théâtre, emballés dans plusieurs caisses au moment du départ de la Toscane en 1814, pour être ensuite transportés d'abord à Trieste, lieu d'exil de la princesse après la chute de l'Empire, puis

[494] *Ibidem*, pp. 71-72
[495] *Ibidem*

à Villa Vicentina (en Frioul[496]). Marmottan déduit du voyage de ces vêtements hors de Toscane qu'ils appartenaient personnellement à Élisa et qu'ils avaient été payés directement sur les fonds de sa cassette privée. Il émet également l'hypothèse que la majeure partie des costumes provenait de Paris ou, en partie, du théâtre de son frère Lucien Bonaparte, cédé à Élisa après l'exil forcé de ce dernier de la capitale française en 1804.

4.3.1 La constitution de l'inventaire : entre art et administration

Certaines études[497] désignent Gaetano Nerici, « le dessinateur d'habits de Son Altesse Impériale », comme l'auteur de l'inventaire. Ce dernier travaillait à la « Garde-robe du Palais[498] », un atelier de couture qu'Élisa avait fait installer au sein de sa résidence, où étaient confectionnés les vêtements du quotidien de la Princesse et de sa fille, mais également des costumes de théâtre. Mon hypothèse est plutôt que le compilateur et gardien de l'inventaire s'appelait Iacopo Nerici[499] et qu'il était Sous-contrôleur de la Maison de la Princesse. Pour soutenir cette attribution, il est tout d'abord nécessaire de partir d'une distinction nette des rôles et des compétences au sein de la cour Élisa Bonaparte, épouse Baciocchi. Gaetano Nerici est largement documenté dans les archives en tant que « dessinateur d'habits de Son Altesse Impériale[500] ». Son rayon d'action était, par conséquent, purement artistique et esthétique : il lui incombait de concevoir et de préparer les figurines, c'est-à-dire les croquis raffinés qui devaient être soumis à l'examen et à l'approbation de la Princesse elle-même ou de sa dame d'atour, Eleonora Bernardini, avant de passer à la phase de confection matérielle. À l'inverse, la figure de Iacopo Nerici se situe sur un plan diamétralement opposé, relevant de la machine administrative et comptable. En qualité de sous-contrôleur de la Maison de la Princesse, Iacopo Nerici occupait une charge qui, selon les stricts préceptes de l'étiquette et de la bureaucratie

[496] Le Frioul est une région historique et géographique du nord-est de l'Italie. C'est à Villa Vicentina (aujourd'hui dans la province d'Udine) qu'Élisa Bonaparte, alors comtesse de Compignano, fit l'acquisition d'un domaine en 1818 et y passa les dernières années de sa vie jusqu'à sa mort en 1820

[497] Voir Gorgone, G., *Un mantello giallo per il teatro di società di Luciano Bonaparte.* In E. Camilli Giammei (éd.), *Vestito come una statua antica. Un manteau de théâtre di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico. Studi e restauro* (pp. 37-51). Gangemi Editore, Roma, 2025, p. 20

[498] Cfr. Guarraccino M., *Il teatro di Elisa: trionfi di luce e spettacoli francesi.* In R. Martinelli, *op. cit*., pp. 45-48

[499] Cfr. Corsi D., *Le carte di Gregorio Minutoli*, in «Notizie degli Archivi di Stato», Anno X, nn. 1-2 (gennaio-agosto1950), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950, p. 125

[500] Voir Archivio di Stato di Lucca, Fondo Bernardini, 66

impériale napoléonienne, impliquait des fonctions précises de révision, de rédaction d'inventaires et de gestion des biens matériels de la couronne. La rédaction d'un catalogue tel que le *Ristrello* de 1819, qui examine et ordonne de manière analytique plus de cent costumes, apparaît donc comme une tâche parfaitement alignée avec les compétences bureaucratiques d'un contrôleur, et fort éloignée des missions d'un dessinateur de mode. Cette hypothèse trouve une confirmation dans l'analyse des activités logistiques menées par Iacopo Nerici au cours de la période difficile qui précéda la chute de la Principauté. Les documents d'archives démontrent qu'il était la figure clé de la gestion et de la mise en sécurité des biens meubles souverains durant les opérations d'évacuation de la Toscane. Le document daté du 7 mars 1814[501] est emblématique : à quelques jours seulement du départ définitif d'Élisa, Iacopo Nerici transmit personnellement à Gregorio Minutoli, gouverneur du Palais, « toutes les notes des expéditions ayant été faites par les Gardiens des différents Palais pour le mobilier ou autre[502] ». Cette impressionnante opération de démantèlement et de catalogage concernait les résidences souveraines de Florence, Pise, Sienne et Livourne, et incluait des lots d'une valeur immense tels que de l'argenterie, des porcelaines, de précieuses tapisseries et le linge de cour. Dans ce contexte, il apparaît logique et cohérent de supposer que la supervision de Iacopo Nerici s'étendait également aux caisses contenant les costumes de théâtre de la cour que l'historien Paul Marmottan indique comme emballés et prêts pour l'expédition précisément au cours de l'année 1814, en concomitance avec l'abandon de la Toscane par la famille grand-ducale. Un autre indice majeur réside dans la terminologie purement technique employée dans le titre même du document, là où il est fait référence aux costumes « donnés en livraison au Nerici[503] ». Dans le lexique de la bureaucratie administrative de l'époque, l'institution de la « livraison » (consegna en italien) n'indiquait pas un simple passage manuel d'objets à des fins d'usage, mais la remise officielle d'un bloc patrimonial à un fonctionnaire formellement responsable de sa garde, de sa conservation et de sa comptabilité. Nous savons, toujours grâce aux recherches de Marmottan, qu'un « sieur Nerici[504] » était encore pleinement « attaché au service des princes[505] » durant leur exil à Trieste en 1819. Cette indication chronologique et biographique s'adapte parfaitement à la figure de Iacopo

[501] Corsi D., *op. cit*., p. 125
[502] *Ibidem*
[503] Marmottan, *op. cit*., p. 72
[504] *Ibidem*, p. 71
[505] *Ibidem*

Nerici qui, conservant ses prérogatives de Sous-contrôleur de la Maison également sur le territoire autrichien, reçut officiellement la charge des caisses de costumes au sein du Palais de Campo-Marzo à Trieste, en enregistrant la consistance dans le *Ristrello*. Enfin, d'autres documents d'archives, en particulier au sein du Fonds « Minutoli » (précisément dans la série relative au Gouverneur du Palais), montrent clairement que Iacopo Nerici apparaît de manière systématique et stable comme officier de liaison pour toutes les questions délicates inhérentes à la rédaction des inventaires et au mouvement des biens meubles. Au contraire, le nom de Gaetano Nerici revient dans les registres de la Garde-robe presque exclusivement en association avec des notes de frais, des rémunérations pour des « dessins » ou des conseils de nature esthétique et de couture, sans jamais être impliqué dans les dynamiques de gestion patrimoniale ou logistique des lots destinés à l'étranger. L'inventaire ne doit pas être lu comme un document de nature technique, stylistique ou de couture, domaine dans lequel Gaetano aurait légitimement opéré, mais comme un véritable acte comptable et administratif de gestion patrimoniale en terre d'exil. Une tâche d'une telle responsabilité ne pouvait incomber qu'à Iacopo Nerici qui, ayant déjà prouvé en 1814 sa capacité à coordonner la machine complexe des expéditions des meubles souverains depuis la Toscane, se confirme comme l'unique et logique administrateur de la garde-robe théâtrale des Baciocchi à Trieste.

4.3.2 La Garde-robe du Palais : un atelier au service d'Élisa

Le malentendu interprétatif qui a conduit à confondre Gaetano et Iacopo Nerici trouve une explication logique dans l'importance qu'avait la Garde-robe dans la vie théâtrale de la cour : un lieu où prenaient vie les parures quotidiennes et de cérémonie, mais également les créations théâtrales, et où se concentraient les matières premières les plus précieuses.

Bien qu'il soit impossible de quantifier avec exactitude le volume de vêtements arrivés directement de Paris lors de l'installation d'Élisa Bonaparte Baciocchi à Lucques, le 14 juillet 1805, la documentation conservée aux Archives d'État de Lucques[506] atteste de manière sans équivoque que la majeure partie des costumes a été méticuleusement confectionnée au cours des années suivantes au sein de l'atelier de la Garde-robe spécifiquement installé au Palais dans ce but. Véritable atelier de cour, cette structure

[506] Voir Archivio di Stato di Lucca, Fondo Bernardini, 66

abritait un noyau permanent d'ouvriers spécialisés : aux côtés de la directrice et des couturières s'activait un personnel varié comprenant des brodeuses, deux dessinateurs, une modiste, une fleuriste experte dans le recyclage des tissus pour reproduire artificiellement des espèces florales selon les indications de la souveraine, ainsi qu'un artisan spécialisé dans la teinture et le traitement des plumes, qui constituaient alors des éléments d'ornement incontournables tant pour le vestiaire féminin que pour les uniformes et les coiffures des officiers. C'est dans ce contexte que se distingue le rôle de Gaetano Nerici. Le lancement des travaux de construction du théâtre de cour au sein du Palais, entrepris en 1806, entraîna une augmentation sensible des enregistrements comptables et des inventaires relatifs à la section spécifique de la « Garde-robe du théâtre », documentant la confection de pas moins de six costumes de scène au cours de cette seule première année. Les documents de cette période dont nous disposons mettent en évidence l'achat régulier de passementeries et de galons d'argent destinés à enrichir les costumes pour les représentations privées, ainsi que de rubans, de voiles, de plumes et de mousselines finement décorées pour les actrices et la cour. À cet égard, la documentation d'archives de 1806 est emblématique : elle enregistre non seulement les notes de frais du dessinateur Nerici pour les projets de robes princières, de manteaux de cérémonie et de voiles brodés d'argent, mais aussi les paiements réglés pour la livraison de chaussures de théâtre et de « petits souliers de masque » réalisés dans des étoffes précieuses et pourvus de semelles en liège, parfois commandés directement sur le marché parisien.

Les capacités de production pourtant considérables de l'atelier du Palais ne suffisaient pas à satisfaire le désir constant d'Élisa de rester au fait des dernières nouveautés de la mode française. La princesse manifestait en effet un intérêt permanent pour tout ce qui touchait à l'élégance et aux tendances du moment. Pour se tenir informée du style parisien, elle consultait régulièrement les revues de mode d'Outre-Rhin et entretenait une correspondance nourrie avec ses sœurs et les autres membres de la famille Bonaparte. Dans cette quête incessante de robes et d'accessoires, Madame de Laplace, dame d'honneur d'Élisa, joua un rôle fondamental en se chargeant de choisir et d'expédier à Lucques, chaque mois, les pièces les plus exclusives des ateliers de couture parisiens. De plus, lors de ses séjours à Lucques, Madame de Laplace s'illustrait personnellement en jouant les textes théâtraux français les plus célèbres et en vogue de l'époque. Marmottan souligne qu'« elle s'entend à merveille à jouer les comédies de Colin d'Harleville, de

Picard et les tragédies de Racine, dont Élisa raffole. Elle et Madame la marquise de Lucchesini se partagent les premiers rôles[507] ».

Cet intérêt marqué pour la mode se reflétait de manière encore plus stratégique dans le cadre du théâtre de cour. Par conséquent, le lien avec Madame de Laplace devint essentiel pour la gestion de la scène : grâce à sa présence constante dans les théâtres et les cercles de la cour impériale, des Tuileries à Saint-Cloud, la dame d'honneur se transforma en une véritable conseillère de style pour la princesse. Dans ses lettres, elle décrivait minutieusement le rendu visuel des matériaux précieux, tels que les tulles brodés d'argent, les bordures de fleurs en chenille ou les manches « de cour », ainsi que les coupes raffinées conçues par les plus célèbres couturiers de l'époque. Ces informations étaient essentielles pour définir l'impact scénique des costumes et des coiffures, et pour permettre à la Garde-robe théâtrale de Lucques de reproduire rapidement les modèles français. Les détails envoyés de Paris répondaient à une exigence précise du spectacle : le rendu des volumes sous les lumières artificielles, la visibilité des broderies depuis les premiers rangs et la solennité des manteaux étaient calculés pour impressionner le spectateur. Grâce à ces conseils, la Garde-robe théâtrale pouvait mener son travail selon les stricts canons impériaux, faisant de l'acteur, et de la princesse elle-même lorsqu'elle montait sur scène, le pivot visuel et symbolique du faste impérial.

4.3.3 L'inventaire perdu

La disparition de l'inventaire représente une douloureuse lacune pour les chercheurs : disposer aujourd'hui du texte original du *Ristrello* serait d'une importance extraordinaire pour éclairer d'un jour nouveau de multiples aspects de l'époque napoléonienne. Si, d'une part, ce document permettrait de reconstruire avec précision le répertoire théâtral de la cour de Lucca, en confirmant les titres et les personnages interprétés, il se révélerait d'autre part une mine d'or pour l'histoire de la mode, du costume et de l'artisanat textile du début du dix-neuvième siècle. À travers les descriptions détaillées des matériaux précieux, des broderies et des étoffes, nous pourrions en effet comprendre les circuits commerciaux de l'époque et enrichir les études sur le goût esthétique de la souveraine.

[507] Marmottan P., (éd.), *Lettres de madame de Laplace à Élisa Napoléon, princesse de Lucques et de Piombino*, Paris, A. Charles, 1897, p. 12

De plus, l'inventaire offrirait un tableau limpide de la gestion économique de sa cassette privée, nous aidant à séparer les biens personnels de la princesse de ceux de l'État, tout en nous révélant les coulisses d'une stratégie politique et culturelle précise : celle d'utiliser le faste du théâtre privé et l'implication de la noblesse locale dans les représentations comme un subtil instrument de pouvoir pour consolider l'influence française en Toscane. Retrouver ce catalogue signifierait, en définitive, récupérer une pièce maîtresse pour comprendre non seulement la vie quotidienne et les passions d'une cour impériale en exil, mais aussi les trajectoires historiques complexes et les voyages que ces trésors de tailleurs ont accomplis, de Paris jusqu'à Trieste.

Dans le domaine strictement théâtral, la découverte éventuelle de l'original de cet inventaire, le *Ristrello,* permettrait d'accomplir un bond en avant décisif et extraordinaire dans la reconstruction philologique de l'ensemble du phénomène performatif lié à la cour des Baciocchi. Il permettrait de valider, corriger ou compléter radicalement les sources à notre disposition. En premier lieu, l'analyse d'une liste de costumes structurée avec une telle minutie offrirait aux historiens du théâtre la certitude documentaire des pièces ayant effectivement été portées à la scène. Il est de notoriété publique que, dans les contextes de cour de la première moitié du dix-neuvième siècle, la programmation artistique officielle subissait de fréquentes et soudaines altérations : les décrets de censure de dernière minute, les contingences politiques de l'Empire, le manque de temps pour les répétitions ou, enfin et surtout, les caprices et les indispositions des acteurs amateurs de la noblesse entraînaient souvent l'annulation ou le remplacement de drames pourtant solennellement annoncés. En ce sens, disposer de la preuve matérielle de garde-robes complètes, finalisées et cataloguées pour des chefs-d'œuvre de la tradition française signifierait soustraire ces représentations aux pures hypothèses de programmation. Le costume de scène deviendrait ainsi un document vivant, certifiant la production effective de la pièce et sa pleine inclusion dans le répertoire actif du palais. En second lieu, l'étude de la consistance physique et de l'état de conservation des artefacts textiles pourrait révéler des indicateurs précieux et autrement inaccessibles concernant la réception, la fréquence des reprises et l'appréciation réelle des différentes œuvres. La récurrence systématique dans le document du terme archaïque « lisei », judicieusement employé par l'auteur pour désigner des tissus usés, râpés ou raccommodés à la suite d'un usage prolongé, permettrait de formuler des hypothèses hautement vraisemblables sur les pièces

préférées de la compagnie de la cour. Se dessinerait ainsi une hiérarchie précise du goût interne, distinguant les textes éphémères ou de passage des tragédies ou comédies qui, répondant aux prédilections esthétiques d'Élisa ou à l'enthousiasme de son entourage, furent rejouées au point de laisser une empreinte tangible et indélébile sur le matériau même des vêtements. Dans le même temps, le document jetterait une lumière clarificatrice sur les ambitions esthétiques et le faste visuel des spectacles d'Élisa, tant à Lucca que dans ses installations toscanes ultérieures. Grâce au décompte numérique et à la description des costumes destinés aux personnages secondaires, tels que les figurants, les comparses, les corps de garde ou les confidents des protagonistes, les historiens pourraient établir si les productions coordonnées par la princesse privilégiaient une dimension intime, presque domestique et structurée pour un public restreint, ou si, au contraire, elles reflétaient une volonté monumentale et spectaculaire. Dans ce dernier cas, l'ensemble du dispositif scénique se configurerait comme une tentative intentionnelle d'émuler et d'importer en province, à échelle réduite, les fastes visuels, le luxe et les conventions spectaculaires des grands théâtres parisiens, à commencer par la prestigieuse Comédie-Française. Un autre apport méthodologique majeur résiderait dans la possibilité de reconstituer, de manière indirecte, la dynamique complexe de l'attribution des rôles. Les descriptions détaillées des coupes, des proportions et des mesures intrinsèques à chaque costume masculin et féminin offriraient la possibilité de croiser ces données avec les profils biographiques et les morphologies de la noblesse de Lucca et des fonctionnaires français – dont l'historiographie atteste l'activité d'acteurs à la cour. On pourrait ainsi tenter une captivante opération de reconstruction rétrospective des rôles. Il deviendrait alors possible d'associer un interprète historique donné à son costume de scène spécifique, reconstituant ainsi tous les éléments des événements organisés pour l'élite qui par ailleurs étaient dépourvus d'affiches imprimées ou de programmes de salle officiels. Enfin, l'inventaire s'imposerait comme un indicateur de l'orientation culturelle, idéologique et politique promue par la souveraine à travers le médium théâtral. Vérifier si l'axe de la collection de costumes penchait numériquement vers la solennité de la tragédie classique (avec la primauté absolue de Corneille, Racine et Voltaire) ou vers la comédie et le drame bourgeois contemporain (comme les œuvres de Picard et Molière), reviendrait à décoder la fonction profonde assignée à cette institution. Un tel recoupement d'archives clarifierait si le théâtre privé d'Élisa était conçu avant tout comme un rigoureux

dispositif d'autocélébration dynastique, visant à réaffirmer la puissance culturelle de l'Empire napoléonien en terre italienne, ou si, en revanche, il laissait une large place au désengagement, à l'évasion lyrique et au divertissement mondain. L'analyse approfondie du *Ristrello* offrirait, en définitive, un témoignage précieux et irremplaçable de l'évolution du goût et de l'identité d'une cour tout entière, saisie dans l'arc temporel délicat et mélancolique qui va des fastes triomphaux de l'installation en Toscane jusqu'aux portes de l'exil final à Trieste.

4.3.4 Du théâtre au pouvoir : les costumes de *Bajazet* et *Zaïre* à Lucques

Si l'inventaire d'origine est aujourd'hui perdu, le témoignage de Marmottan s'avère précieux, l'auteur ayant recopié et ainsi sauvé de l'oubli la description détaillée de trois costumes dans son article.

L'auteur dresse une liste d'œuvres qui constituaient le cœur des activités théâtrales de la Princesse, des pièces qu'elle avait déjà interprétées au Plessis, parmi lesquelles figurent des tragédies majeures telles que *Le Cid, Philoctète, Mithridate* ou *Alzire*, ainsi que des comédies comme *Le Misanthrope* et *Les Folies amoureuses*. Si cette énumération répond avant tout à la présence matérielle des éléments de la garde-robe, il choisit de ne pas s'y attarder, réservant une analyse descriptive minutieuse à deux pièces spécifiques : *Bajazet* et *Zaïre*.

Marmottan restitue d'abord la splendeur du costume de la Sultane (enregistré sous le n. 35), que l'inventaire de Nerici décrit comme un ensemble somptueux composé d'un « corsage de cachemire turc brodé en soie et à paillettes d'or, la robe de dessous en satin brodé au fond en or et sur le dessus de tulle brodé d'argent ». Cette attention portée à l'exotisme et au faste se retrouve également dans le costume pour Bajazet (indiqué sous le n. 37), qualifié de « très riche » et caractérisé par un « habit à la turque en taffetas blanc brodé d'argent et garni de strass, un autre de dessous à la turque, également en velours bleu ciel, complètement pailleté de têtes d'or, un pantalon de taffetas blanc et le dessus en toile crêpe brodé de liserés d'argent », le tout complété par une « ceinture en cachemire couleur amarante brodée de lames d'or et de longues franges d'or aux extrémités ».

Tout en reconnaissant que l'inventaire incluait également des descriptions détaillées pour les personnages secondaires, à l'instar des tenues destinées au Grand Vizir ou aux confidentes de la Sultane, Marmottan décide de ne pas les transcrire intégralement, préférant souligner l'impact visuel global de la mise en scène en affirmant que « tout cela faisait un effet sensationnel ». Enfin, l'auteur s'arrête sur le costume porté pour la tragédie *Zaïre* de Voltaire. Pour cette pièce, la pourpre impériale et l'éclat des joyaux dominent, le costume consistant en « un manteau de velours couleur écarlate, tout brodé d'or à l'intérieur, une paire de sandales en peau verte et or », tandis que « ses bracelets et le diadème étaient garnis de strass ».

De la description de ces trois costumes spécifiques, on peut déduire que si, d'une part, la fascination pour les atmosphères « turques » et orientales imprégnait profondément la sensibilité littéraire et théâtrale de l'époque, d'autre part, la transcription minutieuse des articles d'inventaire se configure comme un véritable témoignage de l'extraordinaire investissement économique de la cour lucquoise. Les matériaux décrits par Nerici, parmi lesquels le cachemire turc, le satin, le tulle, le taffetas et le velours, qui se trouvent sublimés par des broderies de soie, des paillettes, des lames d'or et des franges, contribuent au manifeste politique napoléonien. Cette richesse de matières précieuses permettait à Élisa Bonaparte d'exhiber un luxe fulgurant et hyperbolique, formellement justifié par les exigences du livret théâtral, mais substantiellement destiné à sceller la magnificence intrinsèque de l'Empire, réaffirmant ainsi la centralité culturelle de Lucques dans le panorama des cours satellites.

Cet usage stratégique de la garde-robe de scène trouve sa confirmation dans la description que Marmottan rapporte du costume pour la *Zaïre* de Voltaire. Dans ce contexte spécifique, la dimension orientale se confronte directement avec la pratique performative parisienne, puisque la Princesse avait déjà abordé ce rôle à Neuilly sous le Consulat, bénéficiant des conseils directs du plus célèbre tragédien du temps, François-Joseph Talma[508]. La description de la robe, parvenue jusqu'à nous grâce à Marmottan, dominée par le velours écarlate, la somptueuse broderie d'or intérieure, les sandales vertes et or et, surtout, l'usage emblématique du diadème garni de strass, se fait porteuse de

[508] Cfr. Gini Bartoli V., *op. cit*., p. 27

l'esthétique monumentale que Talma lui-même codifiait alors sur les scènes de la Comédie-Française.

Ainsi se met en place un processus complexe de transfert culturel et sémiotique, dans lequel le velours écarlate et le diadème cessent d'opérer comme de simples expédients historisants, pour assumer le statut de véritables simulacres de la régularité et de la royauté napoléoniennes. En se produisant sur la scène lucquoise revêtue de tels attributs, Élisa accomplit un acte qui dépasse de loin la sphère du divertissement de cour. La Princesse ne se limite pas à déclamer un texte, elle met en scène le pouvoir lui-même, transférant dans le contexte toscan les modèles performatifs, les postures et les codes visuels élaborés dans la capitale de l'Empire. Le corps de l'actrice-souveraine et des autres interprètes devient de la sorte le lieu d'intersection entre fiction scénique et légitimation dynastique, où l'exactitude des costumes et le luxe spectaculaire coopèrent à la construction d'une iconographie de la souveraineté, aussi éphémère dans la durée de la représentation que permanente dans son efficacité politique et culturelle.

4.3.5 La comparaison avec l'inventaire de Trieste

Si le sort du catalogue de 1819 a pu susciter des conclusions pessimistes, les archives recèlent de singulières surprises, propres à raviver des pistes d'investigation que l'on considérait comme irrémédiablement perdues. Le document privé décrit par Marmottan reste encore aujourd'hui introuvable, mais une recherche récente et ciblée menée auprès des Archives d'État de Trieste a permis de jeter une lumière nouvelle sur ce patrimoine dispersé, comblant ainsi, du moins en partie, un grand vide documentaire. Nos investigations d'archives ont en effet mis au jour le dossier officiel de la « ventilation héréditaire[509] » d'Élisa, ouvert immédiatement après son décès survenu à Trieste le 7 août 1820. Au sein de ce dossier est conservé un précieux inventaire analytique de ses biens, dressé en 1821 par les autorités judiciaires de l'époque afin de régler la succession et le partage de l'héritage. Au cœur de cet acte juridique formel se cachent deux sections intéressantes : la Rubrique VII, entièrement consacrée à l'enregistrement détaillé des « Vestiti » (Vêtements) retrouvés dans sa maison de Trieste, et la successive Rubrique VIII,

[509] Tribunale Civile e Criminale di Trieste, fascicolo « Ventilazione ereditaria della principessa Elisa Baciocchi contessa di Compignano», *Inventario dei beni contenuti nelle abitazioni di Trieste e Villa Vicentina (1821)*, Rubriche VII («Vestiti») e VIII («Biancheria»), Archivio di Stato di Trieste

qui dresse la liste minutieuse de la « Biancheria » (Linge), tant d'usage personnel que de cour, conservée dans cette même résidence. Naturellement, cet inventaire post-mortem répond à une logique purement notariale et judiciaire, bien éloignée des critères esthétiques ou théâtraux du catalogue dont la rédaction avait été confiée en son temps à Iacopo Nerici. Néanmoins, la coïncidence chronologique et géographique est flagrante puisque, selon toute vraisemblance, les textiles et les habits enregistrés en 1821 dans la demeure triestine sont ceux-là mêmes qui avaient voyagé dans les caisses depuis la Toscane en 1814, au moment de la fuite de la famille grand-ducale.

D'une part, nous disposons des descriptions détaillées des costumes de scène montés et complets, sauvées de l'oubli grâce à la transcription que l'historien Paul Marmottan effectua sur les documents originaires de la cour d'Élisa ; d'autre part, nous avons la récente découverte, auprès des Archives d'État de Trieste, de l'inventaire judiciaire rédigé en 1821 à l'occasion de la ventilation héréditaire de la Princesse. Mon objectif est de démontrer que ces deux documents ne décrivent pas des collections distinctes, mais un seul et même fonds, photographié à deux moments radicalement différents de son cycle de vie.

Le document d'origine toscane fixe le costume au moment de son faste maximal et de son intégrité performative, quand l'habit répondait aux nécessités précises de la mise en scène et de la propagande impériale. Le registre de Trieste, au contraire, documente la fragmentation et le démantèlement de ces mêmes habits, réduits en morceaux de tissu, coupes de broderies et boîtes d'accessoires, après avoir subi le traumatisme du transport au lendemain de l'effondrement de l'Empire en 1814.

L'analyse interne des rubriques VII et VIII du document de Trieste révèle la présence d'une série de vêtements, accessoires et matières premières qui s'écartent de la garde-robe quotidienne commune ou de cérémonie de l'époque. Nous serions ainsi face à une véritable dotation scénique qui révèlerait une cour n'ayant, semble-t-il, jamais cessé de considérer le théâtre comme le pivot de son identité culturelle et politique.

La première catégorie à analyser dans le catalogue de Trieste est constituée de ces vêtements qui renvoient de manière directe à l'exotisme et à l'orientalisme théâtral, des genres qui, au début du dix-neuvième siècle, jouissaient d'une fortune immense sur les

scènes de toute l'Europe. Dans le registre de Trieste, on rencontre la mention explicite de « Un Mantello alla Turca (*un manteau à la turque*) ». On imagine qu'il s'agissait d'un manteau caractérisé par des coupes amples, des manches pendantes et une abondance de décorations périmétrales, pensé pour que le public puisse immédiatement identifier un personnage moyen-oriental, ottoman ou génériquement asiatique.

Ce manteau trouve son complément logistique naturel lorsque le compilateur enregistre la présence de « Cinque paje pantaloni piedi d'orientale bianco (*cinq paires de pantalons orientaux blancs à pieds*) ». L'indication des « pantalons orientaux » pourrait confirmer que nous ne nous trouvons pas face à de simples pièces isolées, mais à une véritable dotation de série, pensée pour habiller un groupe entier de personnages ou un corps de ballet inséré dans une œuvre d'ambiance orientale.

Une seconde section d'une grande importance concerne les vêtements d'un faste et d'une monumentalité exceptionnels, catalogués sous la définition d'habits ou de manteaux de cour. On peut y lire « Un Mantello di Corte (*un manteau de cour*) », « Una Mantellina verde ricamata in oro (*un manteau vert brodé d'or*) » et des « vestiti rossi con bordatura » (*robes rouges avec bordure*) ».

À première vue, ces pièces pourraient être confondues avec les habits officiels portés par Élisa et par sa suite durant les cérémonies publiques très rigides imposées par le cérémonial napoléonien à Paris et en Toscane. Cependant, la présence de colorations si saturées et contrastées (le vert brillant et le rouge vif) associées à des bordures voyantes et des broderies en or métallique répond à une double fonction qui unit la vie publique à la fiction scénique.

Dans le théâtre du début du dix-neuvième siècle, éclairé principalement par la lumière faible et chaude des bougies ou par les premières lampes à gaz encore imparfaites, les costumes exigeaient une exaspération chromatique et une évidence dans les broderies qui permettaient aux personnages de se détacher visuellement du fond de la scène et d'être clairement identifiés par les spectateurs au balcon. Le *manteau vert* et les *robes rouges avec bordure* possédaient ces qualités de réflectance et de contraste qui les rendaient parfaits pour les scènes capitales des tragédies classiques, où le port royal de l'acteur devait être amplifié et soutenu par la magnificence géométrique du costume.

Pour comprendre pleinement la signification politique et culturelle de la présence de ces habits dans le registre de Trieste, il est nécessaire de relier la donnée matérielle à la sensibilité théâtrale spécifique de la Grande-duchesse. Élisa, comme son frère Napoléon, adorait la tragédie. Ses rôles de prédilection étaient ceux des reines de l'antiquité, d'héroïnes mythologiques ou d'impératrices romaines ; les sources indiquent qu'elle était une interprète appréciée et vibrante de la *Phèdre* de Racine, un rôle qui exigeait non seulement d'extraordinaires talents déclamatoires, mais aussi une présence scénique royale et statutaire.

Dans la correspondance de Madame de Laplace, la dame d'honneur loue chaleureusement les talents d'actrice de la Princesse Élisa, qui s'était produite sur la scène lucquoise dans la célèbre tragédie de Jean Racine : « J'apprends aussi, Madame, combien vous avez été belle et je vous vois sublime dans le rôle de Phèdre. C'est un amusement charmant [...] et cet amusement donne au peuple aimable que vous gouvernez, le goût de tout ce que notre littérature possède de plus beau[510] ».

Les somptueux habits rouges et verts brodés d'or décrits dans le document de Trieste ainsi que les somptueux « Mantelli di Corte (*manteaux de cour*) » ou les « Abiti ricchissimi (*habits très riches*) » auxquels les experts attribuaient une valeur économique énorme, répondaient exactement à cette exigence identitaire complexe. Ils vivaient sur une frontière ambiguë entre réalité et fiction : ils étaient commandés et portés pour les solennelles cérémonies officielles de l'État napoléonien, où Élisa devait incarner physiquement le pouvoir impérial de son frère devant les élites locales, et par la suite ils étaient réemployés ou réalisés sur mesure pour les scènes capitales des tragédies théâtrales.

Quand Élisa interprétait Phèdre ou Chimène, le « Mantello di Corte (*manteau de cour*) » cessait d'être un habit civil et se transformait en un dispositif scénique. La longueur de la traîne, la lourdeur du velours et l'or des broderies avaient pour mission d'amplifier les gestes de l'actrice-souveraine, légitimant son pouvoir réel à travers la

[510] Marmottan P. (ed.), *Lettres de madame de Laplace à Élisa Napoléon, princesse de Lucques et de Piombino*, Paris, A. Charles, 1897, p. 27

beauté hypnotique du spectacle. Le fait que ces habits monumentaux aient été emballés avec soin en 1814 et retrouvés à Trieste en 1821 démontre qu'Élisa, même durant les années amères du déclin politique, ne voulut jamais se séparer des symboles matériels de sa grandeur scénique et souveraine passée.

En confrontant les descriptions des costumes recueillies par Marmottan et les mentions d'inventaire du registre de Trieste, lorsque l'on abandonne le regard d'ensemble pour descendre dans le détail des matériaux, des colorations et des techniques de broderie, on découvre un réseau de correspondances si précises qu'il exclut toute hypothèse de hasard, fournissant la preuve presque certaine du démantèlement des costumes d'origine.

Le premier et plus surprenant cas de convergence matérielle concerne l'usage d'un tissu de très grande valeur et d'une couleur très spécifique : le cachemire amarante. Dans la description que Marmottan nous a transmise du somptueux costume pour la tragédie Bajazet, on y mentionne expressément une « ceinture en cachemire couleur amarante brodée de lames d'or et de longues franges d'or aux extrémités ». Cette combinaison trouve un écho au sein de l'inventaire de Trieste. Dans le document triestin, ce précieux tissu filé est mentionné à plusieurs reprises, bien qu'il soit enregistré sous des graphies altérées ou phonétiques telles que « Cafsmir ». La donnée la plus pertinente est la suivante « un abito di Cafsmir amaranto con palme grandi (*une robe en cachemire amarante à grands motifs de palmes*) ». De plus, le motif ornemental à « palmes » revient de très nombreuses fois à l'intérieur de l'inventaire de Trieste. L'introduction de cet embellissement, si présent dans les tenues d'Élisa, ne représentait pas une nouveauté absolue, mais reflétait un goût déjà visible dans les costumes de théâtre de Lucien Bonaparte[511], confirmant ainsi le lien étroit entre la mode impériale, le goût pour l'exotisme au théâtre et les biens enregistrés à Trieste au début du dix-neuvième siècle.

Un second axe de correspondance est offert par les matériaux textiles légers et semi-transparents, fondamentaux pour le rendu visuel des costumes sous les lumières de la scène. Toujours au sujet du costume de *Bajazet*, la description d'origine met en évidence

[511] Cfr. Camilli Giammei E. (ed.), *Vestito come una statua antica. Un manteau de théâtre di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico. Studi e restauro*, Gangemi Editore, Roma, 2025

que la robe de dessus était réalisée en « tulle brodé d'argent » et était associée à un élément supérieur en « toile crêpe brodé de liserés d'argent ».

Les experts triestins annotent la présence d'une quantité énorme de « tagli di Thul (*coupes de tulle*, écrit phonétiquement en insérant un 'h') » et « un taglio di Crespo (un *coupon de Crêpe*) », là où le mot « Crespo » représente la traduction littérale italienne du terme français *crêpe*. Ce qui est particulièrement significatif, est que ces coupes de tulle et de crêpe sont enregistrées avec des précisions concernant les matériaux « ricamati in oro, e d'argento (*brodés d'or et d'argent*) ». Nous sommes face à une preuve probable du fait que, une fois la saison des représentations achevée et que le royaume s'est effondré, l'appareil textile nécessaire pour produire les effets optiques sur la scène de Lucques fut retiré des armatures rigides des costumes, enroulé ou replié, et conservé en morceaux à l'intérieur des caisses, gardant intacte la précieuse dotation de broderies métalliques qui en constituait la valeur économique.

Un autre élément que ressort de l'analyse du catalogue de Trieste est la présence répétée d'un tissu de prédilection pour l'époque : le taffetas, enregistré par le rédacteur par la graphie phonétique « Taftà ». En décrivant le fastueux costume conçu pour le personnage de Bajazet, Marmottan transcrit fidèlement les documents d'archives toscans, en spécifiant que l'ensemble principal était précisément composé d'un « habit à la turque en taffetas blanc ». L'inventaire dressé à Trieste en 1821 fait la liste de plusieurs éléments réalisés dans ce même tissu, parmi lesquels « un taglio di Taftà bianco (*un coupon de taffetas blanc*) ». Cette coïncidence textile et chromatique suggère que les caisses de l'exil ne conservaient pas seulement les costumes assemblés, mais qu'elles contenaient également les rouleaux de tissu originaux, les coupons de réserve ou les parties démontées des habits de scène d'Élisa.

Au terme de cette dense analyse comparative, il émerge que l'inventaire des costumes de scène et le registre judiciaire de Trieste ne peuvent plus être considérés comme deux documents séparés, mais doivent être lus comme les étapes chronologiques d'un unique et fascinant processus de dispersion patrimoniale. Ils sont, avec une grande probabilité, deux faces d'une même médaille. Alors que le texte d'origine toscane, transmis par Marmottan, nous offre une vision spectaculaire du théâtre des Baciocchi, en nous

montrant les costumes montés, complets et prêts pour la fiction scénique au moment de leur splendeur impériale maximale, l'inventaire triestin de 1821 documente la réalité physique et mélancolique de l'exil. Il nous montre les mêmes identiques matériaux une fois que la tempête de la Restauration a éteint les lumières des scènes et a contraint les fonctionnaires de cour à démonter les décors, à découdre les broderies précieuses et à tout conserver à l'intérieur des malles de voyage. Les coupes de tulle, le cachemire amarante et les autres éléments ne sont pas des éléments isolés, mais les fragments épars d'un rêve de gloire culturelle que Élisa Bonaparte avait cherché à préserver jusqu'au dernier jour de sa vie. La découverte du document triestin et son décodage philologique non seulement comblent un grand vide documentaire, mais nous permettent de restituer à l'inventaire de 1821 sa véritable nature : non pas une froide liste de linges domestiques, mais le dernier et précieux écrin de la Garde-robe théâtrale d'une Princesse napoléonienne.

4.4 Le théâtre français en Toscane

4.4.1 Une compagnie française à Lucques

L'engagement d'Élisa en faveur de la vie théâtrale lucquoise ne se limitait pas aux représentations privées au sein de son palais, mais s'étendait à la collectivité. Elle promut en effet en 1808 la saison d'une troupe française au Théâtre Castiglioncelli, un édifice dont elle avait personnellement encouragé et suivi la restauration, et auquel elle avait destiné une troupe d'acteurs français, comme en témoigne l'abbé Chelini, ecclésiastique lucquois de l'époque :

> La cour a pensé à faire venir de France une troupe de comédiens et une de danseurs pour divertir le peuple au théâtre Castiglioncelli, lequel a été embelli et agrandi aux frais du public, et où ont été aménagées de nombreuses commodités qui lui faisaient défaut. Le Prince s'est emparé, pour les deux années à venir, de toutes les loges qui étaient la propriété de Particuliers[512] […].

[512] Chelini J., *Zibaldone lucchese*, in Archivio Sardini, 172, c. 331, Archivio di Stato di Lucca

Le ton polémique de ces lignes est évident. La figure de l'abbé Jacopo Chelini[513] offre un prisme d'analyse privilégié pour pénétrer la complexité de la transition historique lucquoise entre la fin du dix-huitième et le début du dix-neuvième siècle. D'humbles origines paysannes, fils cadet d'un maraîcher de Gattaiola, Chelini entreprit la carrière ecclésiastique comme voie d'accès à la promotion socio-économique, devenant en 1776 chapelain du monastère de Santa Giustina. Sa trajectoire biographique et intellectuelle fut radicalement marquée par sa rencontre avec le marquis Giacomo Sardini[514], qui devint son noble protecteur. Éduqué dans les milieux cultivés et raffinés de la noblesse lucquoise en qualité de « prêtre de maison », Chelini développa une mentalité rigidement ancrée dans les valeurs du paternalisme d'assistance et de l'Ancien Régime aristocratique. Sa matrice idéologique, clairement conservatrice et réactionnaire, se fondait sur une « vénération religieuse » à l'égard de la classe patricienne, perçue comme une projection terrestre du dessein divin, et sur le rôle du clergé en tant que gardien spirituel de l'ordre établi. Cette vision du monde se reflète pleinement dans son œuvre principale, le *Zibaldone Lucchese*, une chronique quotidienne monumentale rédigée à partir de 1776 (et poursuivie jusqu'en 1823) dans l'intention de transmettre la mémoire de la ville à la postérité. Le *Zibaldone* se présente comme un journal au langage élémentaire mais fortement partisan et impétueux, imprégné d'un esprit de véritable « croisade » contre les principes révolutionnaires français et les nouveautés jacobines, considérés comme des éléments subversifs de la séculaire « société chrétienne » lucquoise. Malgré la partialité évidente du registre narratif de l'auteur, l'œuvre représente une source documentaire et anthropologique d'une valeur extraordinaire, capable de restituer un réseau dense de données historiques et politiques.

Concernant la restructuration du Teatro Castiglioncelli, Chelini commentait ainsi :

> Alors qu'on détruit les couvents… on agrandit, on perfectionne et on embellit les théâtres. Le théâtre dit des Castiglioncelli est celui qui, ayant son avant-scène étroite, est aujourd'hui, croit-on, élargi et embelli. Tous ceux qui habitaient la

[513] Cfr. Moncini C., *L'abate Jacopo Chelini: il tramonto di un'oligarchia e la rigenerazione democratica*, in Lucca 1799: due Repubbliche. Istituzioni, economia e cultura alla fine dell'Antico Regime: convegno di studi, Lucca, Villa Bottini 15-18 giugno 1999, vol. II, Istituto Storico Lucchese, 2002; Cfr. Bocconi R., *La storia civile del '700 veduta da Jacopo Chelini e dai suoi contemporanei*, in «Bollettino storico lucchese», XI, 1939, pp.150-180

[514] Cfr. Sardini G., *Memorie della Famiglia Sardini*, ASL, Archivio Sardini, n. 129, c. 108

> maison attenante ont dû perdre une partie de leur demeure, nécessaire à l'agrandissement projeté… La Princesse, qui se rend en personne pour voir cet agrandissement de la scène, voulut elle aussi une plus grande commodité près de celle-ci, pour une entrée dans la maison du sieur Nicola Santini, et visiter cette partie du palais qui confine audit théâtre ; sans faire la moindre politesse au propriétaire, elle ordonna que l'on ouvrît une porte de communication avec le théâtre et voulut, pour son usage, plusieurs chambres, afin de se faire un petit appartement pour son propre usage et confort, et pouvoir ainsi se rendre audit théâtre depuis la maison Santini sans être contrainte de monter les escaliers communs[515] […].

L'amère réflexion de l'abbé, selon laquelle « alors qu'on détruit les couvents… on agrandit, on perfectionne et on embellit les théâtres », synthétise efficacement le traumatisme d'un renversement total des valeurs traditionnelles, qui n'est pas sans rapport à la Déchristianisation et à la vision du théâtre comme une école laïque du peuple[516]. Aux yeux des dévots, l'État napoléonien ne se limitait pas à une simple réforme urbanistique, mais opérait une spoliation systématique du sacré : la suppression simultanée des ordres religieux et la confiscation des biens ecclésiastiques servaient visiblement à financer et à élever le profane. Le théâtre cessait de ce fait d'être un simple lieu de divertissement pour se muer en nouveau temple de la sociabilité laïque et impériale, emblème concret de l'oppression anticléricale. À cette profonde fracture culturelle s'ajoutait, en outre, l'irritation face au mépris arrogant affiché par le régime envers la propriété privée et les prérogatives des patriciens locaux. En décrivant les détails du chantier, le chroniqueur note avec un dédain manifeste les préjudices subis par les particuliers, privés de portions de leurs propres habitations, et s'attarde sur l'épisode exemplaire du Palazzo Santini. L'irruption d'Élisa Bonaparte, qui ordonna l'ouverture d'une porte de communication avec le théâtre et la réquisition de plusieurs pièces pour son confort personnel « sans faire la moindre politesse au propriétaire », révèle le noyau profond du dissentiment des notables. Face à un pouvoir impérial qui, en paroles, promouvait la modernité juridique du Code

[515] Cfr. Chelini J., *op. cit.*
[516] Voir Poirson M., « Introduction », dans Poirson M. *op. cit.*

civil mais, dans les faits, bafouait les règles les plus élémentaires de la courtoisie aristocratique, la noblesse lucquoise ne put que se retrancher dans une certaine hostilité.

La tentative d'imposer le modèle politique napoléonien en Toscane, à la suite de l'abolition du Royaume d'Étrurie, s'inscrit dans un contexte historique compliqué. Les fonctionnaires français se trouvèrent face à une région politiquement instable et complexe. Au cours des années précédentes, la Toscane avait connu des expériences opposées : d'abord les réformes éclairées de la dynastie des Lorraine, puis les violentes révoltes populaires et catholiques contre les Français (le mouvement du Viva Maria) et, enfin, le retour des Bourbons. Sur ce territoire fragmenté, l'administration française ne se limita pas à imposer ses propres lois et impôts, mais elle chercha à créer une véritable « religion civile » et laïque pour légitimer le pouvoir de Napoléon. L'objectif principal était de soustraire le contrôle du consensus à l'Église catholique, qui jouissait d'une immense influence en Toscane. Les Français tentèrent donc de transformer l'Église en un instrument de l'État, en obligeant les prêtres à célébrer les triomphes militaires de Paris par des chants liturgiques officiels (les Te Deum[517]). Comprenant toutefois la complexité du contexte dans lequel ils opéraient, Élisa et Félix Baciocchi[518] choisirent d'adopter une double stratégie. D'un côté, on procéda à l'assimilation de ces cultes populaires jugés désormais impossibles à éradiquer, lesquels furent habilement pliés aux exigences de célébration de la dynastie ; en témoignent la restructuration de l'église lucquoise de San Paolino, élevée au rang de véritable panthéon des Bonaparte, et la commande, sur le territoire de Piombino, d'une fresque monumentale dédiée au culte naissant de « Saint Napoléon », représenté en train de s'imposer symboliquement sur la figure du Pontife pour réaffirmer la suprématie du pouvoir impérial. D'un autre côté, le régime imposa un obstructionnisme systématique envers les festivités traditionnelles qui apparaissaient intrinsèquement liées à la mémoire et aux structures de l'ancien régime oligarchique. Ce fut le sort de la célèbre fête de la Sainte-Croix (Santa Croce) à Lucca : ne pouvant décréter sa totale abolition par crainte de graves troubles publics, la célébration fut

[517] Manfredi M. *Ritualità, feste e iconografia imperiale. Forme e canali di legittimazione di un nuovo potere nella Toscana napoleonica*, in Donolo L., *A 200 anni da Napoleone in Toscana*, Atti del Convegno (Livorno, 31 ottobre 2014), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2016, pp. 19-60.
[518] Cfr. Ferretti M., *L'utopia dei principi, progetti per una capitale*, in *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814) Riforma dello Stato e società*, Catalogo della mostra (Lucca 1984), Lucca 1984, pp. 327-348

progressivement privée de ses financements étatiques habituels, vidée de sa centralité rituelle et, enfin, délibérément éclipsée par l'institution et la promotion de la nouvelle foire laïque de Saint-Napoléon, fixée au 15 août[519].

Cette guerre des symboles, conjuguée à une conduite de la cour jugée trop licencieuse (comme l'extension du Carnaval en pleine période de Carême), choqua la population et irrita profondément les notables toscans. Nobles et propriétaires terriens rejetèrent le centralisme de Paris, qui avait déclassé la région au rang de périphérie de l'Empire en remplaçant les fonctionnaires locaux par des bureaucrates français. Au mécontentement lié à la perte d'autonomie s'ajoutèrent de lourds impôts et la conscription militaire obligatoire, qui privait les campagnes de jeunes bras. Pour endiguer la dissidence de cette élite, Napoléon choisit la voie du pragmatisme : par les décrets de 1809, il concéda l'usage de la langue italienne dans les actes publics et les tribunaux, et remplaça progressivement les fonctionnaires français par des administrateurs locaux, offrant aux notables des emplois et du pouvoir[520]. Élisa Bonaparte tira parti de cette opportunité en tentant de se présenter comme une souveraine clémente. L'élite toscane craignait toutefois que le gouvernement d'Élisa ne restât totalement soumis aux exigences économiques et belligérantes de Paris. Les notables n'acceptèrent les charges publiques que par esprit d'autoconservation et pour protéger leurs patrimoines, sans jamais adhérer véritablement au bonapartisme. La fragilité de cet équilibre apparut clairement en 1813-1814 : lors de l'effondrement de l'Empire sous les coups des coalitions européennes, la classe dirigeante toscane abandonna immédiatement les Bonaparte sans lever le petit doigt pour défendre Élisa, préparant ainsi le retour rapide des Lorraine. Ce contexte historique explique pourquoi, bien qu'à cette même époque les célèbres troupes françaises dirigées par Mademoiselle Raucourt traversassent l'Italie, Élisa choisit délibérément de ne pas recourir à leurs services, préférant engager de manière autonome une autre compagnie théâtrale d'Outre-Rhin. Cette décision revêtait une valeur politique précise : Raucourt était en effet une protégée directe de Napoléon, et ses spectacles, centrés sur les chefs-d'œuvre français, représentaient l'instrument officiel de la puissante propagande de Paris, visant à imposer la langue et la supériorité culturelle de l'Empire dans les territoires annexés. Consciente que l'imposition forcée du répertoire tragique parisien aurait exaspéré l’orgueil des

[519] *Ibidem*
[520] Manfredi. M., *op cit*.,

notables lucquois, de tout temps fiers de leur tradition littéraire et théâtrale, Élisa opta pour une ligne plus souple et nuancée. En invitant des comédiens français déconnectés du circuit officiel de Raucourt, la princesse chercha à habituer graduellement le public aux goûts et à la sociabilité d'Outre-Rhin, tout en évitant les forçages idéologiques qui auraient inévitablement alimenté le boycott passif des salles. Il s'agit, en dernière analyse, d'un énième exercice d'équilibrisme politique : Élisa promut la diffusion de la culture française, mais elle le fit en émoussant les angles les plus rigides de l'impérialisme de son frère, afin de préserver la paix sociale au sein de la Principauté. De surcroît, au-delà des considérations précises d'opportunité diplomatique, la décision d'Élisa ancrait ses racines dans des raisons de nature politico-administrative. D'une part, en effet, le décret fondateur de Napoléon liait l'activité de Raucourt à une destination géographique clairement limitée, prévoyant la création de deux troupes seulement, destinées à des zones spécifiques : l'une pour les départements italiens directement annexés à l'Empire (avec des étapes à Turin, Alessandria, Gênes et Parme) et l'autre pour les villes du Royaume d'Italie (Milan, Venise, Bologne et Brescia). Lucca, en tant que Principauté formellement autonome sous le gouvernement des Baciocchi, restait en dehors de cette rigide répartition législative française. D'autre part, le choix d'Élisa mettait en évidence une différence radicale sur le plan de la gestion financière : alors que les troupes de Raucourt jouissaient d'importants financements étatiques garantis par les gouvernements impérial et royal, le spectacle français à Lucca pesait directement sur les caisses personnelles de la souveraine.

Face à un cadre historique aussi tendu, marqué par de profondes fractures idéologiques, des réquisitions forcées et par le ressentiment de la composante la plus conservatrice de la société lucquoise, on s'attendrait à une réponse de fermeture totale à l'égard des initiatives culturelles promues par le nouveau régime. Pourtant, les chroniques contemporaines offertes par la *Gazzetta di Lucca* révèlent un scénario radicalement différent et bien plus nuancé, et ce dès les premières apparitions de la troupe française invitée par Élisa et dirigée par un certain monsieur Germain :

> Après de nombreuses années, le Théâtre Castiglioncelli, qui était resté fermé par manque de concurrence, a rouvert avec une splendeur nouvelle, et sous une forme tout à fait charmante, non seulement en raison des réparations et des nouvelles commodités qui y ont été établies, mais aussi pour les représentations données

> par une troupe comique française, laquelle ne manque pas de déployer tous ses talents pour s'attirer les applaudissements du public. Tandis que nous désirons avec impatience écouter les chefs-d'œuvre dont le théâtre français est si riche, nous pouvons déjà grandement louer tant la beauté des décors que l'élégance des costumes des danseurs, puisque le ballet fait partie du spectacle actuel dudit théâtre[521].

Après avoir ouvert les portes du Théâtre Castiglioncelli rénové, la sévérité du dissentiment politique semble céder le pas au charme irrésistible de la modernité et du prestige culturel français. Le public lucquois, guidé par le désir typiquement aristocratique et bourgeois de divertissement et d'autoreprésentation sociale, se montre tout sauf imperméable à la séduction des nouveautés artistiques françaises, manifestant la volonté de ne pas rester exclu de ce qui se profilait désormais comme la nouvelle sociabilité hégémonique. Cette apparente et soudaine conversion du goût du public soulève toutefois un interrogatif méthodologique crucial quant à la nature de la source journalistique. L'impatience manifestée par le rédacteur de la *Gazzetta di Lucca*, désireux d'assister aux célèbres chefs-d'œuvre du répertoire étranger, combinée aux éloges outranciers qui se succèdent dans les numéros suivants, comme lorsqu'il déclarait ne pouvoir « que continuer nos applaudissements à la talentueuse Troupe Comique française, alors qu'elle continue à nous donner, dans les plus beaux morceaux qu'elle représente, les preuves les plus convaincantes de son habileté[522] » , impose de réfléchir à la porosité entre la chronique théâtrale et la propagande d'État. Sous le gouvernement baciocchien, et en ligne avec les directives rigides déjà citées qui régulaient l'information dans tout l'Empire napoléonien, la presse locale ne jouissait en effet d'aucune autonomie réelle, mais était soumise à un contrôle censorial strict. Par conséquent, les applaudissements continus décernés à la troupe de Monsieur Germain, tout comme l'accent rhétorique mis sur la splendeur architecturale et sur les nouvelles commodités de la salle, pourraient ne pas refléter le sentiment authentique et unanime de la population, mais plutôt une savante opération de relations publiques orchestrée par le régime pour légitimer l'action de la Princesse et démontrer le succès de sa politique de civilisation. C'est précisément dans ce contexte que s'insère l'efficacité de la stratégie poursuivie par Élisa Bonaparte, dont

[521] *Gazzetta di Lucca*, n. 44 (31 mai 1808), p. 188
[522] *Ibidem*, n. 51 (24 juin 1808), p. 216

l'intelligence politique émerge clairement du choix des répertoires et des modalités d'implication du public. Consciente que l'imposition des tons austères et monumentaux du spectacle français de Mademoiselle Raucourt aurait braqué l'orgueil identitaire des notables locaux, Élisa choisit délibérément de commencer la saison avec une troupe non connectée directement à l'Empereur, en misant sur l'élégance des ballets et surtout sur la légèreté du vaudeville[523]. La souveraine réussit ainsi à désamorcer la résistance idéologique : un genre aussi brillant, rythmé et accessible privait l'opposition de tout angle d'attaque polémique, transformant le théâtre en un espace de pure attraction. À cela s'ajoutait un usage savant du populisme culturel, illustré par l'octroi de spectacles gratuits à l'occasion de sa fête nominale. Cette démarche non seulement liait la figure de la Princesse à une image de magnanimité et de fête, mais concourait subtilement à ébranler le monopole rituel de l'Église, en offrant une alternative laïque aux commémorations religieuses traditionnelles de la cité. Le Théâtre Castiglioncelli se redéfinissait ainsi comme le nouveau et incontournable centre de la sociabilité napoléonienne. La description de la structure, rénovée sous une forme qualifiée par les contemporains de tout à fait charmante et confortable, suggère que l'espace théâtral était devenu le barycentre de la vie mondaine, le lieu par excellence où voir et se faire voir. Même les nobles les plus réactionnaires et nostalgiques de l'ancienne République oligarchique se virent contraints de composer avec cette réalité, réalisant que l'absence des logiques du théâtre aurait signifié leur marginalisation sociale. On assiste, dès lors, à un pragmatisme de façade : bien que la politique centralisatrice de Paris fût intimement rejetée et combattue, ses modèles de sociabilité et ses modes étaient promptement adoptés. En dernière analyse, cette affaire démontre comment les mécanismes de l'hégémonie culturelle voyagent souvent sur des voies indépendantes des conversions politiques ou de la fidélité dynastique ; on pouvait continuer à regarder l'envahisseur avec hostilité et, en même temps, se laisser conquérir par le talent de ses acteurs et l'agrément de ses spectacles.

4.4.2 Mademoiselle Raucourt en Toscane

Bien qu'Élisa eût initialement opté pour une ligne culturelle souple au sein de la Principauté lucquoise, l'irrésistible magnétisme et l'élan organisationnel de Raucourt,

[523] *Ibidem,* n. 48 (14 juin 1808), p. 204

dicté non seulement par des ambitions artistiques mais aussi par d'évidentes perspectives de profit économique, finirent par croiser les stratégies de la cour. L'actrice, qui s'employait déjà à étendre son hégémonie théâtrale dans le Nord de l'Italie à travers la gestion de troupes dans le Royaume d'Italie, comprit rapidement l'importance d'obtenir les faveurs de la sœur de l'Empereur. Ce fut probablement à la suite d'une visite officielle à la cour de Lucques que s'ouvrit la possibilité d'une apparition sur les scènes locales. Il convient toutefois de préciser que Raucourt ne se rendit pas en Toscane à la tête de l'une de ses célèbres formations stables : au contraire, elle se présenta sous les traits d'une prestigieuse soliste, effectuant une véritable incursion individuelle pour se produire en tant qu'actrice invitée. En juillet 1808, la *Gazzetta di Lucca*[524] annonçait en effet avec emphase la représentation de la *Mérope* de Voltaire, un événement qui allait voir Raucourt, explicitement qualifiée d'actrice du théâtre de Sa Majesté l'Empereur et Roi, interpréter le rôle éponyme. Le compte rendu détaillé, paru dans le journal les jours suivants, restitue l'image d'un triomphe absolu et confirme, par là même, la nature singulière de sa prestation :

> Le 12 du courant, cette ville a eu la satisfaction d'admirer sur scène les talents distingués de Mademoiselle Raucourt, actrice du théâtre français de S.M. l'Empereur et Roi. Elle a interprété le rôle de Mérope dans la tragédie du même nom. Une voix claire, sonore, et dont il est difficile de trouver l'égale, une taille et un port majestueux, un geste expressif, un regard plein d'âme et de feu, et surtout l'intelligence et le discernement font de cette actrice l'une des meilleures qui soient jamais apparues au théâtre. Le public l'a accueillie à juste titre avec les plus vifs applaudissements et l'a vue partir à son grand regret pour Paris la nuit même. Elle a semblé communiquer, dans la représentation de ladite tragédie, ses propres talents aux autres acteurs, dont chacun s'est distingué dans son rôle respectif[525].

Le public la vit partir la nuit même avec un profond regret. Les intérêts qui guidaient l'actrice émergent clairement dans une lettre envoyée à la fin du mois de juillet de la même année, dans laquelle Raucourt s'adressait à Élisa avec des expressions d'une dévotion

[524] *Ibidem,* n. 56 (12 juillet 1808), p. 238
[525] *Ibidem,* n. 57 (15 juillet 1808), p. 240

absolue, s'offrant à lui organiser, pour l'avenir, une troupe plus digne qui pût contribuer à ses délassements, tant à Lucques que dans d'autres territoires de la Toscane :

> Madame je suis si pénétrée des bontés de votre altesse impériale et tellement comblée de ses bienfaits que je crains de ne pas lui avoir assez exprimé ma respectueuse reconnaissance. J'ose Madame vous supplier de m'honorer de vos ordres si vous daignez désirer une troupe plus digne de contribuer à vos délassements soit pour Lucques, soit pour les lieux où des plus hautes destinées vous appelleraient pour le bonheur des peuples qui vivraient sous vos lois. Que votre altesse Impériale daigne se rappeler toujours qu'il existe une de ses créatures dont le plus grand bonheur serait de lui prouver son zèle, son entier dévouement et le profond respect avec lequel elle ose se dire de votre altesse impériale Madame la plus humble et la plus soumise servante Raucourt[526] […].

Il n'existe aucune information concernant les réponses d'Élisa à de telles propositions.

En mars 1809, avec sa nomination au rang de Grande-Duchesse de Toscane, l'axe de la cour se déplaça définitivement vers Florence, et avec elle se transférèrent les comédiens français à son service, déterminant la disparition des traces théâtrales français à Lucques. Dans la nouvelle capitale, riche d'un réseau dense de théâtres, les spectacles français commençaient à exercer une véritable hégémonie. Des documents d'archives témoignent comment les fonctionnaires grand-ducaux, tel que le conservateur du palais de la Couronne, disposaient à leur guise des loges et des structures de la ville, contraignant des institutions comme l'Accademia degli Intrepidi à céder la scène du Théâtre della Pallacorda pour permettre les répétitions de la troupe française[527]. C'est dans ce contexte de consolidation du pouvoir que, durant l'été 1809, Mademoiselle Raucourt revint se produire pour Élisa, inaugurant une saison d'un très haut niveau politique et culturel au sein de la Villa Impériale du Poggio Imperiale :

> Depuis quinze ou vingt jours, diverses représentations théâtrales ont eu lieu à cette Villa Impériale du Poggio Imperiale, exécutées par une Compagnie d'habiles acteurs français, dans une salle expressément préparée et aménagée

[526] Lettre du 29 juillet 1808 de Mademoiselle Raucourt à Élisa Bonaparte, Segreteria di Stato e di Gabinetto del Principato Lucchese, n. 202, carta n. 138, Archivio di Stato di Lucca
[527] Accademia degli Intrepidi, n. 116, foglio n. 119, Archivio di Stato di Firenze

> avec le plus grand soin et la plus grande élégance à l'usage de théâtre. Elles ont été constamment honorées de l'Auguste présence de LL. AA. II. et ont fait en même temps les délices de la sainte audience qui y avait été invitée. Dans la soirée du jeudi dernier, il a été mis fin à cet intéressant divertissement par l'immortelle tragédie du grand Corneille, *Cinna*, dans laquelle la célèbre Actrice Mademoiselle Raucourt s'est distinguée dans le rôle d'Émilie d'une manière tout à fait digne de la célébrité de son nom[528].

L'opération culturelle orchestrée par les Baciocchi ne resta pas toutefois confinée à l'intérieur des murs des résidences grand-ducales, mais s'étendit de manière programmatique aux principaux théâtres publics de Florence. En septembre 1809, Raucourt foula les planches du Théâtre de la Pergola et de celui du Cocomero :

> Trois des plus renommées tragédies du théâtre français ont été successivement représentées ces derniers soirs par la Compagnie d'acteurs au service de S.A.I. (Son Altesse Impériale) dans deux de nos théâtres. Dans celui de la Pergola ont eu lieu la *Rodogune* du Grand Corneille et le *Britannicus* de Racine, et la *Médée* de Longepierre dans celui du Cocomero, auquel l'entrée gratuite avait été accordée. L'affluence a toujours été extrêmement nombreuse à ces intéressants spectacles, dans lesquels la célèbre Mademoiselle Raucourt a fait briller ces talents extraordinaires qui constituent l'excellence dans l'art. Elle a cependant dépassé elle-même dans le rôle très difficile de Médée, où la tendresse, la rage, la pitié et la vengeance ont été par elle admirablement exprimées et traitées avec l'intelligence la plus fine et la plus magistrale de ce genre de clair-obscur. S.A.I. la Grande-Duchesse ayant daigné honorer de sa présence lesdits spectacles, elle y a toujours été accueillie par les applaudissements répétés de la foule des spectateurs, ce qui s'est également produit hier soir au Théâtre de la Pergola, où a été donné pour la première fois l'opéra en musique avec un grand Ballet[529].

Si la présence constante de la Grande-Duchesse garantissait la légitimation politique et l'affluence des notables liés au cercle souverain, l'ouverture gratuite de certaines représentations, comme celle au Théâtre du Cocomero, assura un concours populaire

[528] *Gazzetta universale*, n. 57 (18 luglio 1809), p. 226
[529] *Ibidem*, n. 73, (12 septembre 1809), p. 291

extrêmement nourri et un succès d'audience retentissant. Ces étapes florentines représentaient pour Raucourt un passage stratégique fondamental au sein de sa plus large tournée italienne, visant à consolider et renouveler les contrats de ses troupes théâtrales sous l'égide impériale ; cependant, son exceptionnelle et unique performance sur les planches toscanes demeura un fait isolé, constituant la dernière incursion directe de l'actrice dans cette région. Le succès de ses interprétations avait démontré que, bien que la création d'une audience constante et disposée à payer un billet demeurât une opération complexe dans une région fière de ses propres traditions littéraires, il existait une partie consistante de la société disposée à consommer la culture française. Cette dynamique de pénétration culturelle allait trouver son accomplissement définitif en mai 1811, lorsque le théâtre français fut formellement institutionnalisé à Florence au Théâtre du Cocomero, comme en témoignent les avis presque quotidiens dans le *Giornale del dipartimento dell'Arno*[530] dédiés aux comédies de Picard et de Le Sage, marquant le passage définitif d'un divertissement d'élite à un rendez-vous régulier de la vie civile départementale. Les documents disponibles ne confirment pas, cependant, que la troupe active au Cocomero fût celle directement liée à la cour d'Élisa ; il s'agirait plutôt d'une formation théâtrale voulue et promue par le Préfet du Département de l'Arno.

4.4.3 Le théâtre français à Pise et à Livourne

Les acteurs d'Élisa l'auraient en revanche suivie à Pise et à Livourne, deux villes qui faisaient partie du Grand-duché de Toscane. Le barycentre de la vie politique et mondaine de la Grande-duchesse restait solidement ancré à Florence, où la cour résidait la majeure partie de l'année. Toutefois, Élisa aimait interrompre le séjour florentin par des déplacements périodiques et temporaires dans les autres résidences du Grand-duché : de brefs séjours saisonniers visant à concilier les exigences de la représentation politique avec les plaisirs de la villégiature. C'était précisément à l'occasion de ces déplacements, qui conduisaient temporairement la cour à Livourne pendant les mois d'été pour les bains de mer, ou à Pise au cours de l'automne et de l'hiver pour bénéficier du climat plus doux de la côte, que la compagnie théâtrale française se mettait en mouvement à la suite de la souveraine. Chaque fois que la complexe machine de la cour se mettait en branle, l'appareil bureaucratique grand-ducal s'activait largement à l'avance pour préparer les

[530] *Giornale del dipartimento dell'Arno,* n. 47, 21 mai 1811, p. 190

divertissements et les distractions de la souveraine. Des fonctionnaires de très haut rang, à l'instar du chambellan chargé des théâtres de la cour, Monsieur de Châteauneuf, précédaient l'arrivée d'Élisa en envoyant des ordres péremptoires aux maires et aux représentants des académies historiques qui géraient les principaux théâtres de la ville, comme l'Accademia degli Avvalorati à Livourne (propriétaire du Théâtre degli Armeni) et l'Accademia dei Costanti à Pise. Ces édits impériaux, qui n'admettaient ni réplique ni objection, obligeaient les institutions locales à « expulser » temporairement les comédiens italiens ou à leur imposer une cohabitation forcée et une alternance des jours de représentation, confisquant les scènes pour les mettre à la totale disposition de la troupe française qui suivait la Grande-duchesse. À cet égard, le mandat péremptoire du maire de Pise, Ruschi, en novembre 1811, est emblématique : il intimait aux académiciens de céder la scène deux soirs par semaine, les avertissant que « quel que soit l'obstacle qui s'oppose à l'exécution, il doit céder au désir de la Grande-duchesse[531] ».

Cependant, l'exportation de ce modèle culturel français ne se traduisit pas par une marche triomphale, mais alla se heurter à une double et tenace résistance, de nature tant économique que sociale. D'une part, les administrateurs et les entrepreneurs des théâtres toscans manifestèrent de profondes et légitimes réserves financières. L'ingérence de la cour, en effet, rompait des contrats commerciaux déjà laborieusement engagés avec les compagnies dramatiques italiennes et réduisait de moitié les jours de représentation hebdomadaire, menaçant les bilans des académies à une époque déjà éprouvée par une crise financière dramatique des salles de spectacle. À Pise, le secrétaire de l'Accademia dei Costanti, Francesco Del Testa[532], tenta de s'opposer à l'introduction de la troupe française en faisant remarquer que les compagnies italiennes garantissaient une recette sûre et stable en jouant tous les soirs de la semaine et en payant régulièrement le loyer, une certitude économique que les Français, protégés d'en haut, n'offraient pas. D'autre part, l'échec partiel de cette opération culturelle à Pise et à Livourne fut déterminé par la réponse froide, voire ouvertement indifférente, de la population toscane. À Livourne, en particulier, les documents d'archives restituent l'image d'une situation théâtrale pour le moins désastreuse : les entrepreneurs Pietro Boschi et Lorenzo Pani décrivaient leurs saisons comme un calvaire économique, dénonçant une pénurie chronique de public

[531] Teatro E. Rossi, Accademia dei Costanti, n. 9, 24 novembre 1811, Archivio di Stato di Pisa
[532] Cfr. Baccini, *op. cit.*, p. 413

payant et un théâtre « tant négligé par cette population[533] ». Les seuls spectateurs assidus des salles étaient ceux qui jouissaient par droit de l'entrée gratuite. Dans un contexte aussi asphyxiant, l'introduction forcée de la compagnie d'Élisa à l'automne 1809, régie par un décret préfectoral qui partageait rigidement la semaine entre une troupe italienne et la troupe française, ne fit qu'exaspérer les imprésarios, terrorisés à l'idée de perdre les recettes de la saison vitale du Carnaval. En définitive, l'expérience du théâtre français à Pise et à Livourne se configura presque exclusivement comme une imposition politique parachutée d'en haut et comme un luxueux instrument d'autocélébration dynastique. Privé d'un réel ancrage commercial ou d'un authentique consensus populaire, le théâtre en langue française resta confiné au rôle de divertissement d'élite.

[533] Accademia degli Avvalorati, n. 19, 12 agosto 1808, Archivio di Stato di Livorno

5. Le séjour napolitain de Mademoiselle Raucourt au sein de la Compagnie Impériale du Fondo

Parmi les étapes italiennes qui tiennent traces du passage de Mademoiselle Raucourt, Naples occupe une place de choix, même si son expérience parthénopéenne a suivi un parcours insolite par rapport aux projets officiels. En effet, alors que les décrets napoléoniens excluaient Naples de la liste des villes devant accueillir ses deux compagnies officielles, la célèbre tragédienne française s'y produisit néanmoins. Cependant, comme cela avait déjà été le cas lors de son séjour en Toscane, au lieu de se déplacer avec les comédiens qui l'accompagnaient dans son voyage en Italie, l'actrice dut s'adapter au contexte local en s'entourant d'acteurs déjà présents sur le territoire. La capacité de cette grande comédienne de l'époque à catalyser la scène et l'attention du public uniquement par sa présence magnétique ne déçut pas non plus le public napolitain.

5.1 Le contexte historique

Le soir du 24 février 1806, tandis que les vers solennels de l'Athalie de Racine résonnent à la Comédie-Française, Napoléon reçoit la nouvelle que les troupes menées par son frère Joseph sont enfin entrées dans Naples[534]. Durant le spectacle, la fiction littéraire s'interrompt brusquement pour faire place à l'Histoire : par ordre impérial, la scène se consacre instantanément en temple de la propagande napoléonienne[535], comme on le décrit dans les *Mémoires* de Madame de Rémusat :

> On donnait *Athalie*, et Talma jouait le rôle d'Abner. Pendant la représentation, Bonaparte reçoit le courrier qui lui apporte la nouvelle de l'entrée des troupes françaises à Naples. Aussitôt, il envoie un aide de camp à Talma, avec l'ordre d'interrompre la pièce, et de venir sur le bord de la rampe annoncer cet événement. Talma obéit et lit tout haut le bulletin. Le lendemain, nos journaux proclamèrent la chute de celle qu'ils appelaient la moderne Athalie[536].

[534] Cfr. Du casse A. (éd.), *Mémoires et correspondance politique et militaire du Roi Joseph*, II, Perrotin, Paris, 1855
[535] Cfr. Fazio M., *op. cit*., p. 187
[536] De Rémusat Paul, *Mémoires de Madame de Rémusat*, 1802-1808, III, Calmann-Lévy, Paris, 1880, p. 298

L'attaque contre Marie-Caroline de Habsbourg-Lorraine, qualifiée de « moderne Athalie », renvoie à l'image d'une reine cruelle et usurpatrice, condamnée à une fin tragique pour avoir violé le droit divin. En associant la figure de Marie-Caroline à celle de la reine tyrannique de Racine, la propagande napoléonienne légitimait l'invasion du Royaume de Naples et la déposition de la dynastie des Bourbon, les présentant à l'opinion publique européenne comme un acte nécessaire de justice historique et morale. En outre, dès cette même soirée, la déclamation des bulletins de guerre cesse d'être un événement fortuit pour être institutionnalisée comme un rendez-vous fixe[537].

La décennie napoléonienne à Naples, comprise entre 1806 et 1815, est marquée par le gouvernement de deux souverains français envoyés par Napoléon : Joseph Bonaparte d'abord, puis Joachim Murat. Lorsque Joseph Bonaparte monta sur le trône en 1806, il choisit de préserver l'organisation monarchique du territoire, excluant l'hypothèse d'une intégration directe à l'Empire français[538]. Le nouveau roi découvrit une capitale encore liée à des structures sociales et économiques de nature féodale[539]. Avec une grande détermination, il engagea une période de réformes modernisatrices sans précédent, dont la mesure la plus célèbre fut l'abolition de la féodalité, qui démantela les privilèges séculaires des barons et remodela la propriété foncière. En 1808, lorsque Joseph fut appelé à gouverner l'Espagne, la couronne de Naples passa à Joachim Murat, beau-frère de l'Empereur[540]. La *Décennie française* s'acheva tragiquement en 1815 avec la chute de Napoléon et l'exécution de Murat par peloton d'exécution à Pizzo Calabro, mais l'héritage laissé à Naples demeura indélébile. Malgré le retour ultérieur des Bourbons, la ville ne fut plus jamais la même : les réformes administratives, juridiques et urbanistiques introduites par Joseph Bonaparte et consolidées par Murat avaient désormais fait basculer Naples et son Royaume dans la modernité du dix-neuvième siècle.

[537] Fazio M.*, op. cit., p. 187*
[538] Baccini E., *op. cit*., p. 321
[539] Delpu P.-M., Moullier I., Traversier M., *Gouverner Naples à l'époque napoléonienne, une histoire européenne ?* in Delpu P.-M., Moullier I., Traversier M., *Le royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du decennio francese 1806-1815*, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, pp.13-29
[540] Cfr. Tulard J., *Murat*, Paris, Fayard, 1999

5.2 Les politiques théâtrales du Royaume de Naples à l'époque napoléonienne

Le théâtre français à Naples ne constitua pas une nouveauté de l'époque napoléonienne, mais s'inscrivit plutôt dans un phénomène de longue date, déjà ancré dans la Naples de la fin du dix-huitième siècle et destiné à persister bien au-delà de la chute de l'Empire, comme le démontre l'étude d'Alvio Patierno sur le théâtre français dans la ville dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle[541]. En effet la correspondance entre l'abbé Ferdinando Galiani et Louise Florence Pétronille d'Épinay signale la présence de représentations françaises en langue originale sur la scène théâtrale napolitaine déjà à la fin du dix-huitième siècle, comme en témoignent ces mots de l'abbé : « Si vous voyiez notre théâtre il vous offrirait un spectacle très risible. Vous verriez une école d'enfants. Tout le monde a son livre devant les yeux, tête baissée, sans détourner jamais les yeux pour voir la scène ils paraissent contents d'apprendre à lire le français[542] ».

Ce fut sous le règne de Joseph Bonaparte, toutefois, que l'espace scénique fut placé au cœur de l'action politique et des projets de modernisation de l'État. L'un des premiers actes de gouvernement de Joseph Bonaparte fut le décret du 18 février 1806 par lequel il sanctionnait l'institution du ministère de la Police auquel était attribué, entre autres fonctions, le droit de réglementer la presse et les théâtres. Pour l'année 1806, la surveillance sur l'organisation des spectacles, et par conséquent la relation avec les directeurs de théâtres, fut confiée à la Députation des Théâtres, qui dépendait du ministère de l'Intérieur[543].

Les premières tentatives d'établir un théâtre français à Naples créèrent de fortes tensions avec Paris, mettant en évidence l'équilibre délicat des pouvoirs entre l'État satellite et l'Empire. Pierre-Louis Roederer, ministre des Finances du royaume méridional

[541] Patierno A., *Le Théâtre français à Naples dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Lille, ANRT, 2011
[542] Galiani F. et d'Épinay L., *Correspondance*, présentation de Dulac G., texte établi par Maggetti D. et annoté par D. M. et G. D., Paris, Desjonquères, 1992-1997, 5 vol. (vol. III: mars 1772-mai 1773), p. 188, 16 janvier 1773
[543] Toscano T. R., *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese*, 1806-1815, Roma, Bulzoni, 1988, p. 28

et auteur d'un recueil de *Comédies Historiques*[544] (1828), collaborateur de Joseph Bonaparte, agit initialement en totale autonomie. Avec une audace qui irrita profondément Napoléon, il se mit à chercher des contacts directs avec les troupes parisiennes pour engager les meilleurs acteurs français à Naples. Dans une célèbre lettre de juin 1806, l'Empereur condamna fermement l'initiative de Roederer, l'accusant de manquer du sens des convenances institutionnelles :

> Cette mauvaise tête de Rœderer fait des siennes de toutes les manières ; il veut enlever à mes ministres les employés des leurs bureaux. Voici la lettre qu'il écrit au chef de la Liquidation de la guerre. Cette démarche ne m'étonne pas de Rœderer, qui n'a aucun sentiment des convenances […]. Rœderer veut aussi nous enlever nos comédiens ; et qui croyez-vous qu'il veuille nous enlever ? Ce n'est rien moins que Fleury, Talma. Je ne vous en parle que parce qu'ils ont déclaré qu'ils n'écouteraient aucune insinuation sans y être autorisés. M. Rœderer ne sait donc pas qu'aucun de mes sujets ne sortira de France que par mon ordre, et ce n'est pas en les débauchant qu'on les résoudra à venir[545].

Roederer ne se contentait pas d'acteurs de province, mais prétendait soustraire à la France ses plus grands talents : Fleury[546] pour la comédie et Talma pour la tragédie. Quelques jours plus tard, Napoléon écrivit de nouveau à son frère, qualifiant de « ridicule » la conduite de l'entourage napolitain, qui impliquait également l'architecte Cellérier, collaborateur à la création d'une troupe française :

---

[544] Cfr. De Santis V., « Comique et comédie au début du XIXe siècle (1799-1820) », Publifarum, 37, 2022, pp. 8-24

[545] *Correspondance de Napoléon premier publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Tome xii, Imprimerie Impériale, Paris 1862, Saint-Cloud, 24 juin 1806, pp. 595-6

[546] Fleury (pseudonyme d'Abraham-Joseph Bénard, 1750-1822) est né à Chartres et a fait ses premiers pas dans le monde du théâtre à Nancy, au sein de la troupe dirigée par son père et liée à la cour de Stanislas Leszczynski. Après un apprentissage de quatre ans en province, il arrive à Paris en 1778 où il devient rapidement sociétaire de la Comédie-Française ; cependant, le public mettra plusieurs années avant de le consacrer comme le plus extraordinaire acteur comique de sa génération. Les turbulences de la Révolution française ont profondément marqué sa carrière : en 1793, à la suite de la représentation de la pièce controversée *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya, il est arrêté avec le reste de la troupe. Une fois libéré, il continue à jouer dans plusieurs salles parisiennes jusqu'en 1799, année où la Comédie-Française reconstituée se réunifie officiellement. Il met fin à sa carrière artistique de quarante ans en prenant définitivement sa retraite en 1818. Une célèbre anecdote concerne son analphabétisme : les fameux mémoires publiés sous son nom (Mémoires de Fleury) sont selon toute vraisemblance dus à la plume du véritable auteur, Lafitte, plutôt qu'à de réels écrits du comédien.

> Mon frère, M. Cellérier débauche les acteurs et les actrices de Paris pour Naples. Déjà une ou deux actrices de l'Opéra ont déclaré qu'elles voulaient se rendre à Naples et vous comprenez à quel point cette conduite est ridicule. Si vous voulez des danseuses de l'Opéra, par Dieu, je vous en enverrai autant que vous en voulez, mais il n'est pas convenable de les débaucher. J'aurais fait mettre Cellérier en prison s'il n'était pas connu qu'il est auprès de vous comme architecte[547].

L'assimilation des fonctionnaires ministériels aux acteurs de la Comédie-Française démontre à quel point la culture et le divertissement d'élite étaient désormais pleinement intégrés aux structures de l'État. Des artistes célèbres tels que Talma et Fleury n'étaient pas considérés comme de simples professionnels du spectacle, mais comme de véritables « fonctionnaires » au service du prestige impérial. Ils représentaient des instruments clés de l'hégémonie culturelle française et, par conséquent, étaient perçus comme des biens stratégiques de l'Empire, dont les déplacements à l'étranger exigeaient l'approbation directe de Napoléon. De plus, la réaction de celui-ci met en évidence les limites étroites de l'autonomie politique du Royaume de Naples sous Joseph Bonaparte. La tentative de Roederer d'agir de sa propre initiative, en cherchant des contacts directs et informels à Paris, est perçue par le centre de l'Empire comme une ingérence intolérable. En qualifiant de « ridicule » la conduite de la cour napolitaine et en menaçant d'arrestation l'architecte Cellérier, Napoléon réaffirme une hiérarchie géopolitique précise : la modernisation et la « francisation » culturelle de Naples ne devaient pas naître d'une initiative autonome du gouvernement local, mais se configurer comme une concession contrôlée par Paris.

Joseph Bonaparte répond ainsi :

> Je reçois la lettre de Votre Majesté relative aux acteurs et à M. Cellerier. Je suis affligé que Votre Majesté ait perdu une minute pour cela, et bien plus que j'y sois pour quelque chose. […] ce serait plutôt quelques bons acteurs tragiques et comiques qui conviendraient ici pour changer les mœurs, donner le goût de la langue française, et faire sentir à ces peuples notre supériorité sur les Anglais, les Russes et les autres peuples qu'ils ont connus ; mais il nous faudrait les bons

[547] *Ibidem*, 29 juin 1806, p. 615

> acteurs et actrices que Paris goûterait moins ; tout, au reste, serait transitoire, et subordonné à la plus indifférente volonté de Votre Majesté. Il n'a jamais été question de Talma. Pour obvier à tout malentendu, Cellerier prendra les ordres du premier chambellan de Votre Majesté, et ne fera jamais de démarche qu'après avoir obtenu son aveu. Fleury désire depuis longtemps quitter le théâtre ; sa santé ne lui permet pas de continuer. Il a été question, quand j'étais encore à Paris, que je l'aurais pris pour lecteur; il serait aujourd'hui directeur du spectacle français à Naples, si cela convient à Votre Majesté. Je suis honteux d'occuper Votre Majesté de ces détails; mais je les dois au désir que j'ai de ne jamais lui être désagréable, même dans les moindres choses[548].

Face à la fureur de l'Empereur, qui traite les comédiens comme des fonctionnaires d'État non exportables sans son aval, son frère adopte d'abord une posture de contrition quasi déférente. En minimisant l'affaire et en qualifiant l'incident de simple « malentendu » subordonné à la volonté impériale, le roi de Naples tente de désamorcer la crise politique induite par l'autonomie excessive de ses collaborateurs. Cependant, derrière cette stratégie de l'effacement, Joseph développe avec une grande lucidité une réflexion sur la fonction du théâtre dans les territoires conquis. L'introduction de la tragédie et de la comédie françaises à Naples est théorisée comme une arme d'assimilation et de propagande : il s'agit d'un outil pédagogique destiné à « changer les mœurs », à imposer la langue de l'Empire et, surtout, à affirmer une hégémonie symbolique face aux puissances rivales (Anglais et Russes). Ainsi, tout en feignant de reculer sur l'embauche de monstres sacrés comme Talma et en proposant des solutions de compromis, Joseph justifie sur le fond l'opportunité de l'ingérence culturelle. Sa réponse met en lumière le paradoxe constant des États satellites napoléoniens : une obligation de subordination absolue envers Paris qui coexiste avec la nécessité, pour le souverain local, de déployer des stratégies culturelles autonomes pour asseoir sa propre légitimité et assurer le contrôle idéologique de ses nouveaux sujets.

À la suite de cet échange épistolaire, les projets initiaux de la cour napolitaine durent être revus : constatant l'impossibilité d'engager Fleury, qui se désista officiellement des

[548] Du casse A. (éd.), *op. cit.*, pp. 353-354

négociations, la direction du projet fut confiée à Armand Verteuil[549], un directeur de troupe français. D'autres propositions arrivèrent comme celle d'un certain Jacques Vernerd et celle de Beaucourt de Montainville, un entrepreneur français qui entrera dans la troupe de Verteuil en tant qu'acteur et régisseur du théâtre[550]. Le choix fut confié au ministre de l'Intérieur Jean-Baptiste Miot, qui reconnaissait pleinement la valeur du théâtre français à Naples, comme en témoignent ses mots :

> J'ai observé qu'il serait inutile de composer la scène dramatique de Naples avec des pièces italiennes ; le préjugé national serait difficile à détruire ; au fond il n'est pas sans fondement, dans toute l'Italie la scène lyrique a prévalu sur la bonne comédie et même l'a écrasée. C'est donc avec un répertoire étranger qu'il faut diriger tous ses efforts pour rendre aux théâtres leurs qualités essentielles d'écoles des mœurs. Dans un pays destiné désormais à se trouver perpétuellement en rapport avec la France et à vivre sous les lois d'un Prince Français, il n'y a nul doute que c'est à la nation française que doit être confié de réformer les théâtres[551].

Miot exprime un jugement net, presque tranchant, sur la tradition dramatique italienne, en soulignant comment la scène lyrique a progressivement « écrasé » la bonne comédie de prose. Cette réflexion n'est pas isolée ; elle reflète une pensée solidement ancrée à l'époque. Aux yeux des intellectuels et des fonctionnaires français, l'Italie apparaissait certes comme la patrie incontestée de la musique et du chant, un primat qui semblait toutefois s'être traduit par une superficialité intellectuelle chronique sur le plan de la prose. La Commedia dell'Arte était désormais perçue en France comme un héritage vulgaire et dépassé, tandis que les tentatives de réforme, pourtant louables, entreprises par Carlo Goldoni pour la comédie et par Vittorio Alfieri pour la tragédie, n'étaient pas jugées suffisantes pour combler le vide structurel de la scène italienne. Dans un premier

[549] Armand Verteuil était un acteur et entrepreneur théâtral français, dont la carrière s'est déroulée entre l'Ancien Régime, la Révolution et l'époque napoléonienne. Après deux tentatives infructueuses pour entrer de manière permanente au Théâtre-Français (en 1776 et en 1783), il lia son destin à Mademoiselle Montansier, devenant le bras droit et l'administrateur de ses théâtres à Paris. Par la suite, il se mit au service de la monarchie napoléonienne à Naples, à la cour du roi Joseph Bonaparte, où il fut pendant des années le coordinateur et le pilier artistique de toute la troupe du Théâtre du Fondo, avant de se réfugier définitivement à Marseille comme directeur de théâtre après le déclin de Murat.

[550] De Gregorio Cirillo V., *I Comédiens Français Ordinaires du Roi. Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori Editore, 2007, p. 38

[551] Ministero degli Affari Interni, Inventario I, busta 930, Archivio di Stato di Napoli

temps, le ministre évoque l'existence d'un « préjugé national » enraciné chez le public napolitain, c'est-à-dire une fière résistance locale à ne pas renoncer à ses propres habitudes théâtrales au profit des modèles importés. Immédiatement après, pourtant, Miot légitime ce même préjugé en affirmant que celui-ci « au fond n'est pas sans fondement ». En reconnaissant la faiblesse effective de la dramaturgie italienne contemporaine, le fonctionnaire français accomplit une opération politique : il transforme une observation esthétique en une justification idéologique. Admettre l'incapacité des Italiens à produire un théâtre « sérieux » et formatif devient le prétexte idéal pour légitimer l'introduction forcée du répertoire étranger. De cette manière, l'importation du théâtre français n'est plus présentée comme un acte d'imposition culturelle, mais plutôt comme une intervention de secours intellectuel nécessaire et salutaire, indispensable pour combler les lacunes de la scène locale.

Verteuil écrit au ministre de l'Intérieur Miot alors qu'il était encore en transit à Livourne avec ses acteurs :

> À Son Excellence Monseigneur Miot, Ministre de l'Intérieur au royaume de Naples Monseigneur Les Comédiens français se rendant à Naples, apprennent dès leur arrivée à Livourne par M. Bienvenu, artiste Physicien qu'il se rend de suite en votre ville pour y représenter ses expériences de Physique au Théâtre du Fondo. Les artistes français encore espèrent de votre protection comme de votre bienveillance, Monseigneur, que vous ne disposerez point de ce Théâtre royal pour tout autre qu'eux, qui n'ont entrepris à leur frais un long et pénible voyage que dans l'espoir que ce Théâtre leur sera conservé pour leur arrivée qui aura lieu dans le plus bref délai[552].

D'un point de vue matériel, la lettre révèle la profonde vulnérabilité de ces artistes, qui soulignent avec force avoir entrepris un « long et pénible voyage » entièrement à leurs propres frais. Cette précision est d'une importance fondamentale, car elle démontre que, malgré les ambitieux projets impériaux de « francisation » des mœurs napolitaines, les structures de financement initiales ne mettaient nullement les comédiens à l'abri du risque économique. Par conséquent, le succès même de leur expédition dépendait entièrement

[552] *Ibidem*

de l'obtention immédiate d'un espace théâtral exclusif ; une urgence qui pousse les acteurs à évoquer les coûts soutenus comme un véritable levier moral pour inciter le ministre à respecter les accords conclus. Le cœur de la protestation réside en effet dans l'annonce d'une concurrence tout à fait inattendue : l'arrivée imminente à Naples d'un certain Monsieur Bienvenu, un « artiste physicien », c'est-à-dire un prestidigitateur ou un démonstrateur de sciences récréatives, figures très en vogue à l'époque, intentionné à occuper précisément la scène du Théâtre du Fondo pour ses expériences. À cette époque, Naples comptait plusieurs théâtres, mais les plus importants étaient le Théâtre San Carlo[553] et le Théâtre du Fondo, ce dernier ayant été choisi pour les représentations françaises. Pour la compagnie française, la perspective de devoir partager ou céder, ne serait-ce que temporairement, cette scène royale se traduisait par une double et immédiate menace. D'un côté, il y avait un danger économique évident, lié au risque que le public napolitain ne préfère un divertissement visuel et d'une compréhension immédiate au détriment de la culture française, perçue comme plus complexe, laquelle exigeait au contraire un effort linguistique considérable. De l'autre côté, la menace touchait directement le statut et le prestige des acteurs : se considérant comme les dépositaires de la supériorité culturelle de l'Empire, partager la scène avec un physicien ambulant aurait signifié déclasser la noble déclamation tragique au rang d'un simple spectacle de foire, compromettant irrémédiablement cette fonction pédagogique d'« école des mœurs » fortement voulue par Miot et par Joseph Bonaparte.

À la lettre est jointe la liste des acteurs :

Société Dramatique et française sous la Direction et régie de M. Armand Verteuil

M.M.

Alexandre Bernette 1ers rôles masqués et pères nobles

Garnier fort jeune, premier rôle

Guillemin 1er rôle du Mélodrame. Jeune 1er dans la Comédie

Armand Verteüil 1er comique en tous genres, et rôles à manteau

Moessard 2e comique, caricature et rôle de Brunet

Montainville 2e père, utilité, et régisseur

[553] Cfr. Cantone G., Greco F. C. (dir.), *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Esi, Naples, 1987; De Seta, Mancini F., Isotta P., *Reale Teatro di San Carlo*, Fmr, Milan, 1987

Gordolan 3e comique, utilité.

Mesdames
Garnier 1er rôle et grande coquette
Dollé Verteuil mère noble, 1er rôle et rôle mère noble dans le Mélodrame
Clotilde Guillemin jeune 1er rôle dans la Comédie, Mélodrame et Pantomime
Dorsan 1ere soubrette et mères comiques
Caroline Dorsan rôle d'ingénuité, et rôles travestis
Astier 2e soubrette, 2e caractere, utilité
Fanny Garnier jeune rôle d'enfants
M. Bacardy 1er violon répétiteur, et chef d'orchestre.
Cette troupe, joue Comédie, Mélodrame, Variétés, Vaudeville et Pantomime, son répertoire est surtout composé des ouvrages du Théâtre Louvois, et de toutes les nouveautés les plus récentes des principaux théâtres de Paris[554].

L'analyse de la composition de la troupe se heurte à la rareté et la dispersion des sources documentaires. Tout comme pour la majorité des comédiens français ayant œuvré en Italie à l'époque napoléonienne, les traces biographiques directes restent extrêmement fragmentaires. Cette opacité s'explique par la nature même de leur activité, caractérisée par une forte mobilité géographique entre Paris, la province et l'étranger, qui condamnait ces comédiens à une relative marginalité historiographique face aux monstres sacrés de la Comédie-Française. Pourtant, malgré ce silence relatif des sources, la nomenclature de la troupe révèle une structuration interne d'une grande rigueur, calquée sur le système des « emplois » en vigueur dans les théâtres parisiens. L'organisation textuelle montre une spécialisation minutieuse des rôles : des « pères nobles » (Bernette) aux « premiers comiques en tous genres » (Armand Verteuil), en passant par les « grandes coquettes » (Madame Garnier), les « soubrettes » (les dames Dorsan et Astier) et les « rôles d'ingénuité » (Caroline Dorsan). Cette division rigide des compétences professionnelles, renforcée par la présence d'un régisseur-acteur (Montainville) et d'un chef d'orchestre attitré (M. Bacardy), garantissait la flexibilité esthétique d'une troupe capable de jouer simultanément la Comédie, le Mélodrame, les Variétés, le Vaudeville et la Pantomime. La variété des genres caractérisant les représentations de cette troupe visait à capter un

[554] Ministero degli Affari Interni, Inventario I, busta 930, Archivio di Stato di Napoli

public hétérogène dans le Royaume de Naples. La référence explicite au catalogue du Théâtre Louvois indique encore plus l'orientation principalement comique du répertoire français en Italie. Institution parisienne phare de l'époque du Directoire et du Consulat, le Théâtre Louvois correspondait en réalité à l'Odéon, auquel le décret impérial du 8 juin 1806 attribua le titre de Théâtre de l'Impératrice, installé dans la salle de la rue de Louvois à la suite de l'incendie qui, en mars 1799, avait ravagé son emplacement d'origine dans le faubourg Saint-Germain[555]. Le Théâtre Louvois s'était imposé comme le temple de la comédie de mœurs moderne et bourgeoise. En important ces pièces à l'étranger, la troupe de Verteuil proposait un contrepoint indispensable à la solennité de la grande tragédie classique. Alors que le genre tragique exigeait une maîtrise absolue et littéraire de la langue française, les productions issues du Théâtre Louvois ou les vaudevilles les plus récents offraient une matière textuelle plus accessible, vivante et immédiatement traduisible pour les élites locales. Ce pluralisme des formes permettait ainsi de concilier les exigences de la propagande impériale, célébrée à travers les chefs-d'œuvre de Racine, Corneille ou de Voltaire, avec les nécessités d'une entreprise théâtrale viable, capable de divertir, de fidéliser le public du Théâtre du Fondo et de diffuser, à travers la comédie moderne, les codes de la sociabilité et des manières parisiennes.

L'organisation des spectacles français se concrétise en février 1807, comme en témoigne une lettre adressée au duc de Campochiaro par le ministre de l'Intérieur Miot:

> Une compagnie de comédiens français, dirigée par Armand Verteuil, étant arrivée à Naples, elle a sollicité la permission de donner ses représentations au Théâtre Royal du Fondo. […] Je vous prie de prendre les dispositions que vous jugerez convenables, en tenant compte de la situation de cette compagnie, qui a dû supporter les frais d'un long voyage pour se rendre dans cette capitale afin d'y exercer ses représentations[556].

[555] Piva F., *op. cit*., p. 262
[556] Ministero degli Affari Interni, Inventario I, busta 930, Archivio di Stato di Napoli, original en italien

Les journaux locaux annoncent eux aussi l'arrivée de la compagnie. Le *Monitore napolitano* indique en effet qu'« au théâtre du Fondo s'est établie une compagnie de comédiens français[557] ».

Mais quelques mois plus tard, les inquiétudes concernant la qualité des acteurs commencent déjà à poindre, malgré plusieurs témoignages de contemporains selon lesquels les théâtres étaient bondés le soir à Naples[558]:

> Une compagnie de comédiens français s'est établie au Théâtre du Fondo. Ayant à cœur de voir cet établissement se consolider de plus en plus, nous espérons que se confirmera le bruit répandu selon lequel, à l'annonce du bon accueil fait aux premiers, d'autres acteurs dotés de plus grands talents seraient en voyage pour se rendre à Naples et se joindre à ceux qui s'y trouvent déjà[559].

C'est Joseph Bonaparte lui-même qui fait le constat d'une pénurie d'acteurs de talent face à un public pourtant nombreux dans une lettre à Napoléon :

> J'ai ici un mauvais spectacle français qui, cependant, fait de grandes affaires ; les militaires français et même les gens du pays y affluent. Les uns y regrettent moins leur patrie, les autres veulent y apprendre la langue et les manières françaises : sous ce double rapport il méritait mes soins. J'ai fait demander Larive qui est retiré du Théâtre-Français. Si Votre Majesté ne trouvait pas d'inconvénient à ce qu'on m'envoyât les sujets qui ne sont pas utiles au Théâtre-Français, cela me serait fort agréable. Je n'ai pas osé écrire à Votre Majesté sur cet article, et je rougis presque de lui parler de théâtre. Dieu sait dans quel moment cette lettre sera mise sous les yeux de Votre Majesté ; mais je ne doute pas qu'elle ne sente le côté très important d'un objet d'ailleurs secondaire[560].

Ce passage met à nu la dynamique psychologique et politique qui caractérisait le lien entre les deux frères, une relation perpétuellement suspendue entre la soumission à l'Empereur et l'ambition de Joseph de gouverner avec une autonomie propre. Certaines

[557] *Monitore napolitano*, n. 100 (10 février 1807), original en italien
[558] Cfr. De Nicola C., *Diario napoletano*, 1798-1825, II, p. 318 ; Ulloa Pierre C., *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du Royaume de Naples*, I, Genève, Joel Cherbuliez, 1858, p. 89
[559] *Monitore napolitano*, n. 121 (24 avril 1807), original en italien
[560] Du casse A. (éd.), *op. cit*., pp. 149-150

expressions de Joseph révèlent sa crainte révérencielle face à un frère cadet devenu le maître de l'Europe. Cependant, la revendication de l'importance du théâtre démontre que Joseph sait que le spectacle ne représente pas un simple divertissement, mais un rouage stratégique fondamental pour la stabilité de l'Empire. Ainsi, même le recrutement d'un acteur comme Larive[561] devient une affaire d'État, une opération nécessaire pour consolider le consensus et pacifier les territoires conquis. Dans cette oscillation entre déférence et fermeté se lit toute la difficulté d'un roi satellite contraint de justifier le moindre de ses gestes, transformant la culture en une arme politique afin de prouver à Napoléon son efficacité et sa fidélité à la cause impériale.

5.3 Larive : le premier grand acteur français dans la Naples napoléonienne

Le paysage théâtral de l'époque offrait un spectacle désolant : une foule de petits acteurs sans envergure se disputaient les faveurs d'un public lassé par la pauvreté de leur jeu. Au milieu de cette grisaille artistique, le besoin de convoquer des figures d'exception devenait une urgence absolue. Pour rompre avec la médiocrité ambiante, Naples dut donc tourner ses yeux vers Paris et faire appel à Larive et Raucourt, deux géants de la scène dont la simple présence allait reléguer le reste de la troupe au rang de pâles figurants.

Malgré le veto parisien sur des artistes de l'envergure de Talma, Naples recevait deux mythes vivants qui, bien qu'au soir de leur carrière, conservaient un pouvoir d'attraction irrésistible pour le public. Le début de Larive, qui avait emmené avec lui cinq nouveaux acteurs, a lieu exceptionnellement au Théâtre San Carlo et plusieurs témoignages en font foi dans les journaux[562]. Le *Monitore napolitano* loue l'exécution de l'*Iphigénie* de Racine du 12 juillet 1807 :

[561] Larive (également connu sous le nom de de La Rive, pseudonyme de Jean Mauduit, 1747-1827) a connu une carrière théâtrale dynamique et riche en étapes diverses. Après s'être formé artistiquement à Bruxelles auprès de Mademoiselle Montansier, puis à Tours et à Lyon auprès de D'Hannetaire, il obtint la protection de Mademoiselle Clairon. En 1775, il fit son entrée à la Comédie-Française où, trois ans plus tard, en 1778, il hérita des rôles tragiques qui avaient été ceux de Lekain. En 1788, il choisit de quitter la Comédie pour se produire avec un grand succès dans les théâtres de province en tant qu'acteur indépendant. Durant la période de la Révolution française, en 1793, il connut une parenthèse d'incarcération. Par la suite, il ne remonta sur scène que de manière discontinue ; en 1801, il fit paraître l'ouvrage *Réflexions sur l'art théâtral* (Paris, Rondonneau) et, entre 1804 et 1810, il donna ses célèbres cours de déclamation (*Cours de déclamation*, 2 vol., Paris, Delaunay). Il passa la dernière partie de son existence à Montlignon (près de Montmorency), localité dont il fut également le maire.

[562] Cfr. De Gregorio Cirillo V., *Un attore e il suo repertorio. Dall'Antico Regime alla Restaurazione: Jean Mauduit Larive,* Liguori, Napoli 2010, pp. 353-355

La victoire de Friedland a été célébrée, dimanche dernier, dans cette capitale avec des démonstrations universelles de joie. […]. Le soir, par ordre du Roi, un spectacle extraordinaire a été donné au théâtre royal de S. Carlo, auquel tous les militaires et les autorités ont été spécialement invités. S.M. y a été accueillie avec l'enthousiasme habituel que sa présence suscite partout. On ne pouvait cependant faire un plus grand plaisir à l'immense concours de spectateurs qui s'y étaient réunis que celui qu'on leur a donné en publiant le 82e bulletin de la Grande Armée, heureusement arrivé quelques instants avant le début de la représentation. Le rideau levé, une symphonie guerrière s'est fait entendre ; on a ensuite lu en français, et relu en italien, l'armistice conclu entre la France et la Russie, et les voûtes de la salle ont retenti de très vifs applaudissements et de vivats. Le spectacle était magnifique, et combiné de manière à plaire aux Français et aux Italiens. La nouvelle troupe d'acteurs français, arrivée depuis quelques jours, a paru pour la première fois et a représenté l'*Iphigénie* de Racine, chef-d'œuvre du théâtre tragique. Ce fut un immense plaisir de voir sur nos scènes, dans le rôle d'Achille, M. Larive, qui fut autrefois l'un des principaux soutiens et ornements du théâtre français, dont il s'est retiré il y a désormais cinq ans par un vif amour du repos, laissant le public dans un très grand regret de son absence. Son temps a cependant été employé avec le plus grand profit pour la jeunesse, ayant diffusé dans de nombreux cours de déclamation les excellentes règles de cette bonne école dont il est le maître. L'expérience prouve assez combien la retraite de M. Larive a été prématurée. Il a exécuté le rôle qui lui était confié avec ce bouillonnement, cette énergie et cette voix toujours claire et sonore qui ne laisseraient rien à désirer chez un jeune acteur. Sa réputation est si bien établie que nous ne saurions rien ajouter à sa louange. Madame Ribou s'est distinguée dans le rôle d'Iphigénie. MM. Lebœuf et Antheaume, ainsi que Mesdames de Léon et Barrière ont toujours montré de l'intelligence et de la précision dans les rôles attribués à chacun. Quiconque a vu à Paris Mademoiselle Duchesnois lui trouve une grande ressemblance avec cette dernière : elles se ressemblent toutes deux par la voix, par l'expression et par la constante bonne manière de jouer ; si Mademoiselle Duchesnois ne la surpasse pas, il n'y a certainement aucune autre actrice comparable à Madame Barrière. Bien que le théâtre de S. Carlo soit le plus magnifique que l'on connaisse en Europe par sa grandeur et par l'architecture commode et élégante avec laquelle il est construit, il n'est pourtant pas, en raison

> de son immensité, le plus adapté à la déclamation, et les acteurs doivent faire quelques efforts pour être entendus de tous les points. Les acteurs français ont pourtant réussi avec succès à suppléer au défaut du lieu. Au demeurant, nous dirons sans crainte de nous tromper que la troupe française que nous avons actuellement à Naples ne le cède à aucune autre, après celle du Théâtre-Français. Nous souhaitons que nos acteurs italiens de la troupe lombarde du théâtre de' Fiorentini profitent d'une si favorable occasion pour apprendre les saines règles de la bonne déclamation, et pour comprendre combien il est intéressant de choisir de bonnes compositions. Ils devraient cependant se dépouiller de cette orgueilleuse indocilité qui les rend sourds aux avis d'une critique amicale, utile tant à leur instruction déraisonnablement négligée qu'à leurs intérêts personnels et à ceux du théâtre[563].

La chronique s'ouvre, ce n'est pas un hasard, par la célébration de la victoire de Friedland et par la lecture, en français et en italien, du 82e bulletin de la Grande Armée : un expédient dramaturgique orchestré, selon la pratique déjà citée de l'époque, pour transformer la salle de théâtre en une caisse de résonance des gloires impériales, où le triomphe militaire légitime et sacralise la présence du souverain et des autorités. Le chroniqueur, tout en enregistrant le statut de « vieille gloire » de l'acteur, retiré des scènes parisiennes depuis cinq ans par un « vif amour du repos », renverse sa sénescence en exaltant son « bouillonnement », son « énergie » et sa vocalité « claire et sonore », des attributs qui l'élèvent au rang de modèle idéal, même pour un « jeune acteur ». L'éloge ne se limite pas à sa performance individuelle, mais s'étend à sa fonction pédagogique de maître de déclamation, légitimant ainsi la présence des cinq acteurs émergents qu'il a amenés à Naples (Madame Barrière, Mademoiselle Ribou, Mademoiselle Léon, Lebœuf et Antheaume). Le rapprochement hyperbolique de la Barrière avec la célèbre Mademoiselle Duchesnois répond à une stratégie précise d'autoreprésentation de la cour napolitaine, désireuse de prouver que la troupe du Fondo n'a rien à envier à la Comédie-Française. De plus, les proportions du San Carlo, célébré pour la configuration de son architecture, mais jugé structurellement inadéquat pour la prose, contraint les acteurs à un effort physique pour vaincre la dispersion acoustique. Le succès des comédiens français à suppléer à un tel « défaut du lieu » est utilisé par le recenseur comme une

[563] *Monitore napolitano*, n. 144 (14 juillet 1807), original en italien

énième preuve d'une supériorité technique incontestable. C'est précisément cette prétendue supériorité qui, dans les dernières lignes, se traduit en un manifeste pédagogique ouvert et sévère contre la tradition théâtrale locale. L'attaque violente contre les acteurs italiens de la troupe lombarde du Théâtre dei Fiorentini, accusés d'une « orgueilleuse indocilité » qui les rendrait sourds à la critique et coupables d'une « instruction déraisonnablement négligée », révèle la nature réelle de l'opération : l'excellence exécutive de Larive et de ses acteurs est brandie comme un magistère correctif et colonisateur. Le théâtre français, fort de ses « saines règles », ne se propose pas simplement de coexister avec la prose locale, mais s'impose comme l'unique canon esthétique et moral légitime, investi de la mission politique d'amender les vices héréditaires de la scène italienne pour l'aligner sur les standards rigoureux de la modernité impériale.

Le *Monitore napolitano* rapporte à nouveau le succès de Larive dans le *Tancrède* de Voltaire, confirmant l'avis positif du public à l'égard de l'acteur :

> M. Larive a représenté dans la tragédie française, le *Tancrède*, ce guerrier avec tant de vérité et de naturel, qu'il ne lui aura pas été difficile de découvrir, dans les applaudissements répétés et mérités des spectateurs, l'accueil enthousiaste qu'il a reçu, ainsi que le regret que doit éprouver le public de ne pas jouir plus souvent d'un talent si justement célèbre[564].

Cependant, malgré l'enthousiasme indéniable consigné par la presse officielle, les traces documentaires relatives aux représentations publiques de Larive à Naples demeurent relativement parcimonieuses. Cette rareté des témoignages dans les journaux de l'époque s'explique avant tout par la nature même de ses fonctions au sein de la capitale parthénopéenne. En effet, Larive était fréquemment mobilisé pour des spectacles de cour, exclusivement mis au service des souverains. Ces représentations privées, symboles du prestige de la couronne et réservées à l'élite aristocratique et militaire, échappaient par définition à la chronique théâtrale standard destinée au grand public. Les indices de cette activité théâtrale à la cour napolitaine se trouvent ainsi consignés dans son *Cours de déclamation*. Dans cet ouvrage, Larive apporte un éclairage précieux qui confirme, d'une

[564] *Monitore napolitano*, n. 154 (18 août 1807), original en italien

part, la persistance de son magnétisme auprès du public de cour et, d'autre part, le fossé esthétique qui séparait l'école française de la tradition locale. Évoquant ses performances privées devant le souverain, il écrit :

> J'ai osé le jouer [le rôle de Rodrigue] à soixante ans, au théâtre du palais de Sa Majesté à Naples, et j'oserais croire que ce rôle est si avantageux, qu'il rajeunit ceux qui le jouent ; car personne ne m'a fait de reproches sur mon physique, et personne n'a semblé s'apercevoir que Rodrigue avait deux fois l'âge de Don Diegue : ce qui semble prouver que les acteurs qui ont conservé leurs formes, dont les muscles mobiles peuvent se remonter, et qui savent se vêtir avec grâce, fraîcheur et élégance, peuvent produire une illusion telle, que le public, pénétré de ce qu'ils disent, en retrouvant le personnage, oublie l'âge de l'acteur[565].

Ce témoignage autobiographique répond point par point aux observations du *Monitore napolitano* lors de ses débuts au San Carlo : la sénescence de l'acteur s'efface totalement derrière la rigueur d'une discipline corporelle et vocale. Le « soir » de sa carrière se transforme, par la magie d'une technique parfaitement maîtrisée, en une éternelle jeunesse dramatique capable de susciter l'illusion absolue, même dans un rôle de jeune premier. Cependant, le *Cours de déclamation* ne se borne pas à célébrer ces triomphes à la cour de Naples ; il se fait aussi le reliquaire des préjugés théoriques qui sous-tendaient la mission civilisatrice de la troupe française à Naples. Le regard que Larive porte sur le public et les comédiens locaux explicite la violence de l'attaque journalistique contre la troupe lombarde des Fiorentini. Évoluant entre l'observation anthropologique et la théorie dramatique, en analysant l'expressivité italienne, le tragédien français note :

> Les Napolitains ne connaissent point les modulations ; ils crient tous en parlant, et toujours du même ton ; et c'est peut-être le principe des gestes qu'ils font, à chaque chose qu'ils disent, pour remplacer ce que l'expression de la prononciation leur refuse[566].

[565] Larive Jean-Maudit, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, tome I, De l'Imprimerie de Charles Chez Delaunay, Paris, 1804, p. 62
[566] *Ibidem*, tome II, p. 302

Pour Larive, la gesticulation napolitaine, n'est pas le signe d'une richesse théâtrale, mais au contraire le symptôme d'une carence : un expédient grossier destiné à masquer le manque de nuances de la voix et l'absence de maîtrise de la déclamation. Cette observation condamne sans appel la façon de s'exprimer des napolitains au rang de pratique primitive et désordonnée.

Les notes personnelles de Larive rejoignent la propagande de la presse officielle. Les notes du *Cours* démontrent ainsi que la critique théâtrale du *Monitore* n'était pas un épisode isolé, mais le miroir d'un regard hégémonique totalisant. La présence du vieux maître à Naples, ne visait pas seulement à divertir la nouvelle cour, mais bien à imposer la déclamation française comme une discipline corrective. Pour Larive, la gesticulation et la vocalité des Napolitains sont des anomalies à corriger par la discipline de la parole. Son activité à Naples se configure alors comme une véritable mission civilisatrice : le théâtre français s'impose comme l'unique modèle linguistique et éthique légitime, appelé à guérir non seulement la prétendue pauvreté de la scène locale, mais aussi à guider une population considérée comme éloignée des paramètres de la grâce et de la juste mesure impériales.

5.4 Le succès napolitain de Raucourt

Il fallut attendre 1809, sous le règne de Murat, pour voir Mademoiselle Raucourt faire ses débuts à Naples. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la tragédienne ne voyagea pas avec ses propres comédiens, mais se produisit aux côtés de la troupe du Théâtre du Fondo. Elle ne rencontra pas non plus Larive, qui avait alors déjà quitté la ville.

C'est le 2 août 1809 que le *Monitore napolitano* annonce :

> Madame Raucourt, l'une des principales actrices du Théâtre-Français, est arrivée dans cette capitale. Nous espérons avoir bientôt le plaisir d'admirer sur la scène du Théâtre du Fondo cette favorite de Melpomène, considérée en France comme un modèle dans le genre de la déclamation digne, énergique et animée[567].

[567] *Monitore napolitano*, n. 358 (2 août 1809), original en italien

Le *Journal Français* du 4 août 1809 relate les débuts de Raucourt dans *Rodogune* de Corneille, en décrivant que « malgré l'excessive chaleur, le théâtre était plein longtemps avant que le rideau fût levé. M^lle^ Raucourt a joué avec beaucoup de talent le rôle de Cléopâtre : elle a été souvent interrompue par des applaudissements aussi unanimes que mérités[568] ». Le *Monitore napolitano* du 5 août 1809 confirme le succès :

> Leurs Majestés ont daigné honorer, jeudi soir, de leur auguste présence le Théâtre Royal du Fondo, où l'on a donné une représentation de Rodogune, tragédie française du célèbre Pierre Corneille. À l'apparition de Leurs Majestés ainsi qu'à leur départ, la salle a retenti de cris très vifs et réitérés de Vive l'Empereur, Vive le Roi, Vive la Reine. Toute expression est trop faible pour décrire l'enthousiasme qui s'est manifesté à cette occasion. Innombrable était le concours des spectateurs y étant attirés par le désir de voir Mademoiselle Raucourt, qui interprétait le rôle de Cléopâtre. La recette de la soirée était à son bénéfice. Elle fut accueillie avec les applaudissements que la renommée de son mérite avait excités ; l'opinion que chacun avait d'elle était [déjà haute], mais peu l'avaient déjà admirée à Paris et à Milan ; sa présence n'a fait qu'accroître sa réputation[569].

Le 6 août 1809, Raucourt interprète Clytemnestre dans l'*Iphigénie* de Racine, s'attirant à nouveau les éloges du public et de la chronique, qui la décrit comme possédant « un talent infini[570] » et souligne qu'« elle a particulièrement enlevé tous les suffrages au quatrième acte, où elle a été au-dessus de tout éloge, et applaudie à plusieurs reprises avec enthousiasme[571] ».

Le 10 août, Raucourt clôt le cycle de ses représentations avec *Sémiramis* de Voltaire, où l'actrice

> a attiré un concours extraordinaire de spectateurs, réunis par le désir de l'entendre encore, à la nouvelle de son prochain départ. Cette actrice ne pouvait nous faire ses adieux d'une manière plus brillante pour elle, ni plus propre à augmenter nos regrets ; elle a joué avec un talent admirable le rôle de Sémiramis, où elle a été à

[568] *Journal Français* du 4 août 1809
[569] *Monitore napolitano*, n. 359 (5 août 1809), original en italien
[570] *Journal Français* du 7 août 1809
[571] *Ibidem*

> plusieurs reprises couverte d'applaudissements. Cette soirée a été pour elle un vrai triomphe[572].

Comme Larive, Raucourt participe également aux représentations privées organisées par les souverains au théâtre de cour du palais royal, et sa présence est en effet enregistrée lors de la représentation de *Mérope* de Voltaire du 14 août 1809, où elle joue « d'une manière conforme à la réputation qu'elle s'est acquise[573] ».

La réception journalistique des étapes napolitaines de Mademoiselle Raucourt en 1809 révèle que la critique théâtrale de l'époque n'était pas un libre exercice d'évaluation esthétique, mais bien un dispositif rhétorique et politique précis visant à orienter le goût du public et à célébrer le pouvoir. Dès l'annonce de son arrivée, la figure de l'actrice est mythifiée à travers des formules hyperboliques qui la consacrent comme « favorite de Melpomène » et modèle d'une déclamation « digne, énergétique et animée » ; sa légitimation ne dépend pas de la qualité de ses performances, mais découle directement du prestige du canon parisien, transformant la vision du spectacle en un privilège accordé aux sujets plutôt qu'en une occasion de jugement critique. Cette logique s'accentue dans la critique de Rodogune, où l'événement artistique se convertit en une véritable liturgie politique : la chronique s'ouvre en célébrant la présence des Souverains et les chaleureux chœurs de « Vive l'Empereur, Vive le Roi, Vive la Reine », tandis que l'affluence exceptionnelle du public, capable de braver jusqu'à la chaleur estivale, est instrumentalisée pour démontrer la stabilité et l'enthousiasme politique de la ville de Naples. Le Théâtre du Fondo devient ainsi un espace où l'hommage à la couronne et l'acclamation de la tragédie cornélienne se fondent en un unique « enthousiasme » indifférencié, certifié par le ton monumental des chroniqueurs. Lors des représentations suivantes d'*Iphigénie* et de *Sémiramis*, la presse se concentre sur la sacralisation de l'événement, exaltant les moments de plus forte intensité dramatique et alimentant la rhétorique du triomphe et du regret face au départ imminent de la tragédienne. Cependant, ce concert de louanges repose sur une oblitération systématique de la réalité matérielle : les journaux passent sous silence les complexités logistiques et les potentielles disharmonies stylistiques préférant présenter Raucourt comme un noyau absolu de

[572] *Journal Français* du 12 août 1809
[573] *Journal Français* du 18 août 1809

perfection qui irradie et transfigure noblement l'ensemble de la scène, ce qui découle du fait de faire jouer une étoile de la Comédie-Française aux côtés de la troupe locale du Fondo et sans ses partenaires habituels. Ce parcours rhétorique trouve sa conclusion naturelle dans le compte rendu de la représentation privée de *Mérope* au palais royal, où la formule sobre selon laquelle l'actrice s'est produite « d'une manière conforme à la réputation qu'elle s'est acquise » fait office de simple certificat de conformité : dans l'espace de la cour, en effet, la critique cesse sa fonction pédagogique envers le public, puisque la présence même de l'aristocratie et des souverains garantit la parfaite réussite du rite identitaire de la classe dominante. En définitive, les compte-rendu de 1809 démontrent que Mademoiselle Raucourt a agi comme une véritable ambassadrice culturelle, dont les triomphes théâtraux ont servi au régime à décréter le plein alignement de Naples sur les paramètres de l'hégémonie française.

De plus, le choix d'inaugurer les débuts de Jean-Mauduit Larive et de Mademoiselle Raucourt à Naples, et en Italie en général, par le genre de la tragédie, plutôt que par la comédie ou d'autres genres, est tout à fait manifeste. Bien que la comédie fût souvent le genre le plus compréhensible en raison de son agrément immédiat et de sa capacité à divertir un public étranger, l'usage systématique de la tragédie pour les débuts répond à une stratégie politico-culturelle précise de l'Empire napoléonien. Les débuts ne sont jamais un simple événement artistique, mais un acte d'installation politique. La tragédie classique se configurait comme le genre le plus élevé, le plus noble et le plus solennel du canon français. Présenter la tragédie comme première œuvre signifiait projeter immédiatement la majesté, la gravité et l'ordre moral de l'Empire dans la nouvelle capitale conquise. Comme il ressort des chroniques du *Monitore napolitano*, la tragédie ne servait pas à amuser, mais à célébrer les triomphes militaires, à l'instar de la victoire de Friedland qui précède les débuts de Larive, ainsi que la présence des Souverains dans la salle. La comédie, bien que privilégiée pour sa flexibilité, n'aurait pas eu le même poids spécifique pour sacraliser le binôme Théâtre/Pouvoir impérial. Les Français considéraient la tradition théâtrale italienne, et en particulier celle de Naples, avec un sentiment de supériorité. Dans l'esprit de Larive, les acteurs italiens étaient jugés chaotiques, dépourvus de nuances vocales et trop enclins à la gesticulation (un héritage dégénéré de la Commedia dell'arte). Débuter par la tragédie classique signifiait imposer d'emblée le « magistère correctif » de la déclamation française. Le genre tragique, avec son cadre

métrique rigide et son exigence d'une discipline absolue du corps et de la voix, était l'instrument idéal per montrer aux Italiens les règles de l'art dramatique. La tragédie s'imposait dès lors comme une véritable mission civilisatrice. Il faut également prendre en compte le statut artistique des deux acteurs. Larive et Raucourt étaient les plus grands tragédiens de leur génération, considérés dans leur patrie comme les gardiens de la mémoire et du style du Grand Siècle. Faire débuter ces deux piliers de la Comédie-Française dans une comédie aurait revu à la baisse leur valeur mythique et leur fonction d'« ambassadeurs culturels ». Le public italien devait les admirer dans le genre où leur réputation avait été consacrée à Paris. Si le commencement se devait d'être nécessairement monumental et tragique, l'insistance ultérieure sur la comédie au cours des saisons (comme le documentent par ailleurs les autres contextes italiens, dont le répertoire français de Naples ne s'écarte pas de manière significative) répondait à une nécessité de survie économique et de négociation avec le goût local. Le public italien, après le fort impact initial de la tragédie en langue française, tendait à déserter les salles s'il était soumis à un trop grand nombre de soirées d'une austère solennité. Le séjour napolitain de Mademoiselle Raucourt en 1809 a non seulement représenté un événement d'une résonance exceptionnelle, mais il restera également dans l'histoire comme le moment phare et le point culminant de l'histoire théâtrale française à Naples.

L'extraordinaire concentration d'attentions de la part de la presse officielle et l'intensité du débat culturel autour de ses représentations n'ont en effet trouvé aucun écho comparable au cours des années suivantes. Au contraire, le départ de la célèbre tragédienne a marqué le début d'une trajectoire descendante progressive et inexorable : les comptes rendus journalistiques et les articles dédiés aux productions de la troupe du Fondo se sont faits toujours plus rares au fil des saisons qui ont suivi, jusqu'à disparaître totalement des chroniques[574]. Ce déclin soudain démontre à quel point la fortune du répertoire français à Naples dépendait étroitement du magnétisme et du prestige politique de figures exceptionnelles d'ambassadeurs culturels, dont l'absence a fini par révéler la fragilité de l'enracinement de ce modèle esthétique dans le tissu urbain.

[574] Cfr. Baccini, *op. cit*., p. 342

6. Le dernier acte à Milan : illusions perdues de la scène française en Italie

Après avoir terminé sa programmation à Naples, Raucourt décida de retourner à Milan, comme en témoignent les pages du *Corriere Milanese* en septembre 1809 :

> Madame Raucourt est arrivée depuis quelques jours dans cette capitale. On dit qu'elle vient s'occuper de vérifier les plaintes qui lui ont été faites relativement à notre théâtre français, pour examiner elle-même les causes de son dépérissement, et pour y apporter un remède par le choix de quelques nouveaux sujets[575].

Après tout, la crise de la troupe française était loin d'être une nouveauté, ayant manifesté ses premiers signes de déclin dès la fin de la première saison, en 1807. Les chroniques des journaux de l'époque sont claires : malgré le succès isolé de certaines soirées, presque entièrement dû au charisme de Raucourt, et ses demandes incessantes de subventions économiques, la situation restait critique. En somme, le talent de l'actrice ne suffisait pas à compenser ses lacunes évidentes en tant que directrice de théâtre. Un exemple éloquent de cet état de détresse financière constante ressort d'une lettre envoyée par Raucourt à l'Empereur, dans laquelle elle déploie toute son habileté rhétorique pour plaider la cause de son théâtre et sollicite avec fermeté l'envoi de nouveaux fonds :

> Sire !
> Les ordres de Votre Majesté sont exécutés ; les deux Théâtres-Français sont établis, l'un dans le royaume d'Italie, l'autre dans le Piémont. Milan, Venise, Bologne et Brescia, Turin, Alexandrie et Gênes ont déjà joui de cette nouvelle marque de la sollicitude de Votre Majesté pour ses nouveaux sujets, et de son désir de les rapprocher et de les confondre avec la grande nation, en leur faisant connaître notre langue et nos chefs-d'œuvre dramatiques, et en les familiarisant avec nos habitudes, nos usages et nos plaisirs. Fière d'avoir été choisie par Votre Majesté, Sire! pour créer ces établissements, j'ai osé en entrevoir toute l'importance, et mon zèle n'a point calculé les obstacles. Je connaissais l'Italie; mais ne me croyant pas destinée à y former des reposoirs pour Melpomène et

[575] *Corriere Milanese*, n. 186, 18 septembre 1809, p. 904, original en italien

pour Thalie, je n'avais pas approfondi quelques détails tenant à la localité et dont la découverte a été assez fâcheuse. Vous avez daigné, Sire! me faire dire que vous ne m'abandonneriez pas; pleine de confiance et de dévouement, après avoir employé la somme insuffisante que Votre Majesté m'avait accordée pour les frais d'établissement, j'y ai suppléé des débris de mon ancienne fortune, que je venais de recouvrer et que j'avais en portefeuille. Les causes de ce déficit sont détaillées dans l'aperçu que j'ose joindre à cette lettre. Au mois de février dernier, M. de Rémusat m'a fait prêter 6.000 francs que je dois encore, pour mon voyage personnel, à l'effet d'aller installer la seconde troupe en Piémont. L'intérêt que ma position a inspiré à M. de Rémusat l'a porté à examiner les papiers qui servent à établir ma comptabilité. J'ose implorer les bontés de Votre Majesté et lui avouer, avec une franchise égale à mon absolu dévouement, que, ayant absorbé toutes mes ressources personnelles, je ne puis plus mettre dans cette affaire que mon zèle et les connaissances acquises par une funeste mais instructive expérience. Je prends la liberté d'assurer à Votre Majesté que tout autre que moi eût formé ces établissements d'une manière plus dispendieuse. Ayant été vingt ans à la tête du Comité d'administration du Théâtre-Français, et (pour mon malheur) pendant quelques instants directrice du Théâtre-Français, rue de Louvois, j'avais des connaissances en administration théâtrale qui m'ont garantie de bien des abus. Que Votre Majesté daigne me permettre de lui faire observer que la première erreur dans mes calculs vient d'une somme de 20.000 francs pour chaque troupe, à quoi j'évaluais les loges, les abonnements des autorités et personnes attachées au gouvernement ; cet article est nul : à l'exception du général Menou, tous se font donner des loges gratis ; quelques-uns se refusent même à payer le billet d'entrée qui est de 15 ou 18 s. (sols), suivant les villes où l'on représente. Si au moins les autorités accordaient protection aux Théâtres français ! Mais je suis forcée d'avouer à Votre Majesté, qu'excepté à Turin, il m'a fallu lutter seule contre toutes les préventions qui existent en Italie contre tout établissement français. La seconde erreur dans mes aperçus vient du prix exorbitant [sic] du loyer des salles. Par une suite du peu de protection que j'ai trouvé partout, on m'a fait les lois les plus dures. Les voyages de déplacements sont aussi plus chers que je ne le croyais, n'ayant ni roulage ni voiture publique d'établis. Enfin, les ressources des théâtres en Italie sont en général si insuffisantes, que Son Altesse Impériale le vice-roi vient d'accorder par un décret

(sous la date du 10 août 1807), à une compagnie de comédiens italiens, le titre de comédiens ordinaires de Votre Majesté, avec un secours annuel de 30.000 francs pendant trois années. Si le spectacle national a besoin d'un pareil secours, je soumets à Votre Majesté la différence qui peut exister entre lui et un nouvel établissement contre lequel tous les préjugés, toutes les habitudes sont élevées. J'ose vous supplier, Sire ! de ne pas m'abandonner. Daignez me donner les moyens de soutenir et de consolider des établissements utiles sous plus d'un rapport. Ce Théâtre français s'appauvrit chaque jour par ses pertes. Bientôt il comptera peu de modèles et promet peu de remplacements. Les théâtres de l'Italie lui serviront de succursales ; l'habitude de jouer des chefs-d'œuvre formera des sujets : j'en ai déjà quelques-uns dont les dispositions me font beaucoup espérer. Ces établissements formés avec tant de peines et de si grands sacrifices ne peuvent se soutenir si je n'obtiens des bontés de Votre Majesté :

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

II. Une augmentation annuelle pour chaque troupe, et qui puisse couvrir les appointements des acteurs et employés.

Je joins ici un précis de mon état de situation et suis prête à mettre les pièces à l'appui sous les yeux de la personne que Votre Majesté daignera choisir pour les examiner. Pleine de confiance en vos bontés, Sire, j'ose mettre à vos pieds l'hommage d'un zèle qui ne peut être comparé qu'à mon profond respect.

C'est dans ces sentiments que j'ai l'honneur d'être de Votre Majesté Impériale et Royale.

Sire !

La plus humble, la plus fidèle et la plus soumise sujette[576].

Cette lettre se configure comme une réflexion amère et désenchantée de l'actrice sur son action en Italie, qui met à nu, à travers une prose oscillante entre la soumission d'une sujette et la lucide analyse d'une directrice, le profond fossé existant entre les ambitieux projets idéologiques conçus à Paris et la réalité complexe et hostile des territoires occupés. Le document s'ouvre sur une adhésion explicite à la rhétorique officielle du régime, dans laquelle Raucourt traduit immédiatement le programme politique de Napoléon en une

[576] Lettre de M. Raucourt à Napoléon, Archives nationales (Paris), Secrétairerie d'Etat impérial, A, Ø4, dossier 1390

mission artistique, en rappelant que l'objectif de l'établissement des deux troupes de Théâtre-Français, l'une dans le royaume d'Italie et l'autre dans les territoires annexés, est lié au désir précis de l'Empereur de rapprocher les nouveaux sujets de la « Grande Nation » et de les fondre avec elle, en affirmant textuellement : « [...] son désir de les rapprocher et de les confondre avec la grande nation, en leur faisant connaître notre langue et nos chefs-d'œuvre dramatiques, et en les familiarisant avec nos habitudes, nos usages et nos plaisirs. » L'utilisation de termes fortement orientés comme « rapprocher » et « confondre » révèle la nature profonde de cette opération, soulignant une fois de plus que le théâtre n'est pas conçu comme un simple divertissement, mais comme un dispositif de pouvoir raffiné, dont le but ultime est l'assimilation culturelle et l'effacement progressif des diversités régionales italiennes sous le signe de l'identité impériale française ; cette stratégie reposait sur une hiérarchie stricte des genres et des cultures, où l'exportation des « chefs-d'œuvre dramatiques », évoqués à travers la référence aux muses Melpomène et Thalie, servait à affirmer la supériorité morale, intellectuelle et civile de la France, laquelle se positionnait aux yeux des occupants comme l'unique et légitime continuatrice de la civilisation classique, par opposition à une Italie perçue comme culturellement fragmentée, en retard dans la production théâtrale et, par conséquent, ayant besoin d'être « civilisée » par la langue et la culture des conquérants. L'actrice décrit le choc avec la réalité locale, où l'utopie d'un accueil enthousiaste s'évanouit immédiatement face à la froideur et au silence des salles italiennes, ce qui la pousse à dénoncer ouvertement les difficultés gigantesques rencontrées dans sa tentative d'imposer la culture française à un public qui est loin d'être enclin à se laisser conquérir, en confessant : « [...] j'ai été forcée d'avouer à Votre Majesté, qu'excepté à Turin, il m'a fallu lutter seule contre toutes les préventions qui existent in Italie contre tout établissement français. » Ce que l'actrice décrit est une véritable forme de résistance passive, où le public italien, y compris les élites urbaines qui auraient dû constituer le cœur du nouveau consensus napoléonien, ne se presse pas spontanément aux spectacles en langue étrangère, manifestant ainsi un mur invisible de préjugés et de défiances (« préventions », « préjugés ») que l'appareil impérial ne parvient pas à entamer. Dans ce paysage de désintérêt général, Raucourt isole l'exception de Turin, un détail historiquement cohérent si l'on considère que le Piémont avait été directement annexé à la France dès 1802 et que l'usage de la langue française ainsi que l'adhésion aux modèles culturels français étaient des pratiques enracinées depuis

des siècles au sein de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie de Turin ; à l'inverse cette familiarité faisait totalement défaut dans d'autres places stratégiques de la tournée, telles que Milan, Venise, Bologne ou Gênes, où le théâtre français était perçu exclusivement comme le énième emblème de l'oppression militaire et fiscale de l'étranger. Raucourt soulève également un autre aspect d'un grand intérêt historique :les profondes fissures internes à l'administration napoléonienne elle-même, mettant en évidence une rupture nette entre les directives idéologiques venues de Paris et l'action quotidienne des fonctionnaires français envoyés sur le terrain, lesquels se transforment, paradoxalement, en premiers saboteurs du projet impérial, à tel point que l'auteure écrit : « [...] à l'exception du général Menou, tous se font donner des loges gratis ; quelques-uns se refusent même à payer le billet d'entrée [...] », révélant ainsi comment l'opportunisme des élites occupantes et locales se manifeste par l'abus systématique de leur statut ; en exigeant des loges gratuites pour eux-mêmes et pour leur suite, et en se refusant même à payer un modeste billet d'entrée, ces fonctionnaires privent l'entreprise théâtrale des recettes minimales nécessaires à sa subsistance, laissant comme unique exception morale le général Jean-François de Menou, alors administrateur général en Piémont, figure éclectique et connue pour son zèle institutionnel, tandis que le reste de l'appareil bureaucratique agit selon une logique prédatrice qui prive Raucourt de toute réelle protection politique. À cela s'ajoute la spéculation économique exercée par les municipalités et par les propriétaires privés des théâtres italiens, souvent réunis en de redoutables associations de propriétaires de loges, qui imposent des tarifs de location de salles que l'actrice qualifie sans détour de « prix exorbitant », tandis que le grave déficit infrastructurel de la péninsule vient porter le coup de grâce à la gestion financière. Raucourt déplore en effet l'absence totale de services de transports publics réguliers («ni roulage ni voiture publique »), un facteur qui, à une époque où le déplacement des compagnies et de leur matériel se faisait exclusivement par voie de terre, rendait les tournées entre les différentes villes italiennes non seulement dangereuses, mais aussi extraordinairement lentes et coûteuses, pesant de manière insoutenable sur le budget de l'opération. Pour donner du poids à sa demande, Raucourt met directement en cause les choix du Vice-roi d'Italie, Eugène de Beauharnais, en soulignant que « [...] Son Altesse Impériale le vice-roi vient d'accorder par un décret (sous la date du 10 août 1807), à une compagnie de comédiens italiens, le titre de comédiens ordinaires de Votre Majesté, avec

un secours annuel de 30.000 francs [...] », un passage qui fait référence au décret par lequel le vice-roi finança la célèbre Compagnia Reale Italiana dirigée par Salvatore Fabbrichesi[577]. Eugène de Beauharnais avait en effet compris que, pour gouverner et pacifier les populations italiennes, il était beaucoup plus efficace et sûr de soutenir un théâtre en langue italienne, étroitement contrôlé par la censure gouvernementale, plutôt que de tenter d'imposer de force le répertoire français, et Raucourt utilise cette donnée pour construire un argumentaire implacable selon lequel, si même le théâtre national italien, qui joue dans la langue locale, bénéficie des faveurs du public et n'a pas à supporter de frais de traduction ou d'adaptation, a un besoin absolu d'une subvention étatique de 30 000 francs pour survivre, à plus forte raison une compagnie étrangère, contrainte de lutter contre l'hostilité et le préjugé général, ne peut se maintenir à flot sans une aide économique centralisée encore plus massive. C'est précisément dans les dernières lignes de la lettre que le document révèle que derrière l'intelligence rhétorique de l'actrice se cache en réalité l'intention de formuler une requête financière, puisque, arrivée à l'épuisement de ses propres ressources, Raucourt soumet à Napoléon deux demandes économiques précises qui ne sont pas de simples suppliques de subvention, mais qui synthétisent parfaitement les nœuds critiques de la gestion théâtrale à l'époque napoléonienne, en divisant le problème financier en une urgence logistique à court terme et en un déficit structurel à long terme. La première demande, formulée en ces termes : « Un secours prompt et indispensable pour payer ce que l'on m'a avancé, et pour faire partir nos deux troupes qui changent de ville dans ce mois », met en lumière la vulnérabilité financière liée à la mobilité géographique obligatoire, étant donné que sous le régime napoléonien, le nomadisme des compagnies n'était pas un choix artistique, mais un élément rigide du programme politique impérial dans lequel les deux troupes françaises devaient se déplacer continuellement de ville en ville pour faire rayonner les signes de la présence culturelle française auprès du plus grand nombre possible de territoires et de sujets ; cependant, l'actrice souligne que le moment même du déplacement (« faire partir

[577] Salvatore Fabbrichesi (1760-1827) fut un acteur et un entrepreneur théâtral italien de premier plan. Après une longue carrière dans les troupes itinérantes, il fonda sa propre formation, dont la réputation s'accrut grâce à l'engagement de célèbres interprètes. En 1807, exploitant le projet éducatif napoléonien, il obtint du vice-roi Eugène de Beauharnais le titre de « Compagnie Royale Italienne », une subvention de 30 000 francs et le monopole des scènes dans les villes d'accueil. Après la chute de l'Empire, sa troupe poursuivit ses activités avec succès à la Canobbiana de Milan, puis à Naples au service des Bourbons, avant de reprendre les tournées dans le Nord de l'Italie.

nos deux troupes ») représente le point de fragilité économique de toute l'entreprise, révélant à travers l'expression « pour payer ce que l'on m'a avancé » que la compagnie ne survit que grâce à de petites lignes de crédit privées et à des avances personnelles, y compris les 6 000 francs prêtés par le surintendant Rémusat pour le voyage personnel de l'actrice, ce qui l'enferme dans un véritable piège financier, puisqu'elle ne peut déplacer légalement les acteurs et le matériel vers la ville suivante sans avoir préalablement soldé les dettes contractées dans la ville de départ, sous peine de voir les créanciers locaux, tels que les loueurs de théâtres, les fournisseurs de costumes et les transporteurs, recourir aux autorités judiciaires pour saisir les malles et les biens de la compagnie, bloquant de fait son activité ; de plus, le changement de lieu (« qui changent de ville dans ce mois ») imposait le paiement immédiat d'importantes dépenses courantes, comme la location des chariots pour les lourds décors et les costumes du répertoire tragique, le transport des acteurs et du personnel technique, et le versement des acomptes pour les nouveaux logements, autant de frais qui devaient être avancés alors que les recettes du guichet ne se manifesteraient, au mieux, que plusieurs semaines plus tard, faisant du « secours prompt » une demande d'urgence fondamentale pour débloquer la compagnie et éviter la paralysie totale des opérations orchestrées depuis Paris. Si cette première démarche vise à faire face à l'urgence quotidienne, la seconde demande, qui énonce : « Une augmentation annuelle pour chaque troupe, et qui puisse couvrir les appointements des acteurs et employés. », vise directement le cœur du modèle économique imposé par le gouvernement français, en actant son échec définitif, car demander une augmentation annuelle spécifiquement destinée à couvrir les salaires (« les appointements des acteurs et employés ») revient à admettre que les recettes du guichet sont totalement incapables de couvrir ne serait-ce que les dépenses fixes élémentaires de la compagnie ; les acteurs français qui acceptaient d'abandonner les scènes parisiennes pour s'installer en Italie, considérée comme une terre de frontière et d'isolement culturel, méritaient une juste rétribution. Pour rendre ces lourdes exigences économiques acceptables aux yeux du souverain, Raucourt ajoute que : « Ce Théâtre français s'appauvrit chaque jour par ses pertes. Bientôt il comptera peu de modèles [...] Les théâtres de l'Italie lui serviront de succursales ; l'habitude de jouer des chefs-d'œuvre formera des sujets [...] ». Dans ce passage, elle soulève le problème de la grave crise du renouvellement générationnel et de la pénurie de nouveaux talents dramatiques qui touchait le théâtre français durant ces

années-là ; au lieu de présenter les scènes italiennes comme un coût à fonds perdu pour les caisses de l'Empire, Raucourt propose de transformer les théâtres de Milan et de Turin en véritables « succursales », c'est-à-dire en académies et pépinières décentralisées où les jeunes acteurs français pourraient acquérir une précieuse expérience de terrain, se formant par la pratique quotidienne devant le public de la péninsule avant d'être rappelés à Paris une fois prêts et mûrs, redéfinissant ainsi habilement le financement demandé comme un investissement de l'État à long terme pour la sauvegarde et la régénération du patrimoine artistique de la capitale de l'Empire elle-même. Enfin, on ne peut ignorer les stratégies rhétoriques adoptées par l'actrice : en rappelant avec fierté ses vingt années passées à la tête du Comité d'administration du Théâtre-Français et sa direction du Théâtre de Louvois, l'auteure revendique le statut d'habile administratrice, la seule capable de protéger l'entreprise de « bien des abus », se présentant à Napoléon comme un interlocuteur fiable qui parle sa propre langue, à savoir celle des chiffres, des bilans et de la gestion du personnel, en y adjoignant la rhétorique du sacrifice économique par laquelle elle déclare avoir investi dans le projet les « débris de mon ancienne fortune », capitaux personnels qu'elle avait difficilement réussi à récupérer après les traumatismes, les confiscations et l'emprisonnement subis au cours des années précédentes, transformant ainsi l'investissement privé en preuve suprême de son dévouement total et désintéressé à la cause de l'Empire, et couronnant le tout par la mention du soutien reçu de M. de Rémusat[578] une démarche extrêmement calculée pour offrir au souverain une garantie préventive de transparence financière. Cette lettre bouscule l'image d'une unification impériale fluide et sans obstacles, en démontrant clairement que l'échec des politiques d'assimilation culturelle dans la péninsule italienne ne fut pas seulement déterminé par la résistance idéologique, pourtant bien réelle, des sujets conquis, mais aussi, et peut-être surtout, par les contradictions matérielles et administratives internes à l'appareil français lui-même, où Raucourt se retrouve isolée, écrasée entre l'obstructionnisme économique des propriétaires des salles italiennes, les carences structurelles des voies de communication et, au premier chef, le comportement des fonctionnaires impériaux qui exigent le privilège d'Ancien Régime de la gratuité de la loge, vidant ainsi les caisses de l'institution qu'ils auraient dû protéger. Les deux demandes économiques spécifiques

[578] Auguste de Rémusat, Premier Gentilhomme de la Chambre de l'Empereur et surtout surintendant des théâtres impériaux

avancées par l'actrice synthétisent ainsi le paradoxe du théâtre de propagande, dans lequel la mobilité territoriale, imposée par Paris comme symbole de triomphe et de rayonnement du pouvoir, apparaît comme la cause de l'un des principaux problèmes financiers de la compagnie, déchirant définitivement le voile de la propagande napoléonienne et révélant comment le théâtre d'État dans les territoires occupés s'était rapidement transformé d'un outil de pouvoir agile en un appareil bureaucratique extrêmement lourd et déficitaire, destiné à peser entièrement sur les finances centrales de l'Empire en raison du refus de la société italienne de se laisser « confondre » et coloniser dans sa langue, ses habitudes et ses plaisirs.

Les demandes de l'actrice sont accueillies et un décret promulgué le 15 novembre 1807[579] établit que les acteurs français recevront une aide économique. Dans les premiers mois de 1808, la situation semble être stable, grâce également à la présence de Raucourt, qui, comme toujours, utilise sa renommée pour attirer les spectateurs qui, selon le *Corriere Milanese*, se montrent impatients d'assister aux représentations de la grande comédienne :

> Nous nous empressons d'annoncer que M^me^ Raucourt, première actrice de S.M. l'Empereur et Roi, doit ce soir jouer dans la tragédie de *Médée*. On nous dit qu'elle interprétera également lundi prochain le rôle de *Cléopâtre* dans *Rodogune*, et mercredi *Sémiramis*, et que toutes ces représentations seront honorées de la présence de LL.AA.II. Nous profitons de cette occasion pour saluer le zèle de M^me^ Raucourt, qui travaille sans relâche à améliorer la Compagnie des Comédiens Français. Grâce à ses efforts et à ses soins, nous pouvons nous flatter que nous aurons très bientôt une Compagnie qui pourra prendre place juste après celle des Comédiens français de S.M., qui se produit dans la grande capitale de l'Empire. En attendant, le public se montre impatient d'assister aux représentations [...] et cette impatience même, présage qu'elles seront brillantes, et montre aussi que les talents si distingués de M^me^ Raucourt inspirent également, ici comme dans sa patrie, le plus vif intérêt[580].

[579] Cfr. Décret n. 195 du 15 novembre 1807, fondo Aldini, cart. 5, fasc. 30, Archivio di Stato di Milano
[580] *Corriere Milanese*, n. 61 (21 mai 1808), p. 488, original en italien

Le *Giornale italiano* commente ainsi le spectacle de *Médée* (1694) de Longepierre*:*

> J'ignore si Longepierre, qui était contemporain de Boileau, avait pour but avec cette tragédie de justifier ce que le législateur du Parnasse français avait dit en parlant de l'art tragique :
> Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux :
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable[581].
> Si tel était son dessein, Longepierre n'y a nullement réussi, car sa Médée est restée profondément monstrueuse. Cette tragédie, incapable de satisfaire les amateurs d'art, présente un style inégal et regorge de déclamations boursouflées et turgides. On y trouve pourtant une grande Magicienne, qui rassemble en elle tout ce que le sortilège peut avoir de merveilleux et de stupéfiant : une baguette magique prodigieuse, un char traîné dans les nuages par des dragons ailés crachant des flammes, et une pluie de feu, autant d'éléments qui plaisent au peuple. Il faut néanmoins convenir que le rôle de Médée, le seul remarquable, est magnifique. Rien n'est en effet plus théâtral que les fureurs de la jalousie et de la vengeance d'une femme qui a trahi son père, égorgé son frère et fait tuer le vieux Pélias par les mains de ses propres filles, tout cela au profit d'un mari qui s'apprête à l'abandonner ; une femme qui, dans ses accès de rage, va jusqu'à poignarder ses propres enfants et à empoisonner la princesse que son époux infidèle s'apprêtait à épouser. Un tel personnage remplit amplement, peut-être même trop, l'un des buts principaux de la tragédie : la terreur. On comprend aisément qu'une sorcière d'une telle force inspire un effroi suffisant ! Les autres personnages sont extrêmement faibles en comparaison. Jason est un lâche qui a honte d'avoir une telle femme pour épouse, bien qu'il lui doive toute sa gloire ; il cherche publiquement des prétextes pour la quitter, et sa perfidie n'est qu'un vil calcul d'intérêt. Créuse n'est certes ni délicate ni généreuse en épousant le mari d'une autre. Le roi Créon, venant lui-même notifier à Médée son décret de bannissement, affiche une peur et une incohérence qui en font un personnage bien mesquin. Cette audace consistant à humilier les rois sur scène pouvait

[581] Boileau N., *L'Art poétique*, De l'Imprimerie d'Aug. Delalain, Paris, 1815, p. 17

convenir aux théâtres de l'Athènes républicaine, où le peuple jouissait de voir rabaissé celui qu'il nommait tyran ; mais avec nos mœurs plus policées et nos opinions bien plus sages, nous n'aimons pas voir des princes agir ou parler sans dignité, car le contraste avec les discours et les actions des souverains de notre époque serait trop saisissant. C'est donc le seul personnage de Médée qui a permis de conserver cette tragédie au répertoire de la scène française. Malgré des morceaux traditionnellement ampoulés dans la déclamation et tous les artifices du théâtre, je crains toujours que les acteurs célèbres, surtout lorsque, après une longue carrière, ils sont contraints de renoncer à certains autres rôles laissés dans les archives des théâtres, ne finissent par la reprendre ; et c'est ce qui explique en grande partie comment cette tragédie si médiocre est restée sur les scènes françaises, en dépit de sa bizarrerie, de ses erreurs et de ses défauts. Tout le monde a été profondément ému par la manière dont Mademoiselle Raucourt a interprété le terrible personnage de Médée ; surtout l'effroyable monologue où elle examine tous les moyens de vengeance, qui a produit une vive impression sur l'esprit des spectateurs, de même que ses désirs féroces et ses actes cruels lancés contre Jason depuis son char. Il faudrait citer la quasi-totalité de son rôle si l'on voulait mettre en valeur tous les passages où elle s'est révélée maîtresse de son art. Mais combien nos éloges seraient faibles en comparaison de ceux qu'elle reçoit depuis tant d'années sur la scène française ! […] Le jour de cette représentation aurait pu être qualifié de « spectacle des contrastes » : une actrice célébrissime et une tragédie très médiocre ; des opérations magiques menées avec un air de fausse solennité et des spectateurs qui riaient de la sorcière et des mages ; un éditeur habile passant sous silence une œuvre de génie ou du moins une tragédie raisonnable, préférant des jeux de foire bons à impressionner le peuple et les enfants. Quant aux sentiments douloureux suscités tour à tour par cette Médée furieuse, empoisonneuse et meurtrière, par ce lâche Jason et par ce mesquin Créon, ils furent heureusement et avantageusement contrebalancés par les sentiments de vive exultation que répandait en chacun la chère présence de Son Altesse Impériale notre auguste Vice-Roi, qui unissait en sa personne la plus aimable synthèse de valeur, de distinction, de savoir et de bonté. Il n'est donc pas

> nécessaire de dire quelles et combien furent les démonstrations de joie et de révérence que lui témoignèrent les personnes venues assister à ce spectacle[582].

D'une part, l'auteur éreinte avec sévérité l'opération culturelle de Raucourt en tant que directrice de la Compagnie des Comédiens Français ; d'autre part, on assiste à une véritable exaltation de son génie d'interprète, auquel le succès de la soirée est entièrement attribué. Le choix même de remonter la *Médée* de Longepierre est implicitement contesté par le critique, qui ouvre son article en rappelant l'autorité de Boileau et son célèbre axiome de *L'Art poétique* : l'art a le devoir et le pouvoir d'ennoblir jusqu'à l'objet le plus répugnant ou le plus monstrueux. Pour le critique, cependant, la *Médée* de Longepierre reste « toujours monstrueuse », piégée dans un style discontinu, inégal et alourdi par des déclamations turgides et emphatiques. Ramener à la lumière un tel texte dramatique est donc dépeint comme une erreur de répertoire de la part de la direction artistique. Le cœur de l'analyse se déplace ainsi vers la fracture profonde qui se consume entre le texte dramatique, jugé médiocre et même idéologiquement dangereux, et l'événement scénique concret. Si l'œuvre en soi ne possède aucune qualité poétique capable d'en justifier le succès, le critique se voit contraint d'en retracer les raisons exclusivement dans la dimension théâtrale et matérielle de la représentation. D'un côté, il y a le recours au spectaculaire et aux « prestiges » du théâtre : le char tiré par des dragons ailés crachant du feu, les pluies de feu et les tours de magie. Tout en liquidant avec un certain snobisme ces solutions comme de simples appâts pour amadouer le « vulgus », le critique doit en enregistrer l'irrésistible efficacité sensorielle sur le public de l'époque. D'un autre côté, le succès repose sur une dramaturgie de la terreur qui secoue le spectateur, où la figure de *Médée* accomplit la catharsis aristotélicienne en exaspérant la polarité de la peur au détriment de la pitié. Ce déséquilibre structurel du drame émerge avec une force encore plus grande lorsque le critique aborde la dimension politique de la représentation et la question du décorum, des éléments qui accentuent la faute du choix de la mise en scène de Raucourt. La critique déplore en effet la faiblesse et l'« ignobilité » de tous les personnages secondaires : Jason est un lâche calculateur, Créuse manque de générosité et le roi Créon lui-même abdique sa propre royauté en montrant sa peur sur scène. Le critique souligne qu'une telle « témérité de troubler les Rois sur les scènes » pouvait peut-

[582] *Giornale italiano*, n. 148 (27 mai 1808), p. 596 (original en italien)

être se tolérer dans l'Athènes républicaine, mais qu'elle s'avère inacceptable pour les mœurs « plus policées » et ordonnées du début du XIXe siècle. À une époque marquée par les tensions napoléoniennes et de la Restauration, le théâtre se devait d'être le miroir de la légitimité du pouvoir et de consolider l'aura des souverains, non de la dégrader. Représenter une cour aussi mesquine constitue un grave faux pas de la part de Raucourt directrice de troupe. Pourtant, et c'est là le paradoxe crucial du document, la critique se résout en un triomphe monumental de Raucourt la comédienne. C'est uniquement grâce à son interprétation magnétique, à sa capacité à incarner les fureurs de la jalousie et de la vengeance, qu'une œuvre aussi défectueuse et politiquement inconvenante réussit à rester vivante sur les scènes. Le texte littéraire est littéralement phagocyté et racheté par le corps et la voix de la tragédienne. Le critique n'a aucun doute : le succès n'appartient pas à Longepierre, ni à la cohérence du spectacle, mais est entièrement un miracle interprétatif de la protagoniste. Le public milanais se trouve ainsi face à ce que le critique définit heureusement comme le « spectacle des contrastes » : une condamnation sans appel de la médiocre tragédie sélectionnée par la directrice, qui se convertit toutefois en l'apothéose du génie absolu de la grande actrice.

Raucourt reçoit également des éloges pour son interprétation de Cléopâtre dans la *Rodogune* (1644) de Corneille :

> Le rôle de Cléopâtre est l'un de ceux qui conviennent le mieux à M^me^ Raucourt. Il n'est pas possible de l'exprimer avec plus de vérité. L'altière majesté de sa pantomime, la terrible énergie de son accent, la simplicité même de sa déclamation ont produit un frémissement continu chez les spectateurs. Ce serait en effet mal comprendre ce rôle que de vouloir en exagérer l'expression ; ce serait en changer le caractère et en détruire l'effet. Dans un tel excès d'erreur et d'atrocité, la moindre exagération devient fade et ridicule[583].

L'analyse des pages du *Giornale italiano* révèle toutefois que les critiques envers les comédiens de la compagnie sont nettement moins favorables que celles qui sont adressées

[583] *Giornale italiano*, n. 152 (31 mai 1808), p. 612 (original en italien)

à Raucourt. La critique de la tragédie *Polyeucte* (1642) de Corneille, représentée en avril 1808, en est une parfaite illustration :

> Madinier, malgré son affectation ordinaire, a bien rempli le rôle de Polyeucte. Madame Riboux, dans les moments de crainte ou de douleur, a un peu altéré, par des mouvements violents, le caractère doux et tendre de Pauline. Quoiqu'assez peu pourvue de la sensibilité et de la grâce naturelles propres à un rôle si difficile, elle s'en est en général bien acquittée. Chapron a été froid, et plutôt rude dans le personnage de Sévère, pourtant si différent de ceux d'Orosmane et de Mahomet qu'il affectionne tant. Les autres acteurs se sont trouvés trop inférieurs à leurs rôles, bien que secondaires, pour mériter quelque mention ; et quant aux trois premiers, applaudis à certains moments où, pour dire vrai, ils le méritaient peu, nous sommes suffisamment persuadés de leur discernement pour croire que, face à ces applaudissements, plutôt que de céder à la vanité, ils en seront reconnaissants à Corneille[584].

La critique adressée à la compagnie française se révèle sévère et empreinte d'une subtile ironie, lui reprochant de ne pas avoir pleinement saisi les nuances d'une œuvre aussi élevée que *Polyeucte*. Le commentaire sur Madinier, l'interprète du héros principal, s'ouvre sur une approbation expéditive mais conditionnelle : bien que l'acteur ait réussi à bien tenir son rôle, le critique ne renonce pas à stigmatiser son « affectation ordinaire », c'est-à-dire ce vice chronique d'un jeu trop étudié, maniéré et dépourvu de spontanéité, qui risque de figer le personnage. Plus emblématique encore est la critique visant Madame Riboux dans le rôle de Pauline. Le critique déplore un manque de mesure émotionnelle, soulignant que l'actrice a répondu aux scènes de douleur et de crainte par des « mouvements violents » et un excès de fougue. Aux yeux du rédacteur, cette impétuosité finit par dénaturer le personnage cornélien, compromettant cette douceur intérieure et cette grâce naturelle qui constituent le cœur poétique de sa vertu morale. La condamnation la plus nette est cependant réservée à Chapron, dont le Sévère s'avère irrémédiablement « froid et âpre ». Ici, l'ironie du critique se fait plus piquante : l'échec de l'acteur est attribué à une limite artistique bien précise. Chapron, habitué à interpréter des rôles de

[584] *Giornale italiano*, n. 112 (21 avril 1808), p. 449 (original en italien)

tyrans exotiques ou de « méchants » absolus, à l'instar de l'Orosmane de *Zaïre* ou du Mahomet voltairien, a tenté d'appliquer les mêmes codes expressifs à Sévère, échouant tragiquement à s'adapter à la délicatesse et à la magnanimité chevaleresque requises pour ce rôle. Enfin, face à des interprétations secondaires jugées détestables et à de généreux applaudissements prodigués par le parterre aux moments les moins opportuns, le critique prend congé de la troupe en affirmant, avec sa mordante ironie habituelle, qu'il estime les protagonistes assez intelligents pour ne pas se laisser flatter par ces vains consensus : une invitation à reconnaître que le succès de la soirée et les bravos reçus étaient un hommage exclusif à la magnificence immortelle du texte de Corneille, et non, à coup sûr, à la qualité de leur performance scénique.

En 1809, le public continue à déserter les salles de Milan[585] et Raucourt continue ses revendications financières, cette fois-ci, en s'adressant à Eugène de Beauharnais :

> Mon Prince, encouragée par les promesses bienveillantes de l'Auguste Mère de Votre Altesse Impériale, j'ose encore la supplier de prendre en considération les pertes que je fais depuis que j'ai entreprise de contribuer à Ses délassements par l'établissement d'une Troupe fixe d'acteurs français. Je n'entrerai point ici dans le détail de ces pertes, deux mots suffiront pour les expliquer : les appointements de mes acteurs excèdent de 5.800 francs la somme que je reçois des entrepreneurs ; la recette de la porte ne couvre pas les frais journaliers et il faut pourvoir aux dépenses extraordinaires de décorations, d'habits, de meubles et de voyages. Sa Majesté a daigné, après avoir fait vérifier les pertes que j'ai éprouvées l'an passé, me faire rembourser une somme de 45.000 francs. Cette somme restée dans ma Caisse de Milan est maintenant absorbée par le déficit de Milan et de Venise. Je ne puis demander à l'Empereur d'indemnités pour les pertes de Milan, puisque cette entreprise ne fait point partie de celles qui sa Majesté m'a confiées. La première année que la Comédie Française a été à Milan, Votre Altesse Impériale a daigné me faire donner une gratification de 4.000 francs et me faire payer une pareille somme pour la représentation donnée gratis à l'occasion de la Fête de l'Empereur. Cette année je n'ai rien reçu et dans différentes circonstances j'ai donné trois représentations gratis. Vos Altesses

[585] Cfr. *Corriere Milanese*, n. 3 (7 janvier 1809), p. 449

> Impériales ont daigné faire donner à mes acteurs des marques de leur bienveillance. La Direction seule, n'a point reçu de preuves qui son zèle ardent et soutenu, ait obtenu le suffrage de Vos Altesses. Je prends la respectueuse liberté de mettre sous les yeux de Votre Altesse Impériale la position bien pénible où je me trouve, et j'ose tout attendre de la justice et de la bonté qui la caractérise[586].

Sous la surface d'une *captatio benevolentiae*, magistralement orchestrée à travers le rappel à la protection de l'« Auguste Mère », émerge la lucide conscience, de la part de la directrice, des difficultés de plus en plus graves qu'était en train de vivre son théâtre. Si on la compare à la missive précédemment adressée par cette même directrice à Napoléon lui-même, on remarque que, tandis que dans la lettre au souverain Raucourt légitimait l'entreprise d'un point de vue politique, en exaltant le théâtre comme un formidable outil d'assimilation idéologique pour rapprocher les nouveaux sujets de la « grande nation », la supplique adressée au Vice-roi abandonne l'horizon de la pédagogie impériale pour se réduire à un compte rendu pragmatique de faillites comptables. Le déséquilibre structurel entre les coûts élevés d'entretien de la troupe française et les maigres recettes de la billetterie milanaise, déjà mis en évidence par les chroniques des journaux, démontre le rejet substantiel de la part du public local d'un répertoire perçu comme étranger. Face au fiasco économique et à la gestion devenue insoutenable, Raucourt active une stratégie complexe de pression institutionnelle : en exemptant l'Empereur des responsabilités comptables sur la place de Milan, elle cheville l'administration vice-royale avec ses demandes de subventions économiques. D'outil de civilisation et d'assimilation idéologique de la « grande nation », le théâtre en langue française se convertit ainsi en un onéreux appareil de représentation que l'État napoléonien se voit contraint de financer à fonds perdus, afin de ne pas décréter l'échec public de sa politique d'intégration culturelle.

Malgré l'absence de témoignages directs, les dmandes de la directrice furent probablement accueillies ; cela ne suffit pourtant pas à apaiser le mécontentement du public :

[586] Lettre de Mademoiselle Raucourt à Eugène de Beauharnais du 18 gennaio 1809, Spettacoli Pubblici, p. m., c. 26, Archivio di Stato di Milano

La compagnie des comédiens nationaux a surpassé les comédiens français : nous avons quelque peu négligé ces derniers, et il semble que le public ait suivi notre exemple. On peut en donner de nombreuses et bonnes raisons : d'abord, pendant le séjour des comédiens italiens à Milan, la juste préférence accordée à des productions écrites dans notre langue, et qui peuvent par conséquent être comprises de tous ; ensuite, le désir très louable de faire revivre notre théâtre et d'encourager des artistes qui se sont montrés dignes d'estime. Mais le véritable motif d'où découle, de tout temps, l'état de langueur dans lequel se trouve le théâtre français, et qui contraint souvent les acteurs à jouer presque pour eux-mêmes, c'est sans aucun doute une sorte de négligence de la part de Madame Raucourt dans le choix d'acteurs habiles et expérimentés pour son théâtre de Milan. À vrai dire, quatre ou cinq d'entre eux ont su mériter la bienveillance du public par leur talent ; mais quatre ou cinq individus ne forment pas une compagnie, et lorsque tout le répertoire des productions théâtrales repose sur leur seul zèle, il y a nécessairement des faiblesses. Sa Majesté, par un nouveau témoignage de sa prédilection pour nous, en décrétant qu'un théâtre français serait institué à Milan et dans quelques autres villes du royaume, a voulu (s'il nous est permis d'interpréter ses généreuses intentions) offrir un précieux modèle à nos auteurs et comédiens, et propager enfin le goût de la langue française par la représentation des chefs-d'œuvre dramatiques de cette nation. Mais ce but est-il atteint si, pour soutenir les premiers rôles, on ne nous propose que des acteurs auxquels il manque l'attribut le plus essentiel, à savoir l'art de bien s'exprimer ? Si une main malheureuse préside presque toujours au choix des productions et néglige précisément celles qui plairaient le plus ? Si enfin on n'entretient pas chez les comédiens l'émulation, ce noble stimulant qui les pousse à faire mieux lorsqu'ils ont réussi à bien faire ? Voilà assurément la maladie qui menace de mort, depuis plus d'un an, notre théâtre français de Milan, et il n'est pas inutile de la faire connaître à Madame Raucourt. Nous n'aurons pas perdu notre temps si, au milieu de ses triomphes théâtraux dans le royaume de Naples, notre appel lui parvient et si, en lui accordant l'attention méritée, elle procure les moyens d'arrêter les progrès du mal[587].

[587] *Corriere Milanese*, n. 176 (6 septembre 1809), p. 864 (original en italien)

La réalité décrite est celle d'un profond « état de langueur ». L'utilisation de la formule « contraint souvent les acteurs à jouer presque pour eux-mêmes » est une image impitoyable : les salles sont vides, le public déserte et les comédiens français jouent devant un parterre désert ou composé uniquement d'officiels de l'administration occupante. L'*incipit* de la critique théâtrale est péremptoire : « la compagnie des comédiens nationaux a surpassé les comédiens français ». Le public milanais préfère nettement les productions en langue italienne. Le chroniqueur justifie ce choix par des raisons pragmatiques et patriotiques : les œuvres en italien « peuvent être comprises de tous » et il existe un « désir très louable de faire revivre notre théâtre ». Ce passage démontre que le théâtre, conçu par Napoléon comme un formidable instrument d'assimilation idéologique, se heurte à une résistance culturelle passive mais extrêmement efficace : la préférence du public pour sa propre langue et ses propres artistes, qui transforme le théâtre français en un corps étranger perçu comme une imposition. Il est reproché à Raucourt une « sorte de négligence » dans le choix des acteurs (« sujets habiles et expérimentés ») et une « main malheureuse » dans la sélection du répertoire. L'accusation est grave : la compagnie ne compte que quatre ou cinq éléments de niveau, ce qui est insuffisant pour soutenir un répertoire entier, et les acteurs choisis ne possèdent même pas « l'art de bien s'exprimer ». L'accusation de provincialisme et de médiocrité artistique sert à expliquer la « maladie » qui menace de mort le théâtre depuis plus d'un an. Un détail du plus grand intérêt est le passage où le chroniqueur écrit : « si notre appel lui parvient au milieu de ses triomphes théâtraux dans le royaume de Naples ». Tandis que Raucourt profite de ses triomphes à Naples, la place de Milan est négligée. C'est l'indice d'une direction qui peinait à maintenir la qualité artistique simultanément sur plusieurs fronts.

Raucourt avait recruté de nouveaux acteurs, mais cette mesure resta insuffisante pour redresser la situation, comme en témoigne le compte rendu de la représentation d'*Hector* (1809) de Luce de Lancival :

> Madame Raucourt n'est pas heureuse dans le choix de ses nouveaux acteurs. Celui qui est chargé du rôle d'Hector est arrivé depuis peu à Milan ; il n'a pour lui qu'un physique avantageux, mais, pour notre malheur et le sien, cette unique qualité ne suffit pas à pallier l'absence des autres. Cela saute encore plus aux yeux

> dans la tragédie que dans la comédie. Avec une prononciation rude et mal maîtrisée, malgré ses efforts, ainsi que des gestes exagérés et discordants, comment pourra-t-il exprimer la grandeur, la sensibilité et l'héroïsme d'Hector, et inspirer ces mêmes sentiments dans l'esprit des spectateurs[588] ?

La critique se fait piquante dans d'autres journaux également, comme le *Corriere delle dame* :

> Les Comédiens français annoncèrent dimanche soir, pour le spectacle du lundi, une comédie intitulée *Avis aux Maris*. Le lundi, ils utilisèrent sur l'affiche le titre de *Leçon conjugale*. La comédie qui fut ensuite représentée était celle de *La Jeune femme colère*, déjà tant et tant de fois donnée sur les mêmes scènes de la Canobbiana ; en somme, une vieille comédie sous deux nouveaux titres. Ces misérables astuces pour attirer le monde par la flatterie et par l'apparence de nouveautés fréquentes, alors que les représentations de ce théâtre se cantonnent dans le cercle d'un répertoire des plus limités, sont tout à fait indignes d'une compagnie qui a l'honneur de se parer du titre de Compagnie Royale et Impériale, et qui, ayant un besoin extrême de gagner l'amour du public, devrait être plus soucieuse du respect qu'elle lui doit[589].

Le pivot de la polémique des journaux se concentre sur la singulière habitude des acteurs français d'annoncer sous de nouveaux titres des pièces déjà représentées. Le chroniqueur de l'époque stigmatise en effet le recours à la « fausse nouveauté » : la compagnie annonce la représentation dominicale sous le titre d'*Avis aux Maris*, pour ensuite le modifier le lundi sur les affiches en *Leçon conjugale*. Au lever du rideau, pourtant, le public se retrouve devant une œuvre qu'il a déjà vue, *La Jeune femme colère* (1805) de Charles-Guillaume Étienne. La troupe souffre de l'absence de textes inédits capables de renouveler l'intérêt de la salle, se voyant contrainte de réitérer des titres déjà largement exploités et, comme le déplore le journal, « déjà tant et tant de fois donnée sur les mêmes scènes de la Canobbiana ». Cet expédient, qualifié avec sévérité par le rédacteur de « misérable astuce », met en évidence, d'une part, un épuisement chronique

[588] *Corriere Milanese*, n. 134 (19 juillet 1809), p. 696 (original en italien)
[589] *Corriere delle Dame*, n. XLVIII, 23 décembre 1809, p. 853 (original en italien)

du répertoire, resté presque inchangé depuis la première saison. D'autre part, la décision de masquer une ancienne représentation sous de faux titres trahit un profond désespoir commercial. Il s'agit du symptôme manifeste d'une crise grave : dans une tentative désespérée de réveiller la curiosité des Milanais et de repeupler une salle autrement condamnée à la solitude d'un théâtre « d'ordinaire désert », la direction cède à la tentation de l'artifice promotionnel, sacrifiant la transparence au nom de la survie économique.

En 1810, le décret régissant le théâtre français en Italie est reconduit ; toutefois, les échecs l'emportent largement sur les succès[590]. 1810 est en outre l'année où les relations avec le Gouvernement commencent à vaciller, comme en témoignent le texte de cette lettre que le Vice-roi Eugène adresse au Ministère de l'intérieur :

> […] dans le cas où elle[591] élèverait de nouvelles plaintes et présenterait de nouvelles demandes ou indemnités, le Gouvernement, ne pouvant consentir à ce qu'elle subisse des pertes, considèrera dès lors son marché comme rompu, et avisera aux moyens, qu'il jugera les plus convenables pour maintenir et faire administrer à Milan une Troupe d'acteurs français[592].

Ce fragment met en lumière une dynamique de pouvoir complexe, à commencer par ce qui se configure comme un véritable ultimatum économique. L'expression « dans le cas où elle élèverait de nouvelles plaintes et présenterait de nouvelles demandes » montre clairement à quel point le pouvoir politique était désormais saturé et agacé par les exigences financières continuelles de Mademoiselle Raucourt. La célèbre directrice cherchait à exploiter son prestige artistique ainsi que les dettes personnelles contractées comme un prétexte pour obtenir de nouvelles concessions. Face à cette attitude, le pouvoir napoléonien répond par une ironie exquise, qui se manifeste sous la forme d'une fausse sollicitude. Le passage le plus significatif du document est sans aucun doute « le Gouvernement, ne pouvant consentir à ce qu'elle subisse des pertes... ». L'autorité feint d'agir par intention protectrice, comme si elle voulait préserver l'actrice du désastre financier, mais en réalité, elle utilise cette apparente bienveillance comme un parfait prétexte juridique pour se libérer de ses obligations contractuelles. Le point culminant de

[590] Cfr., Bentoglio A. *op. cit*., pp. 38-39
[591] Mademoiselle Raucourt
[592] *Spettacoli Pubblici*, p. m., c. 26, Archivio di Stato di Milano

cette stratégie aboutit à la menace explicite de la rescision du contrat. Le cœur du message réside en effet dans la révocation immédiate du privilège accordé, résumée par la formule « considèrera dès lors son marché comme rompu ». La conclusion de la période, où on affirme que le Gouvernement « avisera aux moyens... pour maintenir et faire administrer à Milan une Troupe d'acteurs français », contient une déclaration politique fondamentale : le projet idéologique et culturel de la couronne est infiniment plus important que l'individu isolé. En réitérant que la présence du théâtre français à Milan constitue une exigence politique absolument incontournable, le Gouvernement laisse entendre que même une actrice de l'envergure de Raucourt est, en fin de compte, parfaitement interchangeable. L'État revendique avec force le droit de mettre la gestion sous tutelle ou de la confier à des tiers (« faire administrer »), menaçant ainsi de fait celle qui avait été l'unique directrice du théâtre français en Italie.

Peut-être intimidée, Mademoiselle Raucourt tente en 1811 d'introduire un genre inédit sur les scènes milanaises afin de reconquérir les spectateurs : le vaudeville. Le genre suscite initialement la curiosité, mais la critique comprend d'emblée qu'il s'agit d'un type de spectacle que « les comédiens français aiment proposer avant tout à leurs compatriotes[593] » et que les « non français[594] » n'ont « pas encore la sensibilité culturelle nécessaire pour en saisir pleinement l'esprit et la vivacité[595] ». La conscience de cette distance culturelle constitue le trait distinctif de la plupart des critiques adressées aux représentations du vaudeville :

> […] l'Horace de la France, Boileau, assigne au Vaudeville une place dans son art poétique, et le caractérise de la manière suivante :
> D'un trait de ce poème (la satire), en bons mots si fertile
> Le français né malin créa le Vaudeville:
> Agréable indiscret qui conduit par le chant
> Passe de bouche en bouche et s'accroit en marchant.
> La liberté française en ses vers se déploie :
> Cet enfant du plaisir veut naitre dans la joie[596].

[593] *Corriere Milanese*, n. 203 (25 août 1809), p. 812 (original en italien)
[594] *Ibidem*
[595] *Ibidem*
[596] Boileau N., *op. cit.,* p. 15

> […] Après cette exposition, il est permis de demander si l'on a eu raison de transplanter parmi nous, et d'associer à la tragédie et à la comédie française, un genre de composition qui semble tout à fait national, qui exige un type d'accompagnement si éloigné du génie de notre musique, et dont il n'est peut-être pas plus aisé pour nous, en tant qu'étrangers, d'en découvrir les défauts que d'en apprécier les qualités. Si le théâtre de la Canobbiana n'avait pas pour la plupart, des spectateurs français qui le fréquentent, la résolution de cette question ne ferait assurément aucun doute. Sous ce dernier point de vue, l'établissement du Vaudeville à Milan peut, à proprement parler, être justifié. Mais puisqu'on voulait nous faire connaître ce genre de composition, n'était-il pas plutôt souhaitable qu'il nous fût présenté dans toute sa pureté ? n'était-il pas nécessaire de présider avec un goût éclairé au choix des pièces, et d'en exclure soigneusement toutes celles qui appartiennent à la catégorie la plus basse et qui portent l'empreinte d'un désaveu de l'esprit véritable ? n'était-il pas essentiellement utile d'en confier la représentation à une classe particulière de comédiens, plus exercés au chant ? La triple charge pour un même acteur de réciter la tragédie, la comédie, et de chanter le Vaudeville, n'est-elle pas par hasard d'un grand préjudice pour ses études et ses progrès dans chaque branche de l'art en particulier ? Nous présentons ces questions générales à la considération de mademoiselle Raucourt et des comédiens[597].

En rappelant l'autorité de la définition de Boileau dans *L'Art poétique*, le chroniqueur évoque l'origine du vaudeville, conçue comme le produit de l'esprit satirique et spirituel typiquement français (« le français né malin »), afin de démontrer à quel point ce genre est difficilement exportable au-delà de ses propres frontières. La tentative de Mademoiselle Raucourt de « transplanter » en Italie une forme théâtrale si intrinsèquement nationale est dès lors vécue comme un coup de force culturel, justifié uniquement par la nécessité de complaire au public des fonctionnaires et des militaires français qui occupaient alors Milan. Toutefois, l'attaque la plus sévère du critique investit la dimension technique et organisationnelle de la représentation : il stigmatise le manque de sélection qualitative des textes et, surtout, la délétère absence de spécialisation des acteurs. Contraindre les mêmes interprètes de la prose classique à assumer une « triple

[597] *Il Poligrafo*, n. XXXIII, 17 novembre 1811, pp. 527-528 (original en italien)

charge », qui les voyait passer indifféremment de la tragédie à la comédie, jusqu'aux parties chantées du vaudeville, est dénoncé comme une grave erreur, de nature à compromettre la qualité des exécutions et à porter un préjudice profond à la maturation artistique des comédiens eux-mêmes.

En plus des désaccords avec le Gouvernement et l'absence de public, il y avait d'autres problèmes au sein de la Compagnie et entre les acteurs ; d'ailleurs les meilleurs rentraient en France. En effet, les années 1812 et 1813 furent caractérisées par la présence d'acteurs médiocres comme Madame Damas[598], M[lle] Cartigny[599] et Elisa Verteuil[600], qui travaillaient en province parce qu'elles n'avaient pas eu de succès à Paris et étaient disposées à venir en Italie même en échange d'une très modeste rémunération : « le théâtre était presque désert, les acteurs peu animés, les applaudissements modérés[601] ». Le détachement du public se reflète également dans celui des journaux, qui annoncent et commentent de moins en moins les spectacles. Les raisons de l'échec du théâtre français en Italie sont analysées par Benedetto Ricci, nouvel entrepreneur des théâtres royaux dans le document *Moyens de restaurations pour le Théâtre Français de Milan sous l'Administration du nouvel Entrepreneur, à commencer du 26 décembre 1813* :

> [...] ces remplacements d'acteurs à talent par des médiocres et ensuite par des sujets qui en manquent absolument, ou par des novices; ces répétitions nauséabondes des mêmes pièces, parce qu'elles conviennent mieux à la paresse ou à la vanité des acteurs favorisés par la direction; ces suspensions arbitraires de spectacles, […], sans les justifier nullement aux yeux du public; ces changements de pièces après l'affiche; cette impudence avec laquelle, sans autre

[598] M[me] Damas était la sœur du célèbre interprète de la Comédie-Française Alexandre (né à Paris le 12 janvier 1772 et mort dans la même ville le 16 octobre 1834). Formée à l'art dramatique sous la direction de Monvel, elle monta fugitivement sur la scène de la Comédie vers 1802 en jouant dans Fénelon de J.M. Chénier, avant de partir en province. Entre 1806 et 1807, elle travailla à Rouen, en 1809 à Lille, en 1812 à Milan et, par la suite, en 1823, elle se produisit dans plusieurs localités de Bourgogne au sein d'une troupe itinérante.
[599] M[lle] Cartigny, sœur du célèbre acteur éponyme de la Comédie-Française, fit ses débuts le 24 septembre 1811 à l'Odéon (Théâtre de l'Impératrice) en interprétant le rôle de la soubrette dans la comédie Les Folies amoureuses de Regnard. L'accueil tiède et le succès mitigé de cette représentation la poussèrent à quitter la capitale.
[600] M[lle] Elisa Verteuil (née vers 1781), enfant de la balle, fit ses débuts sur la scène du Théâtre Feydeau à l'âge précoce de onze ans. Par la suite, au sein de la Compagnie Française active à Milan, le rôle d'ingénue lui fut régulièrement confié.
[601] *Il Poligrafo*, n. XXXVI, 6 septembre 1812, pp. 575, original en italien

> motif que la volonté d'un acteur, il annonce lui-même comme demandé, sans dire par qui, un spectacle donné peu de jours auparavant; ce défaut d'ordre dans les objets accessoires de la scène où ils ne sont placés que trop tard, et négligemment, au détriment de l'illusion théâtrale; ces hommes et ces femmes étrangers à l'action scénique que l'on voit se montrer en avant des coulisses.[602]

La direction artistique est la première cible, accusée d'une mauvaise gestion financière et de favoritisme menant à la substitution systématique des acteurs de talent par des figures médiocres ou tout à fait inexpérimentées. Cette absence de professionnels valables se reflète directement sur la programmation : plutôt que de suivre le goût du public ou la valeur culturelle, les affiches se réduisent à une répétition « nauséabonde » des mêmes œuvres, uniquement pour complaire à la paresse et à la vanité des acteurs favorisés par la direction. À cette paresse s'ajoute une anarchie gestionnaire totale, marquée par un profond manque de respect envers les spectateurs ; les programmes sont en effet modifiés ou suspendus au dernier moment, au mépris des affiches déjà imprimées. Ce climat alimente l'arrogance et le narcissisme des premiers acteurs qui, par pur caprice personnel, en viennent à imposer la reprise d'un spectacle en prétextant une fausse « grande demande » de la part du public. De plus, le constat est fait de l'échec visuel de la représentation : l'incurie totale dans le spectacle et le positionnement tardif des objets de scène détruisent l'illusion théâtrale. La magie du spectacle est ainsi définitivement rompue par le chaos des coulisses, des personnes étrangères à la représentation se montrant visiblement à l'avant de celles-ci, transformant la scène en un espace désordonné et privé de toute rigueur professionnelle.

Ricci s'offre au Gouvernement pour diriger une nouvelle Compagnie française, composée d'acteurs qui auparavant travaillaient avec Mademoiselle Raucourt. Ceux qui restèrent fidèles à la directrice furent destinés aux salles de province. Il n'y a pas assez d'informations sur le travail de ces acteurs : après la fin de l'Empire napoléonien, le gouvernement autrichien provisoire à Milan a commandé « [...] que la Compagnie Comique Française Raucourt, soit satisfaite de ses spectacles d'un mois à l'avance, et soit

[602] *Spettacoli Pubblici*, p. m., c. 26, Archivio di Stato di Milano

congédiée. Il a en outre résolu avec le même décret, qu'elle commande à M. Ricci de suspendre l'activité de l'autre Compagnie Comique Française dépendante de lui[603] ».

En définitive, ce « dernier acte » milanais scelle de manière emblématique l'échec non seulement d'une entreprise théâtrale, mais de tout un projet d'assimilation culturelle. La parabole de la compagnie française en Italie, oscillant entre les ambitions politiques de Paris et la dure réalité des places occupées, révèle une fracture incurable. D'une part, la dramatique supplique envoyée par Raucourt à Napoléon met à nu les limites structurelles d'un projet qui prétendait convertir le théâtre en un outil d'hégémonie civile sans tenir compte de la résistance passive du public italien, l'obstructionnisme économique local et les comportements peu honnêtes des fonctionnaires impériaux. Le voyage des acteurs en Italie, imposé par le régime comme symbole du rayonnement du pouvoir, s'est traduit par des problèmes financiers qui ont réduit l'institution à un déficit constant et pesant. D'autre part, la réception critique des spectacles éclaire le paradoxe définitif de cette expérience : le théâtre français en Italie a cessé d'exister en tant que véhicule d'une proposition littéraire ou politique supérieure pour se réduire à un pur événement de vedettariat. Le public milanais, rejetant souvent les textes représentés sur scène, a fini par sauver et célébrer uniquement le corps, la voix et le génie magnétique de Françoise Raucourt. Les « illusions perdues » de la scène française en Italie se consument dans le constat que l'exceptionnel talent de l'actrice, bien que capable de générer d'éphémères triomphes au guichet et de monumentales apothéoses personnelles, n'a pas suffi à racheter le naufrage gestionnaire et politique définitif de la directrice, laissant le théâtre impérial orphelin de ce consensus culturel qui aurait dû, dans les intentions du souverain, unir le peuple italien et le

[603] *Ibidem*

Conclusion

Dans sa *Revue des comédiens*[604], publiée à Paris en 1808, Grimod de La Reynière dresse un portrait de Mademoiselle Raucourt qui, à certains égards, va au-delà de la simple description d'une grande tragédienne :

> À une taille magnifique, à une belle figure, à la physionomie la plus imposante et de l'effet le plus terrible dans les rôles de haute politique, ou de profonde dissimulation, elle joint une intelligence rare, un grand talent de diction, l'art de se développer majestueusement, beaucoup d'aplomb et d'énergie, une connaissance parfaite des effets de scène ; enfin ce louable charlatanisme qui ajoute, par un savant calcul, aux dons les plus précieux de la nature ; et qui est surtout indispensable aux meilleurs acteurs dans les tragédies du genre admiratif[605].

L'auteur ne se contente pas de célébrer les qualités exceptionnelles de Mademoiselle Raucourt : il en compose un véritable portrait de pouvoir, qui est celui d'une actrice dont la puissance ne réside pas seulement dans les dons que lui a accordés la nature, mais dans sa capacité à les maîtriser, à les ordonner et à en calculer les effets. La beauté, la voix, la diction, la présence, l'énergie : tout concourt, sous la plume de Grimod, à faire de Raucourt une interprète dont le talent repose autant sur la maîtrise de ses moyens que sur leur éclat. L'actrice est ainsi présentée comme une femme qui sait produire un effet certain, mais surtout comme une femme qui sait en gouverner les conditions. Cette remarque, formulée par un critique à propos de l'art de la scène, prend rétrospectivement une portée singulière à la lumière des documents étudiés pour reconstituer l'histoire du théâtre français en Italie. Car les archives administratives font apparaître, derrière la tragédienne admirée par ses contemporains, une figure beaucoup plus complexe que celle d'une simple actrice. Elles révèlent une Raucourt dont l'activité ne se limite ni à l'interprétation des grands rôles tragiques, ni même à la direction artistique d'une troupe. Dans l'Italie napoléonienne, elle se trouve engagée dans une entreprise d'une tout autre ampleur : faire fonctionner, dans des territoires politiquement et administrativement

[604] de La Reynière G., *Revue des comédiens ou Critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale*, Paris, 1808, pp. 214-215
[605] *Ibidem*

hétérogènes, un théâtre français conçu par le pouvoir impérial comme l'un des instruments de sa politique culturelle.

Les travaux consacrés à Raucourt, en particulier celui d'Henri Lyonnet[606], ont déjà montré l'importance de son parcours et les responsabilités qu'elle exerça dans la péninsule. La documentation réunie et analysée dans cette thèse permet toutefois de dépasser une lecture principalement biographique de son activité théâtrale. À travers les correspondances, les rapports, les demandes de crédits, les échanges avec les ministères et les autorités locales, se dessine en effet une autre Raucourt : non plus seulement la grande actrice devenue directrice de troupe, mais une authentique responsable de la mise en œuvre quotidienne d'une politique culturelle impériale. Cette fonction apparaît d'abord dans l'ancrage matériel même de son travail. Raucourt doit constituer les compagnies, recruter les interprètes, répartir les emplois, négocier les conditions d'engagement, surveiller les dépenses et composer avec des ressources financières souvent insuffisantes. Elle sollicite des crédits supplémentaires, justifie les dépenses, répond aux exigences de l'administration, négocie avec les préfets et les autorités municipales, intervient dans les conflits qui opposent les artistes, veille au maintien de la discipline et organise les déplacements nécessaires à la continuité des tournées. À ces tâches s'ajoutent toutes celles, moins visibles encore, qui permettent à une compagnie de subsister dans un espace où les distances, les infrastructures, les réglementations locales et les différences de situation politique compliquent considérablement la circulation des hommes et des spectacles. La correspondance administrative restitue ainsi une activité quotidienne dominée par la nécessité de résoudre des problèmes concrets. Elle montre une Raucourt constamment placée entre plusieurs niveaux de décision : d'un côté, les ministères et les représentants du pouvoir impérial, qui définissent les orientations générales et contrôlent les conditions de fonctionnement des théâtres français ; de l'autre, les autorités locales, confrontées aux contraintes propres à chaque territoire ; entre les deux, enfin, les artistes et les compagnies, dont les exigences, les conflits et les besoins doivent être continuellement arbitrés. Raucourt occupe précisément cet espace intermédiaire. Elle reçoit les directives, les interprète, les transmet, les négocie et, lorsque les circonstances l'exigent, cherche à en rendre l'application compatible avec les réalités

[606] Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807*), in « Bulletin de la société du théâtre », n. 1, 1902

du terrain. Son rôle ne peut donc être réduit à celui d'un relais passif de la volonté administrative. Elle participe activement à la traduction de cette volonté dans la pratique. Entre la décision prise par le pouvoir central et son application dans les théâtres italiens il existe en effet tout un espace de médiation, de négociation et d'adaptation que les textes normatifs ne permettent pas, à eux seuls, de saisir. L'étude des archives montre que c'est précisément dans cet espace que se situe une part essentielle de l'action de Raucourt. Son travail consiste moins à appliquer mécaniquement un programme préétabli qu'à en assurer la possibilité concrète, en composant avec les contraintes financières, humaines, institutionnelles et géographiques qui caractérisent le fonctionnement des compagnies françaises en Italie. Cette dimension permet également de reconsidérer la signification de ses tournées italiennes à l'époque napoléonienne. Celles-ci ne consistent pas en de simples déplacements de compagnies destinés à diffuser un répertoire français auprès des publics italiens. Elles participent d'une logique plus large de circulation culturelle et administrative, dans laquelle le spectacle devient l'un des moyens par lesquels la présence française se rend visible, régulière et institutionnellement organisée. La tournée suppose en effet des itinéraires, des autorisations, des financements, des hébergements, des relations avec les administrations locales, une organisation du personnel et une continuité du calendrier théâtral. Autrement dit, elle est elle-même une construction administrative. Derrière chaque représentation se trouve un ensemble de décisions, de négociations et de procédures qui permettent au spectacle son ancrage tangible. C'est à cet endroit que le parcours de Raucourt exprime toute sa portée. Sa compétence ne se manifeste plus seulement dans sa capacité à maîtriser les « effets de scène » évoqués par Grimod de La Reynière, mais dans une autre forme de maîtrise, exercée désormais sur les conditions mêmes de l'activité théâtrale. Organiser une troupe, obtenir les ressources nécessaires à son fonctionnement, maintenir son unité, négocier son déplacement d'une ville à l'autre et assurer la continuité de ses représentations exigent une connaissance précise des hommes, des institutions, des ressources et des contraintes. À la maîtrise de l'espace scénique répond ainsi la maîtrise d'un espace administratif et territorial. Il ne s'agit évidemment pas de transformer Raucourt en fonctionnaire au sens strict du terme. Elle demeure une artiste, une directrice de troupe, une personnalité du monde théâtral, dont le prestige et la carrière constituent précisément les conditions qui rendent possible son intervention. Mais c'est cette position particulière, à la frontière du monde artistique et de

l'administration, qui fait son intérêt historique. Raucourt montre que la mise en œuvre d'une politique culturelle ne repose pas uniquement sur les institutions qui la conçoivent ni même sur les textes qui la prescrivent. Elle dépend également d'individus capables d'en assurer l'exécution quotidienne, de circuler entre plusieurs milieux et de transformer des orientations générales en pratiques concrètes. Dans cette perspective, Raucourt apparaît comme une médiatrice au sens plein du terme. Elle se situe entre Paris et les territoires italiens, entre les autorités et les artistes, entre les exigences du pouvoir et les contraintes du spectacle. Son action révèle ainsi le fonctionnement d'un système dans lequel la politique culturelle impériale ne descend pas simplement du centre vers les périphéries, mais se construit aussi dans les échanges, les résistances, les adaptations et les négociations qui accompagnent sa mise en œuvre. Loin d'être un phénomène exclusivement institutionnel, l'expansion du théâtre français en Italie repose sur un ensemble d'acteurs dont les fonctions débordent largement les catégories traditionnelles de l'histoire du spectacle. Cette relecture de Raucourt conduit dès lors à élargir la définition même du théâtre impérial, qui doit également être appréhendé comme une infrastructure culturelle, administrative et territoriale. Le théâtre devient alors un lieu où s'articulent plusieurs dimensions du projet napoléonien : diffusion de la langue et du répertoire français, affirmation du prestige impérial, organisation des sociabilités culturelles, encadrement des artistes, circulation des hommes et des pratiques, mais aussi intégration administrative des territoires soumis à l'influence ou à l'autorité française. Plutôt que d'opposer l'art et l'administration, le spectacle et la politique, l'acteur et le fonctionnaire, il convient de considérer les zones de contact où ces différentes dimensions se confondent. C'est précisément dans ces zones intermédiaires que se joue une partie essentielle de l'efficacité du projet culturel impérial. La scène ne constitue pas un espace séparé de l'administration : elle en dépend matériellement, financièrement et institutionnellement. Inversement, l'administration trouve dans le théâtre un moyen de donner une forme visible, régulière et publique à sa présence dans les territoires. Ainsi, la figure de Raucourt permet de revenir au « savant calcul » évoqué par Grimod sous un angle nouveau. Sur la scène, le calcul consiste à maîtriser les moyens de produire l'émotion, la grandeur ou l'autorité propres au spectacle tragique. Dans l'espace administratif, il prend une autre forme : celle d'une capacité à organiser, prévoir, négocier, obtenir et maintenir. Dans les deux cas, cependant, on trouve à l'œuvre une même logique

de maîtrise. La puissance ne réside pas seulement dans les qualités individuelles, mais dans la capacité à les transformer en effets durables. C'est peut-être là que réside l'une des clés de la trajectoire exceptionnelle de Raucourt : elle ne fut pas seulement une femme capable de captiver un public, mais une actrice capable de mettre son prestige, son expérience et son autorité au service d'une entreprise théâtrale qui dépassait largement les limites de la scène. Elle se situe « entre Italie et France[607] », dans cet espace de circulation et de médiation où les modèles culturels français ne sont pas simplement transférés, mais réinterprétés, négociés et adaptés aux réalités de la péninsule.

C'est précisément à cet endroit que le théâtre français en Italie cesse d'apparaître comme un simple épisode de l'histoire des échanges culturels entre la France et la péninsule. Il participe d'une entreprise plus vaste, dans laquelle la circulation des artistes, des textes et des pratiques scéniques accompagne celle des normes, des institutions et des formes de gouvernement. Le théâtre n'est plus seulement ce qui se joue sur une scène ; il est aussi ce qui s'organise autour d'elle, ce que l'administration encadre, ce que le pouvoir finance, sélectionne et réglemente, et ce qu'il entend rendre visible à travers les spectacles. La scène devient ainsi l'un des lieux où l'ordre impérial se donne à voir, se fait entendre et cherche à s'inscrire dans les pratiques quotidiennes des sociétés qu'il entend transformer. La France ne cherche pas uniquement à y faire entendre sa langue ou à y imposer son répertoire. Elle y transporte une certaine conception de l'institution théâtrale, de sa fonction publique et de son rapport au pouvoir. Le décret du 10 juillet 1806[608], les règlements qui l'accompagnent, les modalités de financement et de surveillance des compagnies, comme les choix opérés dans la programmation, prennent dès lors une portée qui dépasse largement la seule organisation matérielle des spectacles. Ils participent à la mise en place d'un cadre dans lequel le théâtre peut être pensé, administré et utilisé comme une institution relevant de l'action gouvernementale. C'est dans la confrontation avec la péninsule que les ambitions de cette politique apparaissent dans toute leur complexité. La fragmentation politique, la diversité des traditions théâtrales, le poids des municipalités et des entrepreneurs locaux imposent au modèle

[607] Faul M., *La sulfureuse Mlle Raucourt de la Comédie-Française. Théâtre, sexe et politique des Lumières à la Première Restauration*, Lanore, coll. « Le poche histoire », Paris, 2023, p.217
[608] Cfr. Piva F., « Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, 191 (LXIV | II), 2020, p. 258-268

français des adaptations constantes. Le projet impérial ne se déploie donc jamais selon une logique de simple transplantation. Il se construit dans la négociation avec des structures préexistantes, dans les résistances qu'elles opposent, mais aussi dans les possibilités qu'elles offrent. L'Italie devient ainsi un véritable laboratoire de la politique culturelle napoléonienne : un espace où l'ambition de centralisation et d'uniformisation se mesure à la pluralité des pratiques locales. Cette tension permet également de nuancer une lecture du théâtre impérial qui ne peut être réduite à sa seule fonction propagandiste. Certes, le pouvoir napoléonien entend faire de la scène un espace de légitimation et de représentation de son autorité. Mais le spectacle ne se réduit jamais entièrement au message que le pouvoir cherche à y inscrire. Une représentation suppose un public, des attentes, des habitudes, des goûts et des formes de réception qui échappent en partie au contrôle institutionnel. Le sens politique du théâtre se construit donc dans un espace de circulation entre ce qui est prescrit et ce qui est effectivement reçu, entre les intentions du pouvoir et les usages que les spectateurs font du spectacle. La politique théâtrale napoléonienne ne saurait ainsi être comprise comme un mouvement unilatéral allant du centre vers la périphérie : elle procède également des ajustements rendus nécessaires par les réalités locales.

Les questions qui ont suscité notre réflexion initiale, trouvent ainsi, au terme de l'analyse, des réponses qui permettent d'en préciser la portée et d'en mesurer les enjeux. La première question portait sur les modalités concrètes de la diffusion du théâtre français en Italie. Les résultats de cette recherche permettent aujourd'hui d'écarter définitivement l'idée d'une simple exportation artistique favorisée par le prestige international de la culture française. Les archives démontrent au contraire que cette circulation répond à une logique administrative d'une remarquable cohérence. Les compagnies ne se déplacent pas librement ; leurs itinéraires sont fixés par décret, leurs dépenses sont surveillées, leurs effectifs réglementés, leurs déplacements contrôlés, leurs rapports avec les autorités locales continuellement négociés. Le théâtre s'inscrit ainsi dans le même mouvement de rationalisation qui caractérise les autres institutions impériales. Cette observation conduit à considérer les troupes françaises comme des prolongements de l'administration napoléonienne autant que comme des entreprises artistiques.

Cette dimension apparaît avec une clarté particulière dans le rôle attribué aux autorités civiles. Les préfets, les ministres, les administrateurs locaux et les directeurs de théâtre ne constituent pas de simples intermédiaires chargés de résoudre des difficultés matérielles. Ils participent directement à la mise en œuvre de la politique culturelle de l'Empire. Les questions financières, les demandes de subventions, les problèmes de recrutement, l'entretien des salles, la fixation des calendriers ou les négociations avec les entrepreneurs révèlent que le fonctionnement quotidien du théâtre dépend d'une intervention permanente de l'État. Loin d'être un domaine laissé à l'initiative privée, le spectacle devient une affaire publique, intégrée à la logique administrative qui caractérise l'ensemble de l'édifice impérial.

Une seconde question abordée au cours de la recherche concernait la réception du théâtre français par le public italien. L'analyse des différentes réalités urbaines a montré qu'il n'est pas possible de formuler une réponse univoque. Les réactions enregistrées dans les diverses villes reflètent en effet des contextes profondément différents, déterminés par les traditions théâtrales locales spécifiques, les conditions politiques, la composition sociale du public et les différentes modalités par lesquelles la présence française s'insère dans le tissu culturel citadin.

L'enquête permet également de réévaluer la notion même de circulation culturelle. L'étude du théâtre français en Italie montre que les échanges entre les deux espaces ne peuvent être envisagés comme un simple mouvement de diffusion, dans lequel un modèle élaboré en France serait reçu passivement par les territoires italiens. Les sources révèlent au contraire un processus beaucoup plus complexe, fondé sur des mécanismes permanents d'adaptation, de sélection, de réinterprétation et de négociation entre les modèles importés et les réalités locales. Les résultats conduisent au contraire à privilégier une approche relationnelle. Les villes italiennes analysées ne constituent jamais des espaces passifs. Chacune d'elles interprète les directives impériales selon ses propres traditions théâtrales, ses équilibres politiques et ses pratiques culturelles. Les répertoires sont reçus différemment selon les contextes ; les journaux développent des discours spécifiques ; les autorités locales négocient continuellement avec les représentants de l'administration centrale ; les publics sélectionnent les œuvres qu'ils acceptent ou qu'ils délaissent. Loin

d'effacer les identités locales, la politique culturelle impériale contribue paradoxalement à les rendre plus visibles.

Comme nous l'avons déjà souligné, cette observation conduit à une conclusion importante : l'expansion culturelle napoléonienne ne doit pas être interprétée comme un processus univoque de francisation. Les sources montrent au contraire que toute circulation culturelle implique simultanément des phénomènes d'appropriation, de transformation et de résistance. Les modèles français sont reçus, mais ils sont aussi traduits, adaptés, discutés et parfois détournés. L'hégémonie culturelle apparaît ainsi moins comme un état définitivement acquis que comme un équilibre constamment renégocié entre les ambitions du pouvoir et les capacités d'initiative des sociétés locales.

La réception du théâtre français revêt donc des caractéristiques particulières dans chacun des centres de la péninsule. Toutefois, au-delà de ces différences, l'enquête permet de dessiner un tableau globalement homogène, dans lequel émergent certaines constantes qui traversent l'ensemble de l'expérience italienne.

La première concerne le problème de la langue, fréquemment indiqué comme le principal obstacle à la diffusion du théâtre français[609]. Les sources examinées invitent toutefois à nuancer cette interprétation. La difficulté ne résidait pas tant dans la connaissance du français en soi que dans la manière dont la langue se manifestait sur scène. La rapidité de la diction, la déclamation des acteurs, les conventions interprétatives de la tragédie française, le rythme du dialogue et une conception différente de la parole théâtrale rendaient souvent complexe la compréhension, même pour la partie du public qui possédait une bonne maîtrise de la langue française. Plus qu'un affrontement entre deux idiomes, il s'agissait donc de la rencontre entre deux cultures différentes de la représentation. Le public italien, formé au sein d'une tradition dans laquelle l'opéra occupait une position dominante et où le rapport entre musique, geste et émotion suivait des codes profondément différents, était appelé à se confronter à un modèle scénique fondé sur la centralité de la parole, de la déclamation et de l'équilibre classique. Les

[609] Cfr. Baccini, *op. cit.*; Bentoglio, *op. cit*., Lyonnet, *op. cit.*

réserves exprimées par la critique et par les spectateurs découlaient souvent précisément de ce décalage esthétique plutôt que d'une incompréhension linguistique au sens strict.

Dans cette perspective, les résistances rencontrées par le théâtre français prennent elles aussi une signification différente de celle qui leur est traditionnellement attribuée. Elles ne peuvent être interprétées comme un rejet généralisé de la culture française ni, encore moins, comme une opposition politique systématique à la présence napoléonienne. Elles reflètent plutôt la volonté des élites culturelles et d'une partie du public de préserver la spécificité de la tradition théâtrale et linguistique italienne. La défense de l' « italianité » l'emporte sur le rejet de la « francité ». Les nombreuses comparaisons entre les modèles dramatiques nationaux, les préférences constamment accordées à certains genres italiens et les critiques adressées à certaines pratiques scéniques françaises témoignent de l'existence d'une continuelle négociation culturelle, dans laquelle l'accueil des innovations venues de France s'accompagne de la réaffirmation d'une identité culturelle propre. La réponse italienne à la politique culturelle napoléonienne ne s'est pas tant traduite par un rejet de la culture française que par le besoin de protéger le patrimoine linguistique et littéraire national, perçu comme un élément essentiel de l'identité collective.

La recherche conduit ainsi à reconsidérer la notion même de résistance culturelle. Loin de se manifester par des formes d'opposition ouverte, elle s'exprime surtout dans la capacité des sociétés locales à réinterpréter les modèles importés, en les adaptant à leurs propres références esthétiques et culturelles. Le public italien ne s'est pas contenté d'accueillir ou de rejeter le théâtre français, mais l'a constamment soumis à un processus de sélection, de confrontation et de redéfinition. C'est précisément cette dynamique d'appropriation critique, plus qu'un simple conflit entre deux cultures, qui caractérise la réception du théâtre français dans la péninsule et explique pourquoi le projet d'uniformisation culturelle poursuivi par l'Empire n'a jamais produit une homogénéisation complète des pratiques théâtrales italiennes.

Les archives éclairent certains aspects de la politique théâtrale napoléonienne tout en laissant dans l'ombre une partie de ses mécanismes et de ses effets. Si l'étude menée dans cette thèse permet ainsi de proposer une lecture renouvelée de la présence du théâtre français dans la péninsule italienne, elle fait également apparaître les limites propres à la

documentation conservée. Ces silences ne constituent pas seulement des obstacles à l'interprétation : ils dessinent aussi les frontières de ce qu'il est aujourd'hui possible d'affirmer et invitent à considérer avec prudence les zones qui demeurent encore inaccessibles. Le premier constat concerne la nature profondément asymétrique de la documentation conservée. Les archives administratives produites par les autorités françaises se révèlent d'une richesse exceptionnelle**.** Décrets, correspondances ministérielles, rapports préfectoraux, demandes de subventions, états de dépenses, règlements ou listes de personnel permettent de suivre avec une remarquable précision l'organisation matérielle des compagnies françaises. Elles rendent possible une reconstitution fine des mécanismes administratifs qui encadrent la circulation du théâtre dans les territoires italiens. En revanche, cette abondance contraste fortement avec la singulière pauvreté des sources permettant d'appréhender l'expérience quotidienne des artistes eux-mêmes. Les acteurs demeurent, dans une très large mesure, les grands absents de leur propre histoire. Cette difficulté apparaît avec une évidence particulière lorsqu'il s'agit de reconstruire les trajectoires individuelles des membres des compagnies. À l'exception de quelques personnalités de premier plan, telles que Mademoiselle Raucourt ou Jean-Mauduit Larive[610], les comédiens n'apparaissent le plus souvent que de manière fragmentaire. Leur nom est mentionné dans une liste de distribution, au détour d'une correspondance administrative, dans une note comptable ou dans quelques lignes d'un journal. Très rarement les sources permettent-elles de suivre la continuité de leur carrière, de connaître leur formation, leurs réseaux professionnels, leurs conditions de vie ou les motivations qui les conduisent à participer aux tournées impériales. Cette invisibilité documentaire ne résulte pas seulement des pertes archivistiques ; elle traduit également la manière dont les institutions de l'époque hiérarchisent les individus. L'administration s'intéresse aux compagnies en tant qu'organisations, beaucoup moins aux parcours personnels de ceux qui les composent.

Cette asymétrie documentaire invite ainsi à une réflexion plus générale sur la mémoire du théâtre. L'histoire dramatique a longtemps privilégié les dramaturges, les institutions et les grandes vedettes de la scène. Les acteurs secondaires, les souffleurs, les machinistes, les copistes, les costumiers ou les administrateurs demeurent largement à l'écart des récits

[610] Cfr. Valeria De Gregorio Cirillo, *Un attore e il suo repertorio. Dall'Antico Regime alla Restaurazione: Jean Mauduit Larive,* Liguori, Napoli 2010, pp. 353-355

traditionnels. Pourtant, les archives consultées montrent combien leur contribution était essentielle au fonctionnement quotidien des spectacles. La quasi-disparition des sources constitue donc moins une simple lacune documentaire qu'un effet de la construction même de la mémoire théâtrale. L'une des tâches de la recherche future consistera précisément à restituer une visibilité à ces acteurs ordinaires, sans lesquels aucune politique culturelle n'aurait pu être mise en œuvre.

À cette difficulté s'ajoute une autre question, qui demeure largement ouverte : celle de la qualité artistique des troupes envoyées en Italie. Les sources disponibles ne permettent pas toujours d'évaluer avec précision le niveau des interprètes, mais plusieurs indices invitent à nuancer l'image d'un transfert systématique de l'excellence théâtrale parisienne. Une partie des comédiens recrutés pour les tournées italiennes provenait de compagnies ayant exercé en province ou réunissait des acteurs qui n'avaient pas réussi à s'imposer sur les grandes scènes de la capitale et acceptaient de rejoindre les théâtres italiens pour des traitements souvent modestes. Cette situation conduit à s'interroger sur la hiérarchie implicite qui structurait la politique théâtrale impériale. Paris demeurait le principal centre de prestige de l'Empire, et il est vraisemblable que les interprètes les plus réputés y étaient prioritairement maintenus afin d'assurer le rayonnement des scènes de la capitale. Les compagnies envoyées dans la péninsule ne sauraient donc être considérées comme une simple reproduction des distributions parisiennes. Elles répondaient avant tout à des impératifs administratifs, financiers et logistiques qui pouvaient conduire l'administration à privilégier des artistes disponibles plutôt que les plus célèbres. Cette hypothèse mériterait d'être approfondie par une étude plus systématique des carrières des comédiens impériaux, aujourd'hui encore rendue difficile par la fragmentation des sources.

Une autre zone d'ombre concerne les fondements économiques de cette politique théâtrale. Les archives livrent seulement un aperçu partiel de la dimension financière de cette entreprise. La documentation consultée ne permet d'en appréhender les aspects économiques qu'indirectement. Les questions budgétaires apparaissent essentiellement au détour de la correspondance administrative et, plus particulièrement, dans les sollicitations récurrentes de Mademoiselle Raucourt, qui invoque à plusieurs reprises l'insuffisance des ressources mises à sa disposition. La documentation toutefois ne permet pas de déterminer avec certitude si les ressources prévues étaient réellement adaptées aux

ambitions du projet. Comme nous l'avons déjà souligné, la correspondance de Mademoiselle Raucourt est, à cet égard, particulièrement révélatrice. Tout au long de sa direction, elle sollicite régulièrement des secours financiers supplémentaires, invoquant l'insuffisance des fonds disponibles, les frais imprévus des déplacements, les difficultés de recrutement ou encore les coûts de fonctionnement des compagnies. Ces demandes répétées invitent à s'interroger sur l'équilibre économique de l'entreprise. Traduisent-elles une sous-estimation initiale des dépenses par l'administration impériale ? Révèlent-elles les difficultés inhérentes à toute politique culturelle déployée à l'échelle d'un espace aussi vaste que la péninsule italienne ? Ou relèvent-elles, plus simplement, des stratégies habituelles de négociation mises en œuvre par Raucourt afin d'obtenir des crédits supplémentaires ? En l'état actuel de la documentation, aucune de ces hypothèses ne peut être définitivement privilégiée. Cette incertitude rappelle que la politique théâtrale napoléonienne ne fut pas seulement un projet culturel et administratif, mais aussi une entreprise dont la viabilité dépendait d'un équilibre financier souvent difficile à maintenir.

Un autre déséquilibre concerne les sources-sur la réception du théâtre français dans la Péninsule. Les journaux, les périodiques et les correspondances privées permettent de saisir une partie des réactions suscitées par les représentations françaises. Toutefois, ces témoignages émanent presque exclusivement de personnes appartenant aux élites administratives, intellectuelles ou mondaines, c'est-à-dire précisément des milieux qui fréquentaient le plus assidûment les spectacles français et qui disposaient des moyens de laisser une trace écrite de leur expérience. Cette documentation ne permet donc d'appréhender qu'une partie du public. Elle restitue les jugements des critiques, des administrateurs, des voyageurs ou de quelques spectateurs cultivés, mais laisse dans l'ombre l'ensemble des autres catégories de spectateurs, dont les réactions demeurent, pour l'essentiel, inaccessibles. La réception du théâtre français ne peut ainsi être reconstruite qu'à travers un prisme socialement et culturellement très sélectif, qui invite à une certaine prudence dans toute tentative de généralisation.

En plus, une limite importante réside dans les inégalités géographiques de la documentation. Certaines villes, notamment Milan, Turin ou Naples, disposent de fonds d'archives relativement abondants qui permettent de suivre avec précision l'activité des compagnies françaises. D'autres centres, pourtant intégrés à l'espace impérial, ne

conservent que des traces beaucoup plus fragmentaires. Cette disparité ne reflète pas nécessairement une différence d'intensité de la vie théâtrale ; elle dépend également de l'histoire des fonds d'archives, des destructions documentaires, des pratiques locales de conservation des documents et des politiques patrimoniales mises en œuvre au cours des XIX^{e} et XX^{e} siècles. L'image que nous pouvons aujourd'hui reconstruire du théâtre français en Italie demeure donc en partie conditionnée par les hasards de la transmission archivistique.

Si le silence documentaire concerne un peu toutes les villes envisagées, celui qui concerne Rome est particulièrement frappant. Alors même que la Ville éternelle occupe une place centrale dans l'imaginaire politique de l'Empire et devient, après son annexion en 1809, l'une des capitales symboliques du système napoléonien, elle demeure presque totalement absente de la géographie des compagnies françaises étudiées en Italie. Cette absence ne saurait être interprétée comme une simple lacune des archives. Elle constitue au contraire une question à part entière.

Pourquoi le théâtre français, qui bénéficie d'un soutien constant dans des villes comme Milan, Turin, Venise, Parme ou Naples, ne parvient-il pas à s'implanter durablement à Rome ? Les sources actuellement disponibles ne permettent pas d'apporter une réponse définitive. Elles invitent cependant à formuler plusieurs hypothèses qui mériteraient d'être approfondies.

La première tient au calendrier politique. L'annexion de Rome intervient tardivement, alors que les principaux dispositifs de la politique théâtrale impériale sont déjà en place depuis plusieurs années. Les circuits des tournées, les compagnies et les équilibres financiers ont été élaborés dans un contexte où la Ville éternelle n'occupait pas encore une place comparable à celle des autres capitales italiennes de l'Empire. Rome ne s'insère donc jamais pleinement dans une organisation déjà largement stabilisée.

Une seconde hypothèse concerne la spécificité politique et symbolique de la ville. Rome constitue l'une des villes italiennes où se concentrent avec le plus de force les

enjeux religieux, diplomatiques et mémoriels. Après l'arrestation de Pie VII[611] et l'annexion des États pontificaux, Rome devient l'un des espaces les plus sensibles de l'Empire. Dans un contexte marqué par de fortes tensions entre le pouvoir impérial et la papauté, le développement d'une politique théâtrale ouvertement française pouvait apparaître comme une initiative politiquement délicate, susceptible d'alimenter davantage encore les oppositions locales. Le silence des sources pourrait ainsi traduire moins un désintérêt pour Rome qu'une forme de prudence politique.

Enfin, il convient de rappeler que Rome possède déjà une tradition du spectacle profondément originale. Son système théâtral demeure largement organisé autour d'institutions héritées de l'époque pontificale, de pratiques saisonnières spécifiques et d'équilibres sociaux qui diffèrent sensiblement de ceux que l'on a pu observer dans les autres villes de la péninsule. L'absence d'un véritable théâtre français ne signifierait donc pas nécessairement l'échec d'une politique impériale, mais pourrait témoigner des limites rencontrées lorsqu'un modèle administratif se heurte à un paysage culturel particulièrement ancien et fortement institutionnalisé.

Cette interrogation ouvre une piste : l'analyse du théâtre français en Italie ne doit peut-être pas seulement s'écrire à partir des lieux où les compagnies furent effectivement présentes ; elle gagnerait aussi à intégrer les espaces de leur absence. Les cartes de la diffusion culturelle sont toujours composées de centres, de marges et de zones de silence. Comprendre pourquoi certaines villes furent pleinement intégrées au projet impérial tandis que d'autres en demeurèrent à l'écart permet sans doute de beaucoup mieux saisir les logiques profondes de la politique culturelle napoléonienne plutôt que la seule étude des réussites administratives.

Si l'année 1814 marque incontestablement la fin du système politique napoléonien, elle ne saurait constituer une véritable rupture dans l'histoire culturelle dont on a tenté de retracer les contours. L'une des principales limites d'une approche strictement chronologique consisterait précisément à faire coïncider la disparition de l'Empire avec celle des pratiques qu'il avait contribué à mettre en place. Or les institutions culturelles

[611] Cfr. Rinieri I., *Napoleone e Pio VII (1804-1813). Relazioni storiche su documenti inediti dell'Archivio Vaticano*, Vol. I, UTET, Torino, 1906

obéissent rarement au rythme des événements politiques. Elles connaissent des temporalités plus longues, faites de continuités, de réappropriations, de réformes progressives et d'héritages parfois difficiles à identifier. Le théâtre n'échappe pas à cette logique.

Les années napoléoniennes apparaissent ainsi moins comme une parenthèse que comme un moment de cristallisation. Les formes administratives expérimentées au cours de cette période, les modalités d'organisation des compagnies, les relations établies entre le pouvoir politique et les institutions théâtrales, mais également la circulation des artistes à l'échelle de la péninsule, ne disparaissent pas brutalement avec la chute de l'Empire. Certaines sont abandonnées, d'autres transformées, d'autres encore réinvesties par les régimes qui lui succèdent. Cette continuité constitue sans doute l'un des aspects les plus féconds des recherches à venir.

Dans cette perspective, cette thèse ne prétend pas clore un sujet ; elle cherche au contraire à mettre en évidence un ensemble de questions qui demeurent largement ouvertes. La première concerne précisément l'après 1814. Les archives consultées montrent avec précision le fonctionnement des compagnies françaises pendant les années impériales ; elles renseignent beaucoup moins sur le devenir des artistes après la Restauration. Plusieurs interrogations demeurent ainsi sans réponse. Les réseaux professionnels construits sous l'Empire survivent-ils aux bouleversements politiques ? Les acteurs français regagnent-ils systématiquement la France ou certains poursuivent-ils leur carrière dans les théâtres italiens ? Les répertoires introduits pendant les années napoléoniennes continuent-ils d'être joués ? Les habitudes de programmation, les pratiques administratives ou les modèles de gestion hérités de cette période connaissent-ils une véritable postérité ? Autant de questions qui invitent à prolonger l'enquête au-delà des limites chronologiques retenues dans cette thèse.

En définitive, cette recherche invite à reconsidérer plus largement la place du théâtre dans les processus de construction politique de l'Europe contemporaine. Loin de constituer un simple miroir des transformations historiques, le spectacle apparaît comme l'un des espaces où celles-ci se fabriquent, se négocient et se donnent à voir. En suivant les itinéraires des compagnies françaises, les circulations des répertoires, les interventions

de l'administration impériale et les réactions des publics italiens, cette étude montre que les politiques culturelles ne se limitent jamais à l'organisation des institutions artistiques : elles participent pleinement à la définition des rapports entre pouvoir, société et identité. Le cas du théâtre français en Italie révèle ainsi toute la complexité des mécanismes de transfert culturel au sein de l'Europe napoléonienne, où l'affirmation d'un modèle impérial se conjugue sans cesse avec les logiques d'appropriation, d'adaptation et de résistance des réalités locales. C'est précisément dans cette tension permanente entre universalisation et diversité que réside l'un des principaux enseignements de cette étude, ainsi qu'une invitation à poursuivre l'exploration des circulations culturelles comme l'une des clés essentielles de compréhension de l'histoire politique et culturelle de l'Europe du XIX^{e} siècle.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

Fonds d'archives

- *Archivio di Stato di Bologna*

Prefettura del dipartimento del Reno, titolo XXVI, *Spettacoli* (1806 et 1808).

- *Archivio di Stato di Firenze*

Accademia degli Intrepidi, n. 116, foglio n. 119.

- *Archivio di Stato di Genova*

Prefettura francese, n. 154 et 687.

- *Archivio di Stato di Livorno*

Accademia degli Avvalorati, n. 19.

- *Archivio di Stato di Lucca*

Fondo Bernardini, n. 66.

Archivio Sardini, n. 129, c. 108 ; n. 172, c. 331.

Segreteria di Stato e di Gabinetto del Principato Lucchese, n. 202, c. 138.

- *Archivio di Stato di Milano*

Fondo Aldini, cart. 3, fasc. 3 ; cart. 5, fasc. 30.

Atti di governo, Spettacoli Pubblici, parte moderna, cart. 26 et 38.

- *Archivio di Stato di Napoli*

Ministero degli Affari Interni, Inventario I, busta 930.

- *Archivio di Stato di Parma*

Dipartimento del Taro, Gabinetto del prefetto, busta 1.

Governatorato di Parma, busta 147; Teatri e Feste, busta 93.

Fondo Borbonico, Teatro e Spettacolo (1807-1812), busta 7.

Governo Provvisorio e Reggenza, Interno (1816), busta 8.

- *Archivio Storico Comunale di Parma*

Fondo Comune, Sanità-Spettacolo, busta 4066.

- *Archivio di Stato di Pisa*

Teatro E. Rossi, Accademia dei Costanti, n. 9.

- *Archivio di Stato di Torino*

Sezioni Riunite, Prefettura del Po, n. 1730.

- *Archivio di Stato di Trieste*

Tribunale Civile e Criminale di Trieste, fascicolo « Ventilazione ereditaria della principessa Elisa Baciocchi contessa di Compignano », Inventario dei beni contenuti nelle abitazioni di Trieste e Villa Vicentina (1821), rubriche VII (« Vestiti ») et VIII (« Biancheria »).

- *Archivio di Stato di Venezia*

Prefettura del dipartimento dell'Adriatico, anno 1811, n. 386.

- *Archives nationales, Paris*

Règlement sur les théâtres, 25 avril 1807

Lettre de M. Raucourt à Napoléon, Secrétairerie d'Etat impérial, A, Ø4, dossier 1390

Sources imprimées

Boileau N., *L'Art poétique*, De l'Imprimerie d'Aug. Delalain, Paris, 1815.

Boucher de Perthes J., *Sous dix rois. Souvenirs de 1791 à 1860*, tome I, Jung-Treuttel, Paris, 1863.

Caraccioli Louis-Antoine de, *L'Europe Française par l'auteur de la Gaieté*, 1776.

Chateaubriand, F.-R. de, « Discours académique », Appendice, in *Mémoires d'Outre-Tombe*, J.-C. Berchet (éd.), Paris, Librairie générale française, t. II, 2004.

Id., *Génie du Christianisme*, M. Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

Chénier M.-J., *Rapports à l'Empereur sur les progrès des sciences, les lettres et des arts depuis 1789*, 1808, éd. J.-C. Bonnet et Pierre Frantz, Paris, Belin, 1989.

Cuoco V., *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli (1801)*, Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1806.

de La Dixmerie Nicolas Bricaire, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*, Paris, Duchesne, 1795.

de La Reynière G., *Revue des comédiens ou Critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale*, Paris, 1808.

De Nicola C., *Diario napoletano*, 1798-1825, II.

De Saint-Gelais M., *Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559.

Destouches, *Le Glorieux*, comédie en vers, en cinq actes, Paris, 1732.

Dorat, « La Comédie », in *Œuvres choisies de M. Dorat*, t. II, Paris, Delalain l'aîné, 1786.

Id., *La Déclamation théâtrale, poëme didactique en trois chants, précédé d'un discours*, Paris, De l'Imprimerie de Sébastien Jorry, 1766.

Dumas A., *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France*, Paris, Tournachon-Molin, 1831.

Étienne Charles-Guillaume, *L'intrigante, ou, l'école des familles*, comédie en cinq actes et en vers, Le Normant : Barba, Paris, 1813.

Fauvelet de Bourrienne Louis Antoine, *Mémoires sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Bruxelles, Auguste Wahlen, et H. Tarlier, libraires, 1829.

Forestier G., Racine, *Œuvres complètes,* Gallimard, Paris, 1999.

Foscolo U., *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, traduit de l'italien par Julien Luchaire, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

Frugoni G. B., *Fo memoria. Diario di un bresciano al tempo di Napoleone*, Morcelliana, Brescia, 2019.

Galiani F. et d'Épinay L., *Correspondance*, présentation de Dulac G., texte établi par Maggetti D. et annoté par D. M. et G. D., Paris, Desjonquères, 1992-1997, 5 vol.

La Harpe J.-F., *Abrégé du Journal de Paris, ou Recueil des articles les plus intéressants insérés dans le journal depuis son origine et rangés par ordre des matières*, t. II, seconde partie, 1789.

Las Cases J.-E. de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, [1823], Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968, pp. 170- 220.

Larive Jean-Maudit, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, tome I, De l'Imprimerie de Charles Chez Delaunay, Paris, 1804.

Legouvé Gabriel-Marie, *La Mort d'Abel*, Édition présentée, établie et annotée par Perazzolo Paola, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2016.

Marmottan P. (èd.), *Lettres de madame de Laplace à Élisa Napoléon, princesse de Lucques et de Piombino*, Paris, A. Charles, 1897.

Meyer, *Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs*, vol I, Tübingen, 1803.

Plon H. et Dumaine J. (éd.), *Correspondance de Napoléon Ier, publiée par l'ordre de l'Empereur Napoléon III*, t. X, Paris, Imprimerie impériale, 1859-1869.

Pujoulx J.-B., *La veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, créée le 31 juillet 1791 au Théâtre Italien, Paris, Brunet, 1791.

Id., *Paris à la fin du XVIII siècle, ou Esquisse historique et morale des monuments et des ruines de cette capitale ; de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitants*, Paris, 1801.

Schlegel A. W., *Cours de littérature dramatique*, [1814], traduction de Madame Necker de Saussure, seconde édition, Genève, Abraham Cherbuliez, t. I, 1832.

Simonetta M., Cirrincione d'Amelio, *Lucien Bonaparte, Mémoires secrets*, Paris, Éditions SPM, 2017, pp. 442-443.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Librairie L. Conquet, Paris, 1883.

Talma F. J, *Correspondance avec Madame de Staël*, suivie de toute la correspondance léguée à la Bibliothèque Mazarine (Fonds Lebrun), précédé d'une introduction de Guy de la Batut, Paris, Montaigne, 1928.

Id., *Lettres d'amour, Lettres d'amour inédites de Talma à la princesse Pauline Bonaparte* / Fleischmann et Bart, Paris, E. Fasquelle, 1911.

Trissino G., *Sofonisba*, tragedia, Attilio Scarpa Vicenza (éd.), Comitato Cittadino Onoranze al Trissino, 1950.

Ulloa Pierre C., *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du Royaume de Naples*, I, Genève, Joel Cherbuliez, 1858.

Villemain d'Abancourt F.-J., *La bienfaisance de Voltaire*, créée le 30 mai 1791 au Théâtre de la Nation, Paris, Brunet, 1791.

Villemarest C.-M., *Le Piémont sous l'Empire et la cour du prince Borghèse. Souvenirs d'un inconnu 1808 et 1809*, in *Mémoires de Constant*, 6, Paris 1830.

PERIODIQUES

Courrier de Paris

Journal de Paris

Journal des débats

Corriere delle Dame

Corriere Milanese

Courrier de Turin

Gazette de Marengo

Gazzetta di Genova

Gazzetta di Lucca

Gazzetta universale

Giornale del dipartimento dell'Arno

Giornale del Taro

Giornale italiano

Journal Français

Monitore napolitano

Il Poligrafo

Redattore del Reno

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE THEATRE ET LA CULTURE, DES LUMIERES A L'EPOQUE NAPOLEONIENNE

Antinucci F., Massobrio G. (éd.), *Napoleone a Marengo: dal mito alla storia, Catalogo della mostra multimediale sulla seconda campagna d'Italia, Cittadella di Alessandria 10 giugno-10 settembre 2000*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000.

Audibert L., *Louis XI, le Cardinal de Retz et Talma*, Paris, Au bureau de la mode, 1845.

Baccini Elisa, *L'impero culturale di Napoleone in Italia. Stampa, teatro, scuola secondo il modello francese*, Carocci, 2023.

Bara O. (dir.), *Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires, Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n. 4, mars 2005.

Berthier P., *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, pp. 227-229.

Billaz A., *Les Écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830*), thèse de doctorat, Paris IV, 1974, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1974.

Biver M. L., *Le Paris de Napoléon*, Paris 1963.

Bocconi R., *La storia civile del '700 veduta da Jacopo Chelini e dai suoi contemporanei*, in «Bollettino storico lucchese», XI, 1939.

Bonnet J.-C. (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

Bosisio P., *Tra ribellione e esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805*), Bulzoni, Roma, 1988.

Bourdin P., *Du bon usage du théâtre sous le Consulat et l'Empire*, *in Da Brumaio ai cento giorni: cultura di governo e dissenso politico nell'Europa di Bonaparte* / Antonino De Francesco (éd.), Milano, 2007.

Id., « Préface » in *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, pp. 25-26.

Bret-Vitoz R., *L'Espace et la scène. Dramaturgie de la tragédie française (1691-1759)*, Oxford, The Voltaire Foundation, « SVEC », 2008, p. 78-82.

Id. et Julian T., éditeurs. *La Révolution et le théâtre des émotions,* Presses universitaires Blaise-Pascal, 2025.

Broers M., *The Napoleonic Empire in Italy, 1796-1814*: Cultural Imperialism in a European Context?, New York, 2005.

Brunot, F., *La mission dramatique de Mlle Raucourt en Italie*, in « Bulletin de la Société des historiens du théâtre », 1934, N.1.

Busi P., *In scena a Bologna: il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, (1761-1864; 1882),* Comune di Bologna, Bologna, 2004.

Cambiaghi M., *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892*), Bulzoni Editore, Roma, 1996.

Camilli Giammei E. (ed.), *Vestito come una statua antica. Un manteau de théâtre di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico. Studi e restauro*, Gangemi Editore, Roma, 2025.

Cantone G., Greco F. C. (dir.), *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Esi, Naples, 1987.

Charle C. (éd.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIII-XX siècle,* Seyssel, Champ Vallon, 2009.

Id. et Roche D. (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIII-XX siècle,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

Claretie J., *Napoléon et la Comédie-Française en Italie*, dans Revue Bleue, Revue politique et littéraire, Tome V, janvier-juin 1896.

Clay Lauren R., « L'étrange carrière de Voltaire, le dramaturge le plus rentable du XVIIIe siècle. » *Databases, Revenues, & Repertory: The French Stage Online, 1680-1793 / Données, recettes & répertoire: La scène en ligne (1680-1793*), 2020.

Corea A., *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, 2021.

Corsi D., *Le carte di Gregorio Minutoli*, in «Notizie degli Archivi di Stato», Anno X, n. 1-2 (gennaio-agosto 1950), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950.

Daniels B. et Razgonnikoff J., *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

De Gregorio Cirillo V*., I Comédiens Français Ordinaires du Roi. Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

Id., *Un attore e il suo repertorio. Dall'Antico Regime alla Restaurazione: Jean Mauduit Larive,* Liguori, Napoli 2010.

Dejob C., *Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIIIe siècle*, Paris, Thorin & Fils, 1899.

de Lanzac de Laborie L., *Paris sous Napoléon*, 8 vols., Paris, 1905-13.

de Loménie L., *Beaumarchais et son temps: études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1858.

Delpu P.-M., Moullier I., Traversier M., *Gouverner Naples à l'époque napoléonienne, une histoire européenne ?* in Delpu P.-M., Moullier I., Traversier M., *Le royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du decennio francese 1806-1815*, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

De Santis V., « L'axe 'public' dans les tragédies de Voltaire à l'époque napoléonienne (1800-1815) », *Revue Voltaire* 22,2024.

Id., « Comique et comédie au début du XIXe siècle (1799- 1820) », dans *Publifarum*, 37, 2022.

Id. et Julian T. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier , 2019.

Id., « La tragédie à Paris en 1809. Débats esthétiques et répertoire théâtral », dans Id. et Julian T. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

De Seta, Mancini F., Isotta P., *Reale Teatro di San Carlo*, Fmr, Milan, 1987.

Donati E., *La Toscana nell'Impero napoleonico. L'imposizione del modello e il processo di integrazione (1807-1809)*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2008.

Duby G. et Perrot M., « La rupture politique et le nouvel ordre du discours », in *Histoire des femmes,* Paris, Plon, 1991, t. IV.

Dwyer P., « Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour. Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend »,in *French History*, 18, 2004, pp. 379-403.

Englund S., *« Monstre sacré » : The Question of Cultural Imperialism and the Napoleonic Empire*, in *The Historical Journal*, 51, 2008.

Faul M., *La sulfureuse Mlle Raucourt de la Comédie-Française. Théâtre, sexe et politique des Lumières à la Première Restauration*, Lanore, coll. « Le poche histoire », Paris, 2023.

Fazio M., *François-Joseph Talma, Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, 2011.

Id., *Voltaire contro Shakespeare,* Roma/Bari, Laterza, 2020.

Ferretti M., *L'utopia dei principi, progetti per una capitale*, in *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814) Riforma dello Stato e società*, Catalogo della mostra (Lucca 1984), Lucca 1984.

Fiorentino F., « La metamorfosi del comico », in SigMa – Rivista di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo, n. 3, 2019.

Fleischmann H., *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.

Frantz P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.

Id., « Les Tréteaux de la Révolution (1789-1815) » dans *Histoire du théâtre en France*, de Jomaron J. (dir.), rééd. Paris, La Pochothèque, 1992, pp. 505-533.

Id., « Le Théâtre sous l'Empire entre deux Révolutions », dans J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

Id., « Les dénouements en action au XVIIIe siècle », in M. Fazio, Id. (dir.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

Id. et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration*, Venise, 2022.

Id., « Mourir d'être classique : le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l'Empire », *Publifarum*, vol. 37, n° 1, 2022.

Id., « "La Monarchie dépaysée", la réflexion politique dans Brutus et La Mort de César », *dans Revue Voltaire*, 3, 2003, p. 289-300.

Id., « La Révolution et les tragédies romaines », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024.

Id. et Bret-Vitoz R., « Les nouveaux héros », dans Frantz P. et Marchand S. (dir.), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle*, Paris, Édition L'Avant-Scène théâtre, 2009.

Fumaroli M., *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Editions de Fallois, 2001.

Gavelli M. et Tarozzi F., *Risorgimento e teatro a Bologna. 1800-1849*, Bologna, Pàtron, 1998.

Gini Bartoli V., *Il Teatro di Elisa.* In R. Martinelli (éd.), *Tout comme à Paris. Elisa e il teatro di corte al Palazzo di Lucca* (pp. 25-44). Lucca: Associazione Napoleone ed Elisa: da Parigi alla Toscana / Collana "Conversazioni su Napoleone", 2019.

Gorgone, G., *Un mantello giallo per il teatro di società di Luciano Bonaparte.* In E. Camilli Giammei (éd.), *Vestito come una statua antica. Un manteau de théâtre di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico. Studi e restauro* (pp. 37-51). Gangemi Editore, Roma, 2025.

Guarraccino M., *Il teatro di Elisa: trionfi di luce e spettacoli francesi.* In R. Martinelli, (éd.), *Tout comme à Paris. Elisa e il teatro di corte al Palazzo di Lucca* (pp. 25-44). Lucca: Associazione Napoleone ed Elisa: da Parigi alla Toscana / Collana "Conversazioni su Napoleone", 2019.

Gullino G., Ortalli G. *Venezia e le terre venete nel Regno Italico. Cultura e riforme in età napoleonica*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2005.

Iotti G., « Il comico e il patetico », in SigMa – Rivista di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo, n. 3, 2019.

Jacob F., *La belle mort de Legouvé*, dans François Jacob et Pierre Nobel (éds), *Entre Dieu et diable : littérature et spiritualité*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Krakovitch O., « Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire », dans Poirson M. (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799),* Paris, Desjonquères, 2008.

Lazzareschi E. (éd. Pizzi I.), *Elisa Buonaparte Baciocchi nella vita e nel costume del suo tempo*, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti: M. Pacini Fazzi, Lucca, 1983.

Lecomte H., *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, 1912.

Lenzi U., *Napoleone a Bologna (21-25 giugno 1805)*, Zanichelli, Bologna, 1921; Mauceri E., *Bologna napoleonica nei primi dell'Ottocento,* Aldina, Bologna, 1938.

Levi C., *Napoleone e il teatro*, Milano, 1913.

Lyonnet H., *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie* (1806-1807), in *Bulletin de la société de l'histoire du théâtre,* 1902, réimpression des éditions de Paris, 1902-1922, Genève, Slatkine reprints, 1973.

Id., *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1902-1908.

Id., *Les comédiens français du prince Eugène, in Bulletin de la société de l'histoire du théâtre*, I, janvier 1902, réimpression des éditions de Paris, 1902-1922, Genève, Slatkine reprints, 1973.

Macé L., « Voltaire et le théâtre anglais », *Revue Voltaire, 15 (2015)*, pp. 251-265.

Malandain P., *L'École des Maris, in Molière, Théâtre complet*, Paris, imprimerie Nationale, 1997.

Manfredi M. *Ritualità, feste e iconografia imperiale. Forme e canali di legittimazione di un nuovo potere nella Toscana napoleonica*, in Donolo L., *A 200 anni da Napoleone in Toscana*, Atti del Convegno (Livorno, 31 ottobre 2014), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2016.

Marchand Sophie, « Mademoiselle Raucourt: scandale et vedettariat féminin au XVIIIe siècle », Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale (I), dir. François Lecercle, Clotilde Thouret, 2019.

Id., *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Champion, Paris 2009.

Id., *L'Éphémère et l'Essentiel. Anecdotes dramatiques et culture du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2026.

Mariotti F., *Introduction* in Racine, *Ifigenia*, Venezia, Marsilio, 1993.

Marmottan P. *Le Royaume d'Étrurie, 1801-1807*, I vol., II. éd. Paris Ollendorff, 1896.

Id., *Élisa Bonaparte*, Champion, Paris, 1898.

Id., *Le Théâtre à la cour de Lucques sous Élisa*, in *Revue des Études napoléoniennes*, xix, a I-II, febbr. 1930.

Markowitz R., *Civiliser l'Europe : Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

Id., « Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIIIe siècle entre mobilité et célébrité », dans Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le sacre de l'acteur. Emergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017, pp. 161-168.

Id., « S'approprier les mœurs, les habitudes, et la langue françaises ». *Le théâtre et l'impérialisme culturel français à Mayence et Turin (1798-1814*), in *Ballare col nemico? Reazioni all'espansione francese in Europa tra entusiasmo e resistenza (1792-1815)*, Nubola C. e Wurgler A. (éd.), Bologna, Il Mulino, 2010.

Martin R., *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914*), Paris, Classiques Garnier, 2013.

Id., *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Id., *Une soirée sur le boulevard du crime. Le mélo à la loupe*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

Mazeau Guillaume, « émotions politiques : la Révolution française », in Corbin, Alain (dir*.), Histoire des émotions: des Lumières à la fin du xixe siècle*, t. II, Paris, Éd. du Seuil, 2016.

Moncini C., *L'abate Jacopo Chelini: il tramonto di un'oligarchia e la rigenerazione democratica*, in Lucca 1799: due Repubbliche. Istituzioni, economia e cultura alla fine dell'Antico Regime: convegno di studi, Lucca, Villa Bottini 15-18 giugno 1999, vol. II, Istituto Storico Lucchese, 2002.

Naugrette F., « Les romantiques juges de Voltaire juge de Shakespeare », *Revue Voltaire*, 15 (2015).

Passadore F., Rossi F., *Il Teatro di San Benedetto di Venezia, cronologia degli spettacoli, 1755-1810*.

Patierno A*., Le Théâtre français à Naples dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Lille, ANRT, 2011.

Perazzolo P., *Les Journée[s] de Saint-Cloud : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire*, in « Revue italienne d'études françaises », n.11, 2021.

Id., « Introduction » in Legouvé Gabriel-Marie, *La Mort d'Abel*, Édition présentée, établie et annotée par Perazzolo P., Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2016.

Perchellet J.-P., « Les spectacles parisiens et leur public », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettre*s, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin 2004.

Piva F., « Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire », *Studi Francesi*, 191 (LXIV | II), 2020, pp. 258-268.

Poirson M. (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799),* Paris, Desjonquères, 2008.

Pomeau R., *On a voulu l'enterrer. 1770-1791*, Voltaire Fondation, Oxford 1994, pp. 356-357.

Reully J, *La Raucourt et ses amies, étude historique des mœurs saphiques au XVIIIe siècle*, H. Daragon, Paris, 1909.

Rigotard J., *La Vie Théâtrale sous le Consulat et L'Empire*, Université de Paris VII, décembre 2000.

Rinieri I., *Napoleone e Pio VII (1804-1813). Relazioni storiche su documenti inediti dell'Archivio Vaticano*, Vol. I, UTET, Torino, 1906.

Ronco A., *Genova tra Massena e Bonaparte: storia della Repubblica ligure, il 1800*, F.lli Frilli, Genova 2005.

Shudt L., *Italienreisen im 17- und 18- Jahrhundert*, Vienne-Munich, Schroll-Verlag, 1959.

Siviter C., *Rewriting History Through the Performance of Tragedy, 1799–1815*, University of Warwick, 2017.

Id., « Une littérature qui doive, avec des modifications convenables, servir de règle aux autres: changes in classical tragedy at the Comédie-Française », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II), 2020.

Id., *Tragedy and Nation in the Age of Napoleon*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, 2020.

Id., « Héros, sauveur, homme du peuple ? Création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire », *Revue italienne d'études françaises*, 11, 2021.

Julian T., « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans L'Abbé de l'Épée (1799) et Les Templiers (1805) », in Fazio M. et Frantz P. (éd.), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, Artemide, Roma 2019.

Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002.

Toscano T. R., *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese*, 1806-1815, Roma, Bulzoni, 1988.

Triolaire C., *Contrôle social et arts du spectacle en Province pendant le Consulat et l'Empire*, in «Annales historiques de la Révolution française», n°333, 2003, pp. 45-66.

Id., *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», n.346, Octobre-Décembre 2006.

Id., « Changement d'ère théâtrale : la transformation des structures dramatiques entre Révolution et Empire » dans Lalou Élisabeth (dir.), Colloque, *Changer d'époque*, Rouen, les 19 et 20 mai 2010.

Id., « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, 2011.

Id., « Introduction » et « La programmation théâtrale napoléonienne sur les scènes des départements: une propagande pleine et réussie ? », Cyril Triolaire (dir.), *La Révolution française au miroir des recherches actuelles*, Paris, SER, 2011, p. 9-20 et p. 221-231.

Id., « Pour une histoire de la vie théâtrale provinciale entre Révolution et Empire : le projet ANR Therepsicore », Parlement[s], *Revue d'histoire politique* 3/2012 (n° HS 8), p. 160-167.

Id., *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.

Id., « Structures théâtrales et itinérances en province au xviiie siècle », in Marot-Mercier, Guillemette et Dion, Nicholas (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Hermann, 2014.

Id., « Le vedettariat théâtral face aux stratégies commerciales et politiques des directeurs des théâtres provinciaux sous l'Empire », Colloque international, Florence Filippi (dir.), *Genèse du vedettariat théâtral (XVIIe-XIXe siècles)*, Poitiers, 21-23 mai 2014.

Id., « Programmation et diffusion du mélodrame sur les scènes de province (1800-1815) », in *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, dir. T. Julian and V. De Santis, Paris, Garnier, 2019.

Id., et Bourdin P., « Pour une histoire sociale et culturelle des scènes provinciales secondaires », Katerine Astbury, Pierre Frantz et Paola Perazzolo (dir.), *Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration,* Venise, 2022.

Trousson R., *Visages de Voltaire : XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Champion, 2001.

Tulard J., *Murat*, Paris, Fayard, 1999.

Ubersfeld A., « Le retour à Corneille au début du XIXe siècle », in Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006.

Villien B., *Talma : l'acteur favori de Napoléon Ier*, Paris, Pygmalion, 2001.

Welschinger H., *La Censure sous le Premier Empire, avec documents inédits*, Perrin, Paris, 1887.

Woolf S., *French Civilization and Ethnicity in the Napoleonic Empire*, Past & Present, n. 124, 1989.

Id., *Napoléon et l'Italie dans Martin Jean-Clément, Napoléon et l'Europe : Colloque de La Roche-sur-Yon*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 115-124.

Id., *Napoléon et la conquête de l'Europe*, ed. Flammarion, 1990.

Wysłobocki T., « 'Apôtre de la tolérance', 'bienfaiteur de l'humanité' : Voltaire ressuscité et réinterprété par la Révolution », dans : P. Frantz, R. Bret-Vitoz (dir.), *Revue Voltaire* 22, « Les scènes de Voltaire : entre la cour et la ville », Sorbonne Université Presses, Paris 2024, pp. 214-218.

Yon J.-C., « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », in J.-Y. Mollier, P. Régnier, A. Vaillant (éd.), *La production de l'immatériel*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.

Id., *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

Id., *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

Yvernault V., *Un tableau sorti de son cadre » ? Actualité du théâtre de Beaumarchais sous la Révolution (1789-1799),* in (Julian T. et De Santis V. (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire,* Paris, Classiques Garnier, 2019.

Id., *Le valet et l'empereur: une rencontre à contretemps. Le théâtre de Beaumarchais à l'époque napoléonienne*, *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II) | 2020, mis en ligne le 01 août 2021.

Index des œuvres théâtrales françaises représentées en Italie à l'époque napoléonienne

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
A			
L'Abbé de l'Épée	Jean-Nicolas Bouilly	comédie historique / drame	162–163, 254
Adélaïde du Guesclin	Voltaire	tragédie	72, 126–128, 148
Alzire	Voltaire	tragédie	112, 305
L'Amant bourru	Monvel (Jacques-Marie Boutet)	comédie	68, 138, 211, 253
Amphitryon	Molière	comédie	133
Andromaque	Jean Racine	tragédie	59, 156–159, 207–208
L'Anglomanie	Anonyme	comédie	272, 274
Athalie	Jean Racine	tragédie	28, 60, 67–68, 115–118, 120–121, 133, 156, 327–328
L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable	Beaumarchais	drame	138, 143, 146, 253, 255
L'Avocat Patelin	David-Augustin de Brueys et Jean de Palaprat	comédie (remaniement d'une farce)	112
B			
Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile	Beaumarchais	comédie	138, 143, 193, 248, 250

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
La Bonne Mère	Jean-Pierre Claris de Florian	comédie	124–126, 148
Le Bourru bienfaisant	Carlo Goldoni	comédie	28, 125, 253, 255
Britannicus	Jean Racine	tragédie	59, 323
C			
Les Châteaux en Espagne	Jean-François Collin d'Harleville	comédie	110, 160, 253
Le Chevalier à la mode	Dancourt	comédie	248–249
Le Chevalier sans peur et sans reproche, ou les Amours de Bayard	Monvel (Jacques-Marie Boutet)	comédie	138
Le Cid	Pierre Corneille	tragi-comédie (puis tragédie)	112–113, 294, 305
Cinna	Pierre Corneille	tragédie	59, 134–137, 156, 323
Claudine	Pigault-Lebrun	comédie	123
Le Cocher supposé	Noël Le Breton de Hauteroche	comédie	195
La Coquette corrigée	Jean-Baptiste Sauvé de La Noue	comédie	112, 194
Coriolan	Jean-François de La Harpe	tragédie	253
Crispin médecin	Noël Le Breton de Hauteroche	comédie	128
D			
La Danse interrompue	Pierre-Yves Barré et Maurice Ourry	vaudeville	249, 251

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
Défiance et Malice ou Le Prêté rendu	Michel Dieulafoy	comédie	133
Le Démocrite amoureux	Jean-François Regnard	comédie	146
Le Dépit amoureux	Molière	comédie	105, 111, 121, 133, 192
Les Deux Amis ou Le Négociant de Lyon	Beaumarchais	drame bourgeois	133
Les Deux Frères ou Le Médecin conciliateur	August von Kotzebue; trad. M. Weiss et L.-F. Jauffret; adaptation J. Patrat	drame / comédie	122
Les Deux Gendres	Charles-Guillaume Étienne	comédie	242, 246
Le Dissipateur	Néricault Destouches	comédie	105, 110–111, 190–191, 197–198, 201, 211, 238–240, 242, 253, 256, 267
Le Distrait	Jean-François Regnard	comédie	146
E			
L'École des femmes	Molière	comédie	133
L'École des maris	Molière	comédie	133
L'Enfant prodigue ou L'École de la jeunesse	Voltaire	comédie	123, 148
L'Épreuve	Marivaux	comédie	110, 146
L'Épreuve réciproque	Marc-Antoine Legrand	comédie	112
L'Esprit de contradiction	Charles Dufresny	comédie	111, 128

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
Les Étourdis ou Le Mort supposé	François Andrieux	comédie	132, 223
Eugénie	Beaumarchais	drame	138
F			
La Fausse Agnès	Néricault Destouches	comédie	295
Les Fausses Confidences	Marivaux	comédie	147
Les Fausses Infidélités	Nicolas-Thomas Barthe	comédie	101, 190
La Feinte par amour	Claude-Joseph Dorat	comédie	133
La Femme jalouse	Desforges	comédie	110, 207, 212, 242
La Femme juge et partie	Montfleury	comédie	147
Les Femmes savantes	Molière	comédie	132
La Fille mal gardée	Jean Dauberval	ballet-pantomime	163-164
Les Folies amoureuses	Jean-François Regnard	farce / comédie	122, 146, 193, 305, 371
La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro	Beaumarchais	comédie	138–139, 142–146, 267
Les Frères à l'épreuve	Benoît Pelletier de Volméranges	drame	242
G			
La Gageure imprévue	Michel-Jean Sedaine	comédie	112, 132, 190, 208
Le Glorieux	Néricault Destouches	comédie	147, 213
La Gouvernante	Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée	comédie	148

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
H			
Hector	Jean-Charles-Julien Luce de Lancival	tragédie	366-367
L'Homme à bonne fortune	Michel Baron	comédie	148
I			
L'Impromptu de campagne	Philippe Poisson	comédie	132
Les Innocents	auteur non identifié	genre non précisé	256
Iphigénie en Aulide	Jean Racine	tragédie	28, 34, 59, 101–104, 106–107, 113, 263, 339–340, 345–346
J			
Le Jaloux désabusé	Jean-Galbert de Campistron	comédie	147-148
Le Jeu de l'amour et du hasard	Marivaux	comédie	110, 146–147
La Jeune Femme colère	Charles-Guillaume Étienne	comédie	367
La Jeune Hôtesse	Carbon de Flins	comédie	123
La Jeunesse de Henri V	Alexandre Duval	comédie	195–196
Le Joueur	Jean-François Regnard	comédie	83, 201, 211–212
L			
Le Légataire universel	Jean-François Regnard	comédie	246–247

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
M			
Mahomet	Voltaire	tragédie	62, 154–156, 170, 212–213, 246, 248, 362–363
Le Mari retrouvé	Dancourt	comédie	123, 254
Les Maris corrigés	Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière	comédie	254
Le Méchant	Jean-Baptiste-Louis Gresset	comédie	147
Médée	Hilaire-Bernard de Longepierre	tragédie	323, 357–360
Le Menteur	Pierre Corneille	comédie	112, 156
Le Mercure galant	Edme Boursault	comédie	112
Mérope	Voltaire	tragédie	80, 148–152, 192–193, 280–281, 283, 321, 346–347
La Métromanie	Alexis Piron	comédie	129–132
Le Misanthrope	Molière	comédie	83, 121, 133, 201, 211–213, 253, 255, 305
Misanthropie et Repentir	August von Kotzebue; adaptation française de Julie Molé	drame	123
Monsieur de Crac dans son petit castel	Jean-François Collin d'Harleville	comédie	110, 133
La Mort d'Abel	Gabriel-Marie Legouvé	tragédie	290–291

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
N			
Nanine ou Le Préjugé vaincu	Voltaire	comédie	155
O			
Omasis	Louis-Pierre-Marie-François Baour-Lormian	tragédie	194, 196
L'Original	François-Benoît Hoffmann	farce	160, 162
L'Orphelin de la Chine	Voltaire	tragédie	155
P			
Le Père de famille	Denis Diderot	drame bourgeois	124–125
Phèdre	Jean Racine	tragédie	282–283, 295, 310
Le Philinte de Molière ou La Suite du Misanthrope	Fabre d'Églantine	comédie	121–122, 253
Le Philosophe marié	Néricault Destouches	comédie	147, 242
Les Plaideurs	Jean Racine	comédie	122, 156
Polyeucte	Pierre Corneille	tragédie	55, 60, 362
Les Précepteurs	Fabre d'Églantine	comédie	122
Le Premier venu ou Six Lieues de chemin	Jean-Baptiste-Charles Vial	comédie	253
Le Procureur arbitre	Philippe Poisson	farce	137
La Pupille	Barthélemy-Christophe Fagan	comédie	110, 123

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
R			
Les Rivaux d'eux-mêmes	Pigault-Lebrun	comédie	122
Robert et Élisa	auteur non identifié	ballet	163
Rodogune	Pierre Corneille	tragédie	34, 280, 283, 323, 345–346, 357, 361
S			
Sémiramis	Voltaire	tragédie	34, 105–106, 108, 214–215, 280–281, 283, 345–346, 357
T			
Tancrède	Voltaire	tragédie	155, 222, 342
Le Tartuffe	Molière	comédie	83, 103, 112, 190
Le Tartuffe des mœurs	Louis-Claude Chéron	comédie	256
Tom Jones	Desforges	comédie	204–206
Les Trois Frères rivaux	Joseph de La Font	comédie	105
Le Tyran domestique	Alexandre Duval	comédie	171, 264, 267
V			
La Vallée de Barcelonnette ou Le Rendez-vous de deux ermites	Michel Dieulafoy et Nicolas Gersin	comédie-vaudeville	256-257
Le Vieux Célibataire	Jean-François Collin d'Harleville	comédie	71, 160–161, 163

Œuvre	Auteur / attribution	Genre	Page(s)
Z			
Zaïre	Voltaire	tragédie	80, 111, 148–149, 154, 305–306, 363

Index des comédiens et comédiennes français présents en Italie à l'époque napoléonienne

A
Antheaume — 340–341
Astier, Madame — 336

B
Bacoffen, Madame — 104–106, 136–137, 144, 152–153, 159, 162, 170–171, 279
Barrière, Madame — 340–341
Bernette, Alexandre — 335–336
Bignon, Monsieur — 279
Boulanger, Monsieur — 231–232

C
Cartigny, Mademoiselle — 371
Chapron, Madame — 152–153, 239, 242, 244, 246, 253
Chapron, Monsieur — 103–106, 131, 136–137, 140–141, 143, 145–146, 152, 159, 170–171, 207, 211–213, 242, 245, 247, 253, 255, 362
Cifolelli, Monsieur — 201–202, 206–209, 242, 244, 246–247, 254, 256–257, 259
Clarisse, Madame — 203–204
Clément, Monsieur — 206–207
Collé, Monsieur — 137

D
Damas, Madame — 371
Delœuvre — 170
Désirée, Mademoiselle — 239, 242–243, 246, 254, 258–262, 264, 267
Dorsan, Madame — 336
Dorsan, Caroline — 336
Doyen, Monsieur — 152–153
Drouville, Madame — 194, 233, 235
Drouville, Monsieur — 279
Duruissel — 194

F
Flavigny, Monsieur — 140, 145, 170, 279
Fortou, Mademoiselle — 209

G
Garnier, Monsieur — 335
Garnier, Madame — 336
Garnier, Fanny — 336
Gordolan — 336
Grasseau, Monsieur — 279
Grasseau, Élisabeth (Madame) — 105, 140–141, 145, 170
Grasseau, Lucille et Victorine (Mesdemoiselles) — 104–106, 145, 159–160, 170
Grassot, Madame — 131–132
Guillemin, Monsieur — 335

Guillemin, Clotilde — 336
Guyot, Monsieur — 190, 192

H

Harigui, Monsieur — 131–132

J

Juclié, Monsieur — 104, 137, 145, 152, 159, 170

L

Lamareille, Monsieur — 242, 246, 254, 259
Larive, Jean-Mauduit — 34–35, 281, 338–340, 342–344, 346–348, 383
Lebœuf, Monsieur — 340–341
Lemoilier, Madame — 203–204
Léon, Mademoiselle de — 340–341

M

Madiggand, Monsieur — 229–230
Madinier, Monsieur — 194, 362
Maréchal — 212, 214
Marsange, Madame — 283
Moessard, Monsieur — 270, 335
Monrose, Monsieur (Moorose) — 201–202, 209, 242–244, 246, 254–257, 262, 270, 275
Montainville, Beaucourt de — 268–270, 333–336
Morland, Mademoiselle — 242, 246–247, 254
Morizot, Madame — 105
Morizot, Monsieur — 104–105, 171

P

Perrier, Monsieur (Perier) — 239, 241–242, 246, 248, 253, 256

R

Raucourt, Mademoiselle — 8, 14, 17, 20–21, 28–31, 33–37, 92–94, 96–104, 106, 109–110, 112–116, 118, 121–127, 131, 134, 139, 146–149, 154–156, 160–163, 166–169, 171–173, 175–178, 181, 185–188, 190–192, 194–197, 200, 202–205, 209–210, 213–224, 226–228, 230–232, 236–237, 244, 247, 250, 256–257, 260, 262–267, 270–272, 274, 276–278, 280–283, 285–289, 317–318, 320–324, 327, 339, 344–349, 351–357, 359–366, 368–370, 372–378, 383–385
Ribou, Mademoiselle (Riboux) — 279–280, 340–341, 362
Riquier, Madame — 264
Riquier, Monsieur — 264
Roscour, Madame — 207

S

Souvray, Monsieur — 194
St-Quentin, Monsieur — 279

T

Thérigny, Monsieur (Therigny) — 229–230, 232, 235, 270, 279–280

V

Vanhove, Madame — 203–204, 256–257

Verteuil, Armand — 333–337
Verteuil, Dollé (Madame) — 336
Verteuil, Elisa (Mademoiselle) — 259, 371

W

Walsner — 250, 254, 262