

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 50 (2009)

Rubrik: II. Sources, méthodologies

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sylvie Bouissou, *Le livret d'opéra baroque: une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets*, Paris, CNRS Éditions et Bibliothèque nationale de France, 2008, 200 p., 17,50 €.

Le «livret» d'opéra baroque: une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets

Le livret d'opéra baroque est une source d'information précieuse pour la connaissance du geste, de la danse et de la composition des ballets.

Le livret d'opéra baroque est une source d'information précieuse pour la connaissance du geste, de la danse et de la composition des ballets.

Le livret d'opéra baroque: une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets, par Sylvie Bouissou, Paris, CNRS Éditions et Bibliothèque nationale de France, 2008, 200 p., 17,50 €.

II. Sources, méthodologies

La fonction du livret d'opéra dépasse largement celle d'un simple support du texte poétique de l'œuvre dramatique. Source historique de première importance, le livret remplit le rôle de programme de salle et compose, à ce titre, un lot d'informations en lien avec l'actualité de la représentation et notamment avec la danse. Pourtant, encore aujourd'hui, le «livret» est considéré comme une source polymorphe qui génère trop souvent une définition confuse de la part des musicologues, des littéraires et même des bibliothécaires.

Le présent essai s'attache d'abord à préciser son objet d'étude; puis, à partir de quelques cas exemplaires issus du répertoire baroque, nous démontrons ce qu'apporte le livret sur la connaissance du geste, de la danse et de la chorégraphie, pour terminer par une réflexion portant sur le notion de création chorégraphique à l'époque baroque.

Le livret comme support à une représentation scénique

Depuis 1866, le texte dramatique d'un opéra ou d'un ballet prend le nom de «livret», associant sans discernement le contenu et le contenant¹. Pourtant, à l'époque baroque, le texte dramatique (contenu) prend des formes différentes de

Cette étude bénéficie des recherches que j'ai conduites avec Denis Herlin et Pascal Deschamps sur les formes d'opéra, livret livret, entre les œuvres de Jean-Philippe Rameau, avec des livrets représentant des genres et fonctions du livret au XVIII^e siècle voir Sylvie Bouissou et Denis Herlin avec la collaboration de Pascal Deschamps, *Jean-Philippe Rameau, Catalogue général de ses œuvres musicales*, 5 vol., Paris, CNRS Éditions et Bibliothèque nationale de France, 2008, vol. 2, *Le livret*.

¹ Voir l'usage *livret* dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *livret*.

Le théâtre baroque 89

SYLVIE BOUISSOU

Le «livret» d'opéra baroque: une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets

*La plupart des danseurs et des compositeurs de ballets,
dédaignent la chorégraphie.*

*(Charles Compan, Dictionnaire de la danse,
Paris, Cailleau, 1787, p. IX).*

La fonction du livret d'opéra dépasse largement celle d'un simple support du texte poétique de l'œuvre dramatique. Source historique de première importance, le livret remplit le rôle de programme de salle et comporte, à ce titre, un lot d'informations en lien avec l'actualité de la représentation et notamment avec la danse. Pourtant, encore aujourd'hui, le «livret» est considéré comme une source polymorphe qui génère trop souvent une définition confuse de la part des musicologues, des littéraires et même des bibliothécaires.

Le présent essai s'attache d'abord à préciser son objet d'étude; puis, à partir de quelques cas exemplaires issus du répertoire baroque, nous démontrerons ce qu'apporte le livret sur la connaissance du geste, de la danse et de la composition chorégraphique, pour terminer par une réflexion portant sur la notion de création chorégraphique à l'époque baroque.

Le livret comme support à une représentation scénique

Depuis 1866, le texte dramatique d'un opéra ou d'un ballet prend le nom de «livret», associant sans discernement le contenu et le contenant¹. Pourtant, à l'époque baroque, le texte dramatique (contenu) prend des formes différentes de

Cette étude bénéficie des recherches que j'ai conduites avec Denis Herlin et Pascal Denécheau sur les livrets d'opéras, travail limité certes aux œuvres de Jean-Philippe Rameau, mais déjà largement représentatif des enjeux et fonctions du livret au XVIII^e siècle: voir Sylvie Bouissou et Denis Herlin avec la collaboration de Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales*, 5 vol., Paris, CNRS Éditions et Bibliothèque nationale de France, 2003, vol. 2, *Les Livrets*.

1 Voir l'article LIVRET dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, français*,

publications (contenants) variables selon leurs fonctions. Parmi celles que nous avons pu recenser, retenons quatre catégories: la première, le «livret», proche du programme actuel de l'Opéra Garnier, se distingue des autres par son lien avec la représentation vivante de l'œuvre en alliant la distribution du spectacle à l'une des versions du texte dramatique, contemporaine de la représentation et de l'édition du livret (Planche 1).

Les trois autres catégories, sans lien avec une représentation scénique, prennent les formes diverses de fascicules publiés sans distribution² (plus souvent au XVII^e siècle qu'au XVIII^e siècle); de textes intégrés aux œuvres complètes d'un auteur³ ou à un corpus d'éditeur⁴; ou encore d'une plaquette servant de «Paroles» à un concert (Planche 2).

La disparité de la matérialisation comme de la fonction de ces trois dernières catégories rassemblant les autres sources du texte dramatique interdit, du moins dans l'état actuel de nos connaissances, toute terminologie unitaire relative à leur contenant⁵. Le «livret» d'opéra correspond donc à une source spécifique associant systématiquement le texte dramatique aux différents paramètres de la représentation en une sorte de «non-livre» occasionnel offert (à la cour) ou vendu (dans les Académies royales de musique parisienne et provinciales)⁶. Par sa fonction de programme, le livret propose la version du texte dramatique conforme à sa représentation. Toujours en phase avec l'exécution scénique, le livret prend en compte les aménagements du texte et les changements de distribution qui justifient autant d'éditions (et de versions différentes, le cas échéant) que de productions musicales. C'est là un atout fondamental dans la reconstitution

historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique [...], 19 vol., Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890, vol. 10 (1873), p. 597.

- 2 CASTOR | ET | POLLUX | TRAGÉDIE | EN CINQ ACTES | ET EN VERS, | Représentée par l'Académie Royale de Musique, | le 8 janvier 1754. | La Musique est de M. RAMEAU. | NOUVELLE ÉDITION. | A PARIS, | chez DELALAIN, rue & à côté de la Comédie | Française. | M. DCC. LXXXVI, 24 p.
- 3 *Id.*, «Castor et Pollux, tragédie. Mise en musique par M. Rameau» dans *Œuvres complètes de M. Bernard*, Londres [Paris, Cazin], 1775, p. 96-144.
- 4 Simon-Joseph Pellegrin, «Hippolyte et Aricie, tragedie représentée par l'Académie royale de musique, l'an 1733. Paroles de M. Pellegrin. Musique de M. Rameau. CXIX. Opera.» dans *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale depuis son établissement*, 16 vol., Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1703-1746; R Genève, Slatkine, 16 vol. en 3 t., vol. 15, p. 311-380.
- 5 Sur ces objets bibliographiques échappant aux réseaux traditionnels de la librairie, voir Nicolas Petit, *L'Éphémère, l'occasionnel et le non livre à la bibliothèque Sainte-Geneviève (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, collection Corpus iconographique de l'histoire du livre, 1997; voir également Bouissou et Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 20-22.
- 6 Sur les pratiques éditoriales afférentes aux livrets à Paris, à la cour et en province, voir Bouissou et Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 23-32.

ALCIONE,

TRAGÉDIE;

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS

PAR L'ACADEMIE ROYALE
DE MUSIQUE,

Le Jeudi dix - huitième Février 1706.



A PARIS,
Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy
pour la-Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. DCCVI.
Avec Privilege de Sa Majesté.

LE PRIX EST DE QUARANTE SOLS.

Planche 1. Antoine Houdar de La Motte, *Alcione*, Paris,
Ballard, 1706, p. de titre du livret (photo IRPMF).

PAROLES

DU

CONCERT.



Du 1. Juin. 1739.

Planche 2. [Louis Fuzelier, *Les Indes galantes*, *Les Incas du Pérou*], *Paroles du concert*. Du 1. Juin 1739, s.l.n.d., p. de titre
(photo IRPMF).

génétique de l'œuvre dramatique dans le sens où il s'agit de la seule source donnant clairement chaque étape de son histoire. En cela il s'oppose à la partition musicale imprimée, reflet d'un état figé de l'œuvre et destinée à «durer» en raison même de son coût important de fabrication. Autant la source musicale servant aux exécutions s'alourdit au fur et à mesure de son histoire des strates successives de corrections correspondant à ses reprises, autant le livret est mis à jour régulièrement. Son coût modique de fabrication autorise largement les nouvelles éditions et nouveaux tirages contrairement à la partition musicale imprimée. Celle-ci, destinée à la vente, suit son parcours indépendamment des livrets. Au demeurant, la première édition musicale est toujours imprimée après les représentations, contrairement à la première édition du livret puisqu'elle sert de programme, sans doute pour bénéficier de la lecture des interprètes et de l'avis du public. Ceci explique la raison pour laquelle la première édition d'un livret ne correspond jamais à la version musicale imprimée; ces deux étapes n'étant pas simultanées, et les fonctions des deux objets étant dissociées.

En raison de son lien avec la contemporanéité des représentations, le livret d'opéra comporte des informations précieuses⁷ comme la distribution complète des acteurs chantants et des personnages dansants, plus rarement le nom du maître de ballet et, exceptionnellement celui des instrumentistes. Dans la majorité des cas, au XVII^e siècle, les noms des danseurs sont cités à l'endroit même du texte où ils doivent intervenir. Par exemple dans le livret d'*Athys*, représenté à Saint-Germain en Laye le 10 janvier 1676⁸, ils sont donnés à la suite de l'intitulé de la scène: «six Phrygiens dansants, Messieurs Chicanneau, Favier l'aîné, Magny, Lestang l'aîné, Faüre, Pécour», «Six Nymphes Phrygiennes dansantes. Mesdemoiselles Noblet, Arnal, Bonard, Bouteville, Lestang cadette, et Du Mirail». Au XVIII^e siècle, la distribution complète figure pour les pièces à intrigue continue (ballet, tragédie, pastorale, comédie) avant le prologue et avant le premier acte, et pour les pièces à intrigue discontinue (ce qu'on appelle improprement les opéras-ballets) avant chaque entrée. À cet égard, le livret d'opéra propose une vision fidèle sur ce qui fut réellement exécuté et offre des éléments précieux pour reconstruire la composition des ballets.

7 Sur la page de titre figurent de manière récurrente le titre de l'œuvre, le genre d'appartenance, le nom de l'éditeur et la date de publication qui est invariablement la même que la date de représentation. D'autres éléments apparaissent encore mais avec des variantes selon que l'œuvre est jouée à l'Académie royale de musique de Paris, à la cour ou dans un autre lieu: par exemple le prix et le lieu de vente du fascicule; la mention d'une approbation, d'un privilège ou d'une permission d'imprimer. De telles informations concourent à reconstruire avec précision la diffusion d'une œuvre à travers ses différentes éditions et les pratiques éditoriales et sociales de l'époque.

8 Jean-Baptiste Lully (livret de Philippe Quinault), *Athys*, Paris, Ballard, 1676, acte I, scène 7, p. 14.

Le livret d'opéra, source essentielle pour le geste et la danse

Concernant le geste et la danse, le livret d'opéra constitue la source historique la plus riche en données informatives que nous avons regroupées autour de quatre problématiques. La première relève du geste et concerne les jeux de scène mimiques; la deuxième se rapporte à la fois au geste et à la danse et concerne l'argument des ballets figurés; la troisième touche à l'effectif des danseurs; la dernière concerne la composition des ballets, c'est-à-dire la manière de regrouper les danseurs.

I. Du geste

En regard des jeux de scène, les informations les plus complètes se trouvent indiscutablement dans les livrets d'opéras, mis à part, naturellement, les programmes des ballets ou des pantomimes dont l'usage ne se généralisera que vers les années 1770⁹. S'ils sont parfois de nature expressive – par exemple «avec vivacité», «de considérant attentivement¹⁰» – les jeux de scène sont le plus souvent liés à un mouvement mimique supposant un déplacement dans l'espace. Par une indication spécifique, le livret précise le geste qui accompagne le ou les vers énoncés par l'acteur chantant. Par exemple, dans *Alys* de Quinault mis en musique par Lully, on peut lire: «La déesse Cybèle paraît sur son char, et les Phrygiens et les Phrygiennes lui témoignent leur joie et leur respect»; et plus loin «Cybèle portée par son char volant, va se rendre dans son temple. Tous les Phrygiens s'empressent d'y aller, et répètent les quatre derniers vers que la déesse a prononcés¹¹.»

De même, dans *Zoroastre* de Cahusac mis en musique par Rameau, deux vers de la Vengeance sont joutés chacun d'une indication de jeu de scène: «En lui montrant les serpents qui lui ont été remis par la Haine. [...] Elle jette la poignée de serpents, et elle présente à Érinice le poignard qui lui a été donné par le Désespoir¹².»

Les exemples pourraient être multipliés à l'envi et démontreraient tous que le livret d'opéra baroque occupe une place aussi importante, dans le domaine de la reconstitution d'un ouvrage lyrique, que la source musicale elle-même.

9 Ne sont pas pris en compte ici les programmes des ballets ou des pantomimes; voir notamment dans ce volume les textes de Nathalie Rizzoni, p. 129 *sq.*, et de Bruce Alan Brown, p. 197 *sq.*

10 Indications issues du livret d'*Anacréon* des *Surprises de l'amour* de Pierre-Joseph Bernard, Paris, Vve Delormel et fils, 1757, p. 18.

11 Paris, Ballard, 1676, acte II, scène 8, p. 15-16.

12 Paris, Vve Delormel et fils, 1749, acte IV, scène 5, p. 58.

II. Du ballet figuré ou de la pantomime à partir des années 1747

À la suite de Cahusac pendant la seconde moitié du XVIII^e, les théoriciens de la danse s'accordent à considérer que «toute danse doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'âme. Sans cette condition, elle perd le caractère de son institution primitive. Elle n'est plus qu'un abus de l'Art¹³.» Cette association de la danse à l'expression d'une action, ou d'une imitation, devient une «obligation plus étroite lorsqu'elle est portée au théâtre¹⁴.» Ces citations de Cahusac résument la réforme importante qui l'occupa toute sa vie et qui prit pour cible la «danse noble» en place depuis Lully et trop durable à son gré. Elle témoigne de la tenace opposition entre supporters de la danse noble (ou belle danse) et de la danse d'action dont le chapitre V de son *Traité historique de la danse*, qui s'intitule «Préjugés contre la Danse en Action», se fait l'écho sans complaisance:

La danse noble, la belle danse se perd. [...] Ce discours ridicule qu'on a tenu constamment en France, depuis la mort de Lully, en l'appliquant successivement à toutes les parties de la vieille machine qu'il a bâtie, et qu'on répètera par habitude ou par malignité, de génération en génération, jusqu'à ce qu'elle se soit entièrement écroulée, n'est qu'un préjugé du petit peuple de l'Opéra, qui s'est glissé dans le monde, et qui s'y maintient depuis plus de soixante ans, parce qu'on le trouve sous sa main, et qu'il dégrade d'autant les talents contemporains qu'on ait jamais fâché de rabaisser¹⁵.

À l'évidence, la danse en action, ou pantomime, représentait le meilleur moyen d'éviter qu'un danseur, sous couvert de son titre de «premier danseur», se crût autorisé à «paraître seul deux fois, dans quelque Opéra qu'on mette au Théâtre¹⁶» et se permette d'ajuster ses entrées selon la mode «sans aucune relation directe ou indirecte avec le plan général de l'opéra» qu'au demeurant, précise Cahusac, «il ignore, et qu'il ne s'embarrasse guère de connaître¹⁷.» Rien d'étonnant donc que Cahusac termine son *Traité historique de la danse* par un véritable plaidoyer en faveur de la danse en action en lançant un appel aux jeunes qu'il encourage à ne

13 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [1754], éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National Supérieur de la Danse, 2004, Seconde partie, Livre quatrième, I, «Caractère que doit avoir la danse théâtrale», p. 221.

14 *Ibid.* Au demeurant, Charles Compan développe la même idée, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Cailleau, 1787, p. 32: «Ainsi, quoi que la danse de société puisse ne rien représenter qu'elle-même, la danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelqu'autre chose.»

15 Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, V, «Préjugés contre la danse en action», p. 227-228.

16 *Id.*, Seconde partie, Livre quatrième, III, «Obstacles au progrès de la danse», p. 226.

17 *Ibid.*

pas singer les Dupré, Sallé et Camargo, inimitables dans le genre de la danse simple, mais à se lancer dans cette nouvelle forme d'expression. «La danse en action vous reste. C'est un champ vaste, encore en friche; osez le cultiver», conclut-il¹⁸.

Tout naturellement, les livrets de Cahusac sont largement pourvus d'arguments de ballets figurés qui tiennent en quelques lignes descriptives, presque toujours absentes des sources musicales. De fait, à la lecture de la partition, rien ne différencie un ballet figuré d'une suite ordinaire de danses généralement accompagnée de la mention banalisée «On danse». Par conséquent, seul le livret permet d'identifier la présence d'un ballet figuré et de le chorégraphier conformément aux souhaits des auteurs. Ainsi, le livret des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac propose l'argument très détaillé d'un ballet figuré que la partition musicale évacue complètement:

Les Vertus rendent à l'Amour son arc, son carquois et son flambeau. Les Grâces et les Plaisirs vont reprendre leurs parures. Les Grâces parent l'Hymen; l'Amour lui donne deux flèches dorées, et ils troquent de flambeau. Les Plaisirs parent les Vertus de guirlandes de fleurs; ce ballet finit par l'union de l'Amour, des Grâces et de l'Hymen, des Plaisirs et des Vertus¹⁹.

Dans de rares cas, la partition musicale donne des informations sur la pantomime à effectuer. Par exemple, dans le manuscrit musical d'*Anacréon des Surprises de l'amour*, 1757, l'*Entrée des Jeux, Amours et Plaisirs* comporte quelques indications gestuelles synchrones avec la musique (Planche 3)²⁰. Celles-ci, que ce soient celle de la p. [46] où doivent apparaître «les Grâces» sur un motif musical bien particulier, ou celles de la p. 47, «Licoris à Amour», «Anacréon témoigne ici sa joie de revoir Licoris», «Licoris danse autour d'Anacréon et de l'Amour» dont le lecteur pourra saisir les articulations à partir de la partition, n'apparaissent ni dans la version musicale imprimée²¹ ni dans le livret.

En revanche, l'argument de l'un des ballets figurés du livret de *Zoroastre*: «[Le ballet] est formé par la Haine, le Désespoir et leur Suite. La Haine donne à la Vengeance une poignée de serpents; le Désespoir lui remet un poignard teint de sang», trouve un écho textuel dans la partition imprimée avec la mention: «Ballet où les Démons entourent la vengeance, et lui remettent un poignard et une massue²².»

18 *Id.*, Seconde partie, Livre quatrième, VIII. «Ressource unique des danseurs modernes», p. 233.

19 Louis de Cahusac, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, s.l., Ballard, 1747, Prologue, scène 2, p. 12.

20 Jean-Philippe Rameau, *Les Surprises de l'amour, Anacréon*, F-Po, Rés. A. 196 c. [III^e], p. [46]-47.

21 *Id.*, Paris, Le Clerc, Bayard, Castagnery, Daumont, 1757, p. 46.

22 Pour le livret, voir Louis de Cahusac, *Zoroastre*, s.l., Vve Delormel et fils, 1749, acte v, scène 5, p. 58; pour la partition musicale, voir Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre*, Paris, Vve Boivin, Leclair, La Castagnière, l'Auteur, 1749, acte v, fin de scène 4, p. 125.

III. De l'effectif des danseurs et de leur hiérarchie dans la troupe

La distribution imprimée dans les livrets nous instruit, quant à elle, sur certains aspects de l'interprétation en lien direct avec la danse, notamment sur l'effectif des danseurs et sur leur statut au sein de la troupe. À l'inverse des noms des choristes, listés sans discernement dans les livrets par sexe et réunis du côté du roi ou de la reine, ceux des danseurs donnent lieu à un classement acte par acte (sauf dans les académies de musique de province), et parfois même divertissement par divertissement comme c'est le cas pour une représentation italienne des *Incas du Pérou*, l'une des entrées des *Indes galantes*, donnée au Teatro della corte à Parme en 1757 dans une chorégraphie de Jean-Philippe Delisle. Pour chaque «production», on peut donc connaître le nombre exact de danseurs et danseuses par acte et les rôles qu'ils interprétaient.

4

ATTORI, CHE DANZANO.

Primo Divertimento.

I N C A'.

Il Sig. Vincenzio Saunier. La Sig. Maria Riviere.

<i>PERUVIANI</i>	<i>PERUVIANE</i>
<i>I Signori</i>	<i>Le Signore</i>
Nicola Mergeri.	Costanza Tinti.
Lodovico l' Houllier.	Placida Caccioni.

S E G U I T O.

<i>I Signori</i>	<i>Le Signore</i>
Giambatista Bourgeois.	Maria Mercier.
Francesco des Forges.	Margherita Riviere.
Lodovico Blache.	Antonietta des Fontaines.
Giuseppe Bianchi.	Giovanna Lombard.
Giuseppe Ganier.	Francesca Delisle.
Antonio Campioni.	Giustina Campioni.

Secondo Divertimento.

PERUVIANE

La Sig. Maria Vandermouth
detta Mimì.

Le Signore

Costanza Tinti.	Antonietta des Fontaines.
Placida Caccioni.	Giovanna Lombard.
Maria Mercier.	Francesca Delisle.
Margherita Riviere.	Giustina Campioni.

Terzo

Planche 4. Carlo Innocenzo Frugoni (abbé), *Gl'Inca del Perù* (traduit de Louis Fuzelier, *Les Incas du Pérou*, entrée des *Indes galantes* de Rameau), Parme, Regio-Ducal Stamperia, Monti, 1757, p. 4 (photo IRPMF).

Ainsi, la mise en relation des distributions des dix-huit éditions du livret de *Castor et Pollux* permet de mesurer l'évolution des effectifs sur une période allant de 1737 à 1782 et de distinguer le nombre d'éléments masculins et féminins. Par souci de concision, nous n'avons retenu que quatre distributions à des dates significatives suffisamment espacées pour repérer une éventuelle évolution: 1737 (date de création de la première version); 1754 (date de création de la seconde version); 1772 (à partir de cette date, les œuvres de Rameau ne sont plus données qu'en fragment sauf *Castor et Pollux*); 1782 (dernière représentation au XVIII^e siècle d'une œuvre intégrale de Rameau²³). Le résultat de cette analyse donne une évolution croissante de plus de 30% pour les femmes et de plus de 35% pour les hommes sur un demi-siècle:

1737	1754	1772	1782
14 femmes	20 femmes	48 femmes	42 femmes dont 7 enfants
18 hommes	17 hommes	45 hommes	49 hommes dont 12 enfants

Au-delà des données sur l'effectif, les distributions nous renseignent sur le statut des danseurs. Leur mode d'énumération répond, en effet, à une hiérarchie particulière élaborée en conformité avec leur rôle dans la troupe. Ainsi, les noms des danseurs solistes sont détachés du reste de la troupe par un artifice de présentation typographique concrétisée par l'emploi des petites capitales ou par la mention M. ou Mlle. À cet égard, la distribution de 1774 d'*Iphigénie en Aulide*²⁴ de Gluck, offre un exemple parfait d'une hiérarchie particulièrement soignée avec trois niveaux concrétisés par des petites capitales de taille moyenne pour M. Gardel l'aîné et Mlle Guimard et de petite taille pour M. Gardel cadet et Mlle Dorival, et par des minuscules pour tous les autres noms²⁵.

IV. De la composition des ballets

Si les livrets n'apportent aucun élément proprement dit sur la chorégraphie, c'est-à-dire sur l'«art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures²⁶», il est indiscutable qu'ils nous informent sur la composition des ballets. Après examen de plusieurs centaines de distributions, il s'avère que les noms des danseurs mis en évidence ne correspondent pas

23 *Castor et Pollux* sera repris à partir du 14 juin 1791, mais sur une musique de Pierre-Joseph Candeille.

24 Marie-François Louis Gand Leblanc Du Roulet, *Iphigénie en Aulide*, donnée le 1^{er} avril 1774, Paris, Delormel, 1774, distribution de l'acte I, p. 5.

25 Grecs et Grecques: MM. Le Breton, Petit, Aubri, Le Roi l'aîné, Du Chainé, Roissi, Liesse, Pladix, Des Bordes, Hennequin cadet, Le Roi 2^e, Dussel, Mlles Martin, Rosé, Tallin, Felmé, Deschamps, Belletour, Le Bel, Lillia, Henriette, Huet, Thevenin, Vertueil; Jeunesse grecque: MM. Giroux, Fontaine, Simonin cadet, L'Argillière, Mlles Perolle, Thiste, Du Parc, Fanfan.

26 Charles Compan, *Dictionnaire, op. cit.*, article CHORÉGRAPHIE, p. 83.

systématiquement aux noms des premiers danseurs officiels. Leur énumération et la composition typographique soignée de leurs noms répondraient donc, non pas à la transcription de leur statut officiel, mais à une bien plus subtile réalité nous instruisant sur l'ordre de leur intervention dans la chorégraphie, en d'autres termes sur la composition des ballets et sur leur effectif.

La corrélation entre distribution de livret et source musicale se vérifie dans bien des exemples et durant tout l'Ancien Régime. Ainsi, en mettant en relation la partition musicale et le livret d'*Atys* de Quinault et Lully, on note un divertissement composé de deux danses pour les Phrygiens correspondant sans ambiguïté à la composition des ballets indiquée dans le livret qui mentionne, juste sous l'intitulé de la scène, l'intervention de six Phrygiens puis de six Phrygiennes²⁷.

De même dans le prologue d'*Alcione* de Houdar de la Motte et Marais (1702), la source musicale note deux airs pour les Faunes²⁸, puis plus tard une fête champêtre tandis que le livret indique dans la distribution sept Faunes (dont un soliste, M. Balon), puis cinq Bergers et cinq Bergères. En rapprochant les deux sources, on peut imaginer que le premier air pour les Faunes était confié au soliste et le second aux six danseurs. Quant à la fête champêtre, composée d'une *marche*, d'un *menuet* et d'un couple de *passepieds* à répartir entre dix danseurs, le livret précise qu'«une troupe de Bergers, et de Bergères témoignent leur joie de ce que leur prédit Apollon» ce qui implique que les dix danseurs devaient arriver en même temps sur la *marche*. La composition des ballets pour la suite est moins évidente, bien qu'on puisse admettre que le nombre équivalent d'hommes et de femmes laisse supposer que le couple de *passepieds* devait être exécuté par les dix danseurs.

Le dernier exemple de cette démonstration est tiré des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Cahusac et Rameau, ballet héroïque chorégraphié par Antoine Bandieri de Laval en 1747 (Planche 5, page suivante). La distribution du prologue indique trois entités: les Grâces; les Jeux et Plaisirs; Les Vertus. Les premier et dernier groupes se composent respectivement d'une entité de trois et quatre femmes mises sur le même plan. En revanche, le deuxième groupe, les Jeux et Plaisirs, se subdivise en cinq unités (un homme soliste; deux hommes; deux femmes; quatre hommes; cinq femmes) dont la disposition reflète très probablement une composition chorégraphique. Si on met en corrélation la source du livret et la source musicale, on obtient des correspondances que nous avons résumées dans le Tableau A qui confirment notre hypothèse (p. 107).

27 Jean-Baptiste Lully, *Atys*, Paris, Ballard, 1689, acte I, scène 7, p. 108, *Entrée des Phrygiens*; p. 109, *Second air des Phrygiens*.

28 Marin Marais, *Alcione*, Paris, l'Auteur, Hurel, Foucaut, 1706, p. 10-11.

6

ACTEURS DU PROLOGUE.

L'AMOUR,	La D ^{lle} Coupée.
L'HIMEN,	La D ^{lle} Romainville.
UN PLAISIR,	Le S ^r Poirier.
GRACES,	
PLAISIRS,	} <i>de la suite de L'AMOUR,</i>
JEUX, ET RIS,	
VERTUS, <i>de la suite de L'HIMEN.</i>	

PERSONNAGES DANSANS.

L E S G R A C E S .

Les D^{lles} Le Breton, Courcelle, Deverriere.

J E U X E T P L A I S I R S .

Le S^r Laval;

Les S^{rs} Duval, Bourgois;

Les D^{lles} Himblot, Deverriere-C.;

Les S^{rs} F-Dumoulin, P-Dumoulin, Dangeville;
Malter-C.;

Les D^{lles} Puvignée, Sauyage, Lyonnois-C.,
Brissévalle.

V E R T U S .

Les D^{lles} Thiery, Beaufort, Minot, Duchateau.

La lecture de ce tableau permet de constater que la composition des ballets, indiquée dans la distribution, s'articule parfaitement avec le contenu de la musique. De plus, les structures des deux gavottes (*aabb* pour la première et *abaca* pour la seconde en rondeau), confiées aux Jeux et Plaisirs, donnent cinq phrases musicales différentes qui pourraient correspondre aux cinq groupes de danseurs prévus par Laval.

Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Prologue, sc. 1, p. 8	4 femmes	Les Grâces	1 ^{er} ballet figuré «Les Grâces s'efforcent de consoler l'Amour: sa tristesse continue; elles quittent leurs parures et tous leurs ornements qu'elles déposent aux pieds de l'Amour.»	1 ^{er} air, p. 7
Prologue, sc. 1, p. 10	1 homme 2 hommes 3 femmes 4 hommes 4 femmes	Jeux et Plaisirs	«Le Ballet continue»	Gavotte 1, p. 8 Gavotte 2, p. 9 Gavotte 1 (reprise)
Prologue, sc. 2, p. 11	4 femmes	Vertus	2 ^e ballet figuré «Les Vertus rendent à l'Amour son arc, son carquois et son flambeau. Les Grâces et les Plaisirs vont reprendre leurs parures. Les Grâces parent l'Hymen; l'Amour lui donne deux flèches dorées, et ils troquent de flambeau. Les Plaisirs parent les Vertus de guirlandes de fleurs; ce ballet finit par l'union de l'Amour, des Grâces et de l'Hymen, des Plaisirs et des Vertus.»	1 ^{er} air vif, p. 18 1 ^{er} passepied, p. 18 2 ^e passepied, p. 19 1 ^{er} passepied (reprise)

Tableau A. Distribution pour le Prologue des *Fêtes de L'Hymen et de l'Amour*.

L'exemple de l'entrée *Osiris* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, réitère les mêmes correspondances frappantes, bien que plus complexes, résumées dans le tableau B ci-après.

Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Osiris, sc. 1, p. 19	a. le Printemps 1 femme 3 hommes 3 femmes	a. le Printemps	«Pendant ce chœur, les Amazones sauvages armées viennent en foule sur le théâtre. Osiris arrive en même temps de l'autre coté, avec une suite nombreuse.»	a. Entrée pour les Saisons et les Arts, p. 37
	b. l'Été 4 hommes 4 femmes	b. l'Été		b. Entrée pour les Moissonneurs et Vendangeurs, p. 37
	c. l'Automne 6 hommes	c. l'Automne (Satires)		c. Air pour les Satires (automne), p. 38
Osiris, sc. 2, p. 22	a. le Printemps 1 femme 3 hommes 3 femmes	a. le Printemps	1 ^{er} ballet figuré «Trois différents quadrilles ²⁹ représentant le Printemps, l'Été et l'Automne, offrent à Orthésie, toutes les espèces de fleurs et de fruits.»	a. Sarabande pour les berceaux de fleurs qui s'élèvent, p. 41
	b. l'Été 4 hommes 4 femmes	b. l'Été		b. 1 ^{er} rigaudon, p. 41
	c. l'Automne 6 hommes	c. l'Automne (Satires)	«Ces trois troupes se perdent successivement dans les rangs des Amazones sauvages. Myrrine suit la première.»	c. 2 ^e rigaudon, p. 42 1 ^{er} rigaudon (reprise)

Tableau B. Distribution pour l'entrée *Osiris* des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*.

29 Compan, *Dictionnaire*, *op. cit.*, article QUADRILLE AU THÉÂTRE, p. 315: «On entend par *Quadrille*, non seulement quatre, mais six, huit, et jusqu'à douze danseurs vêtus uniformément, ou même de caractères différents, qui forment des troupes particulières, lesquelles se succèdent et font ainsi le cours de l'action. Il n'est point de genre de danse, de caractère de symphonie, qu'on n'ait eu l'adresse de faire entrer dans cette grande composition.»

Localisation dans le livret	Composition des ballets	Personnages dansants	Indications de jeux de scène dans le livret	Correspondance musicale
Osiris, sc. 5, p. 22	1 femme 4 femmes	Muses	2 ^e ballet figuré «Les Muses de la suite d'Orthésie, après avoir offert à Orthésie tout ce que les Arts ont inventé de rare, et d'agréable, se réunissent avec les Égyptiens et Égyptiennes du premier ballet, pour élever des berceaux de fleurs des deux côtés du théâtre. Ces berceaux portés par des cariatides d'or aboutissent dans le fond à un salon de fleurs et de verdure; il est percé à jour, et les rameaux qui le forment sont chargés de toute sorte de fruits.	Mouvement de sarabande et de loure, p. 53
	1 homme 1 femme 4 femmes	Sauvages et Sauvagesses	Toutes les Amazones sauvages, que la crainte avait retenues éloignées, accourent à ce spectacle, et remplissent ce côté du théâtre. Elles portent un javelot d'une main; elles tiennent de l'autre, des fleurs et des fruits dont les acteurs du ballet étaient chargés, et qu'ils ont abandonnées à ce peuple sauvage.»	gigue, très vive, p. 54
Osiris, sc. 8, p. 30	[tous]	[tous]	L'union des deux peuples fait le sujet du dernier divertissement.	Contredanse, p. 58

Tableau B (suite).

Après examen de nombreuses sources, les corrélations entre la composition des ballets notée dans le livret et la musique elle-même se confirment avec plus ou moins d'évidence.

VI. De la «composition chorégraphique» au XVIII^e siècle

Concernant la chorégraphie, la majorité des danses de l'époque baroque répondait à des stéréotypes de carrures, de mouvement et de caractère (canaries, branle, gavotte, sarabande, menuet, passepied, rigaudon, etc.) dont les pas étaient bien connus de tous les danseurs. Ainsi, Charles Compan, qui transmet la tradition chorégraphique de Pierre Beauchamps et Louis-Guillaume Pécour dans la lignée des réformes théorico-esthétiques de Cahusac et Noverre, explique que le rigaudon, par exemple, se danse

sans avancer ni reculer, ni aller de côté, quoi que les jambes fassent des mouvements différents. Il se commence de la première position, ayant les deux pieds assemblés; vous pliez les deux genoux également, et vous vous relevez en sautant, et en levant du même tems la jambe droite, qui s'ouvre à côté, et le genou étendu, vous la reposez du même mouvement, aussi à la première position; mais à peine est-elle posée, que la jambe gauche se lève, en s'ouvrant à côté, sans faire aucuns mouvements du genou, ce n'est que la hanche qui agit la jambe, et la brise tout de suite. Les deux pieds étant à terre, vous pliez, et vous vous relevez en sautant, et en tombant sur les deux pieds, ce qui termine ce pas³⁰.

À la lecture de cette pesante définition, on saisit d'autant mieux la nécessité de codifier les pas en chorégraphiant les partitions³¹. Pourtant, force est de constater, qu'hormis les chorégraphies de belle danse, répertoriées par Francine Lancelot, on relève une cruelle carence de partitions chorégraphiées pour un opéra entier. Aussi, n'est-il pas légitime de se demander si son principe existait réellement? Ne pourrait-on pas imaginer que les danseurs connaissent les pas de la plupart des danses et attendaient du compositeur des ballets des directives plutôt proches de celles que pourrait donner aujourd'hui un metteur en scène? Cahusac n'écrit-il pas: «Un danseur croit ne rien faire, lorsqu'il exécute les figures qu'on lui demande³².»

Au demeurant, en quoi consistait vraiment la charge du compositeur de ballets (ou maître de ballets)? Sous l'Ancien Régime, la chorégraphie n'était que la partie mécanique de la danse que les maîtres à danser se chargeaient d'enseigner. En revanche, la composition des ballets était confiée aux maîtres de ballet (d'où le nom compositeurs de ballets) qui concevaient les effectifs, les enchaînements et la mise en mouvements des danses. En 1787, Compan confirme que cette fonction, noble et inspirée, revient éventuellement à arranger les pas et à former les figures dont «le dessin se borne à des ronds, des quarrés, des lignes droites, des moulinets et des chaînes» mais qu'elle consiste surtout à

corriger les auteurs, lier la danse à l'action, imaginer des scènes analogues aux drames, les coudre adroitement aux sujets; créer ce qui est échappé au génie des poètes, remplir enfin les vides et les lacunes qui dégradent leurs productions [...] ³³.

En substance, Compan laisse entendre que certains compositeurs de ballets n'étaient en fait que des maîtres à danser. Une lettre du chorégraphe Jean-Philippe Delisle³⁴, adressée à Guillaume-Léon Dutillot³⁵ le 13 avril 1758, dans laquelle il se

30 *Id.*, p. 322-323.

31 Voir Francine Lancelot, *La Belle danse, Catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren Éditeur, 1996.

32 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, iii, «Obstacles au progrès de la danse», p. 225, note a.

33 Compan, *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 205.

34 Jean-Philippe Delisle fut maître de ballet à la cour de Parme de 1755 jusqu'à 1758 au moins.

35 Guillaume-Léon Dutillot fut nommé Intendant général de la maison royale par l'Infant Don Philippe, duc de Parme, le 26 juin 1749.

plaint que l'Intendant ne lui fait plus confiance, nous confirme que le compositeur de ballet devait d'abord composer les ballets et régler les mouvements:

Vous vous méfiez de ma probité et de ma capacité; jusqu'aux ballets. On me donne le plan; tel air pour le ballet; tel air pour M. tel; tel air pour Mlle telle; tel air en pas de trois; et les mouvements des airs de ballet, on veut me les régler; je crois être en état de les régler moi-même, et depuis vingt ans que je compose les ballets d'opéra, de comédie et autres, aucun maître de musique, tel qu'il fut, ne m'a jamais donné aucun mouvement; je crois avoir acquis un peu d'expérience dans mon art pour les donner moi-même et quoi que je ne puisse plus exécuter, j'ai formé des écoliers en France qui me font honneur. [...] Dans l'art de composition, il faut avoir liberté entière pour travailler [...] ³⁶.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons avancer la thèse que la notation des compositions chorégraphiques est publiée dans les livrets d'opéras, à l'instar des futurs programmes de ballets, notamment des ballets-pantomimes. En effet, il faut rappeler que le livret représente la seule source donnant les trois auteurs principaux du spectacle lyrique (systématiquement chorégraphié à l'époque baroque), à savoir le compositeur de musique, l'auteur des paroles et le compositeur des ballets. On sait que la musique était éditée à part, en raison même de sa nature et de son mode de vente. Comme avancé plus haut, le texte dramatique avait lui aussi, indépendamment du réseau de distribution des livrets, d'autres modes de diffusion (insertion du texte dans un corpus d'éditeur, dans un corpus d'œuvres complètes, ou en fascicule séparé). En revanche, qu'en était-il de la diffusion de la troisième composante d'un opéra, c'est-à-dire la composition des ballets? Il semble bien que le «livret d'opéra» soit son seul mode de transcription et de diffusion.

Si l'on admet donc que les compositions chorégraphiques des opéras baroques étaient publiées dans les livrets d'opéras, il reste que ce système de transcription fut mis en place à l'époque de la «belle danse». Or, en vertu de l'abandon progressif de celle-ci au profit de la danse d'action, ce principe de notation atteint ses limites au cours du XVIII^e siècle. Il suffit de comparer les corrélations entre le livret et la partition d'*Atys* citées plus haut avec celles des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* pour en être persuadé. Il est en effet plus simple d'indiquer l'effectif de six danseurs pour chacune des deux danses stéréotypées, que d'indiquer l'effectif et les interventions des danseurs pour un ballet figuré composé de plusieurs danses.

36 I-PAas, *Teatri*, L. 33, carton 1, f. 266, «Lettre de Deslile à Dutillot, Parme, 13 avril 1758».

La composition chorégraphique: un acte de création contemporaine de l'œuvre

En examinant les différentes éditions de livret d'une même œuvre, on remarque que la composition des ballets évolue en fonction du chorégraphe. Il s'avère qu'elle suit une démarche créative et que la notion de reprise chorégraphique n'existait pas. Sous l'Ancien Régime, la danse reste donc acte de création contemporaine, attachée à une série de représentations d'une œuvre. Au demeurant, cette constatation trouve un écho dans les sources musicales dont les «divertissements», c'est-à-dire les sections de l'œuvre les plus fournies en danses, sont statistiquement les passages les plus remaniés. L'auteur de la composition des ballets se sentait sans doute autorisé à demander au compositeur de musique des aménagements dans de telles sections où il était, en quelque sorte, maître d'œuvre.

Un exemple des compositions de ballets de *Castor et Pollux*, l'une des œuvres les plus jouées au cours de l'Ancien Régime, servira à illustrer notre propos; on ne compte pas moins de dix-huit éditions différentes du livret, dont dix-sept consacrées à la seconde version de l'œuvre et quasiment autant de compositions de ballet différentes que de productions³⁷. Pour le tableau C nous n'avons retenu que les représentations françaises, et limité la comparaison des effectifs au deuxième acte, les résultats étant suffisamment significatifs pour démontrer notre hypothèse. À la lecture de ce tableau, on remarque que les compositions chorégraphiques sont identiques en novembre 1763 et en janvier 1764, en raison même de la proximité des dates. On peut aussi penser que la distribution alternative de 1778 proposait, précisément en alternance, les chorégraphies de Vestris et de Gardel.

Hormis ces exceptions, les comparaisons de compositions de ballet pour une même œuvre démontrent que la chorégraphie était nouvelle à chaque production selon le principe de l'œuvre lyrique «revisitée» par les interprètes. D'où l'on peut conclure que la chorégraphie est appelée à suivre la contemporanéité de l'instant de la représentation et non l'une des contemporanéités de l'œuvre. D'une certaine manière, cette hypothèse remet en cause la pertinence des tentatives d'une reconstitution historique chorégraphique qui pourrait alors être perçue comme une contradiction avec le système de l'époque privilégiant la création chorégraphique. La reconstitution historique en ce domaine ne pourrait avoir un sens que si on souhaitait reproduire la chorégraphie d'un maître de ballet, pour autant qu'on en retrouve une. Au demeurant, et comme pour appuyer notre thèse, les sources des livrets, seules à donner des indices en ce domaine, étaient par nature occasionnelles et de plus ponctuelles.

37 Voir Bouissou, Herlin, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 55-73.

Année	Maître des ballets	Composition des ballets
1754	Jean Barthelemy Lany	8H; 4H; (2F + 6F)
1763	Antoine Bandieri de Laval, Michel Jean Bandieri de Laval	6H; 4H; 2H; (2F + 6F)
1764	Barthelemy Lany	6H; 4H; 2H; (2F + 6F)
1770	Michel Jean Bandieri de Laval	12H; (4H + 2H); 2H; (12F + 4F)
1772a	Michel Jean Bandieri de Laval	(1 H + 1 H + 8 H + 8 H); (1 F + 8 H + 8 F)
1772b	Gaëtan Vestris	(1 H + 1 H + 16 H); (1 H + 1 F + 8 F)
1778a	Gaëtan Vestris, Maximilien Gardel	4 H; 4 H; (2F + 8 H + 8 F)
1778b	Gaëtan Vestris, Maximilien Gardel	(1 H + 1 F + 6 H + 6 F); 8 H
1782	Maximilien Gardel	(1 H + 1 F + 4 H); 3 H

Tableau C. Composition des ballets de *Castor et Pollux*, 1754-1782.

(NB. Pour la lecture de la troisième colonne du tableau, les points virgules séparent les unités de danseurs: par exemple, Spartiates; Gladiateurs, etc.; les parenthèses précisent une répartition au sein de la même entité de danseurs).

Certes, nos propos peuvent heurter certains chorégraphes attachés au phénomène de reconstitution historique; cependant elles peuvent également conforter les chorégraphes favorables à la création contemporaine. Nos recherches ne sont nullement destinées à la polémique; elles ne sont que le résultat purement scientifique de la recherche fondamentale ici conduite. Qu'on veuille bien n'y voir que cette dimension.

ANTONIA BANDUCCI

Du jeu scénique et de son effet dramatique: l'apport des didascalies manuscrites scéniques dans les livrets et partitions

La réalisation scénique des tragédies en musique et de ses genres apparentés, tel l'opéra-ballet, reste l'un des aspects les plus problématiques de l'opéra français de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles. Malgré les informations que nous transmettent les indications scéniques données par les didascalies du livret et le texte chanté, de nombreuses questions restent posées au sujet de l'interaction entre musique et action scénique. Parmi celles-ci, quelle pouvait être la fonction scénique remplie par les entractes et les préludes? À quel moment, sur la musique et/ou l'action, devait-on réaliser les entrées, et à quel endroit? Et plus généralement, comment évaluer l'impact du jeu scénique sur l'œuvre représentée et son caractère dramatique, jeu scénique tel que défini par diverses indications, imprimées ou manuscrites, et données dans les livrets ou les partitions?

On peut aujourd'hui tenter de reconstituer ce jeu scénique sur la foi de rares documents: les principaux éléments de réponse se trouvent dans ce que nous désignerons tout au long de ce texte comme étant des didascalies manuscrites [en anglais: *prompt notes*]. Il s'agit d'indications qui de toute évidence ont été réalisées durant les répétitions d'un ouvrage, et qui ont été écrites soit dans la partition, soit dans le livret. Celles que nous commenterons ici concernent les mouvements de choristes et des danseurs, les entrées et sorties des solistes et les dispositions de ces groupes, en relation avec les épisodes instrumentaux. Elles peuvent être réparties en deux catégories: celles illustrant des conventions dramatiques, et celles témoignant de choix artistiques individuels visant à créer un effet dramatique particulier. Dans cette dernière catégorie se trouvent les annotations modifiant l'information imprimée donnée dans la partition ou le livret. Ce dernier type, indiquant le plus

Une version antérieure et sensiblement différente de ce texte (dans laquelle on trouvera en annexe la liste des didascalies manuscrites pour l'*Armide* de Lully) a été publiée en anglais dans *Eighteenth-Century Music*, 1/1 (2004), «Staging and Its Dramatic Effect in French Baroque Opera: Evidence From Prompt Notes», p. 5-28; l'annexe des annotations de l'*Armide* est donnée p. 16-28. Nous remercions les éditeurs de ce journal et Cambridge University Press de nous avoir autorisé à publier une version remaniée pour la présente version française. L'auteur tient également à remercier Jacqueline Waeber de sa traduction et des remaniements apportés à la présente version.

souvent quand un ou des solistes doivent entrer sur la musique instrumentale, est d'une importance particulière. Dans ce cas, la musique instrumentale, désignée comme «prélude» ou «ritournelle», permet de déterminer la fonction dramatique de la musique: il peut s'agir parfois d'avoir sur scène une action muette, ou alors de donner une signification précise lorsque toute action scénique a cessé. De manière générale, ces didascalies manuscrites révèlent qu'au sein de l'opéra français lulliste et post-lulliste, la musique instrumentale n'est jamais purement neutre sur le plan dramatique. Le présent essai s'attachera plus particulièrement à l'analyse de certaines didascalies manuscrites données dans une partition et un livret, respectivement celle réalisée en 1748 pour la tragédie en musique *Tancrède* d'Antoine Campra sur un livret d'Antoine Danchet (Académie royale de musique, 1702), et un livret imprimé en 1777 pour l'*Armide* de Gluck, mais utilisé pour celle de Lully (Académie royale de musique, 1686).

Les didascalies manuscrites de ce *Tancrède* de 1748 sont les plus anciennes que nous possédons; elles sont aussi fort nombreuses, puisqu'on en recense plus de cent vingt. Elles se trouvent dans une partition utilisée en 1748 par la troupe de Madame de Pompadour à l'occasion d'une représentation à Versailles de cet ouvrage. En revanche l'exemple le plus tardif se trouve dans le livret de l'*Armide* de Gluck: il s'agit d'une cinquantaine de didascalies manuscrites, ajoutées à l'occasion d'un projet de représentation de l'ouvrage prévu en 1778 par Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valguay, alors entrepreneur général de l'Académie royale de musique, dans le cadre d'une rétrospective historique d'opéras allant du *Thésée* de Lully (Saint-Germain-en-Laye, 1675) au *Roland* de Niccolò Piccinni (Académie royale de musique, 1778). Ces didascalies sont de la main de Louis-Joseph Francœur (1738-1804; souvent appelé Francœur neveu, pour le différencier de son père, Louis Francœur, violoniste de l'orchestre de l'Académie royale et lui-même neveu de François Francœur). Francœur neveu était alors maître de musique à l'Académie royale de musique (depuis 1767)¹. Il n'y a rien de très étonnant à ce que ces didascalies se trouvent dans un livret imprimé à l'occasion de l'*Armide* de Gluck en 1777. Selon toute vraisemblance, ce livret a été utilisé pour le projet de reprise de l'*Armide* de Lully en 1778, sans aucun doute parce qu'il se trouvait alors aisément à disposition. Les commentaires de Francœur neveu montrent qu'il avait comme référence les représentations de l'ouvrage de Lully lors de sa reprise en 1761 à l'Académie royale de musique, ainsi qu'en témoigne son annotation manuscrite dans le livret: «Ce livre fut mis en Ordre selon le poème | de 1761 pour me servir de Model [sic] lorsque | j'arangé cet ouvrage en 1778 | en Laissant l'ancienne Musique | et refesant des accompagnements | nouveaux sous le chants de | M^r de luly et refs de Nouveau | air. Ce qui me fut ordonné par M^r devismes².»

1 Je remercie Lois Rosow qui a permis l'identification de la main de Francœur.

2 F-Pn, Rés Ms 1961 (1), [1]. Voir à ce sujet Lois Rosow, «Lully's Armide at the Paris Opéra. A Performance History: 1686-1766», 2 vol., PhD dissertation, Brandeis University, 1981, vol. 2, p. 530-533.

Enfin, il faut également mentionner d'autres exemples de didascalies manuscrites dans le livret de «La Danse», troisième entrée des *Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques*, opéra-ballet de Rameau (Académie royale de musique, 1739; Gaultier de Montdorge), dans celui du ballet-héroïque *Æglé*, musique de Pierre de La Garde (Versailles, 1748; Pierre Laujon) et dans celui de la pastorale héroïque *Issé* d'André Cardinal Destouches (Trianon, 1697; La Motte) utilisé pour une production à l'Opéra en 1773³. *Æglé* et *Les Fêtes d'Hébé* avaient été données conjointement lors de représentations à la Cour à Versailles en 1764; identique dans les deux livrets, l'écriture de ces didascalies n'est toutefois pas de la main de Louis-Joseph Francœur. Quant aux didascalies manuscrites dans le livret d'*Issé*, réalisées à l'occasion de représentations à la Cour à Versailles en 1773, elles sont encore d'une autre main⁴. Le tableau A (voir p. 118) donne la liste des sources aujourd'hui connues et disponibles, offrant un corpus cohérent de didascalies manuscrites qui témoignent d'un travail soutenu en vue d'une représentation⁵.

3 Malheureusement, un livret annoté de *Castor et Pollux* de Rameau est donné comme manquant à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po, A.I.D. 3117). Pour cette période, ce sont les seules sources aujourd'hui recensées et disponibles dans les différentes bibliothèques de Paris et de Versailles. Selon les descriptions de livrets fournies par Carl B. Schmidt, *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques: A Catalogue Raisonné*, New York: Performer's Editions, 1995, aucun livret imprimé pour les opéras de Lully ne contient de telles didascalies manuscrites. D'autres sources sont sans aucun doute encore existantes, mais non encore recensées.

4 Dans une étude antérieure, nous avons commenté plus amplement les différents procédés scéniques révélés par les quelques cent-vingt didascalies manuscrites données dans la partition de *Tancrède*: voir Antonia Banducci, «Staging a tragédie en musique: A 1748 promptbook of Campra's *Tancrède*», *Early Music*, 21/2 (1993), p. 181-190; p. 181-182. Une liste des didascalies manuscrites de *Tancrède* est publiée dans l'annexe IX de André Campra, *Tancrède, Tragédie en musique*, introduction par Antonia L. Banducci, dans *French Opera in the 17th and the 18th Centuries*, vol. 18, Stuyvesant (NY), Pendragon, 2006. Mentionnons ici une liste de didascalies manuscrites dans le répertoire *seria*: Judith Milhous et Robert D. Hume, «A Prompt Copy of Handel's *Radamisto*», *The Musical Times*, 127 (1986), p. 316-321; pour un facsimilé du livret, voir *The Librettos of Handel's Operas*, éd. Ellen T. Harris, New York-Londres, Garland, 1989, p. iii.

5 Par conséquent nous n'avons pas inclus dans cette liste d'autres sources ne donnant que de manière très ponctuelle, voire isolée, de telles didascalies, car une telle entreprise dépasserait le cadre de notre travail: c'est le cas des didascalies manuscrites mentionnées plus bas, dans un livret des *Fêtes grecques et romaines* de François Collin de Blamont, et dans une partition autographe d'*Ismène* de François Francœur et François Rebel: voir *infra* note 22.

Localisation et cote	Compositeur	Librettiste	Titre	Genre	Première	Date de reprises (correspondant aux annotations scéniques)
F-V, MSD 58 in 4 ^o Partition	Campra	Danchet	<i>Tancrède</i>	tragédie en musique	ARM 1702	Versailles 1748
F-Po, Liv. 18 [184 Livret]	Rameau	Montdorge	«La Danse», <i>Les Fêtes d'Hébé</i>	opéra-ballet	ARM 1739	Versailles 1764 avec <i>Æglé</i>
F-Po, Liv. 18 [184 Livret]	Lagarde	Laujon	<i>Æglé</i>	ballet héroïque	Versailles 1748	Versailles 1764 avec <i>La Danse</i>
F-Pn, Résac Yf. 761 Livret	Destouches	La Motte	<i>Issé</i>	ballet héroïque	Trianon 1697	Versailles 1773
F-Pn, Rés Ms 1961 (1) Livret	Lully	Quinault	<i>Armide</i>	tragédie en musique	ARM 1686	Opéra, 1778 (projet non réalisé)

Tableau A. Didascalies manuscrites localisées dans les sources disponibles à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique et Opéra), et à la Bibliothèque Municipale de Versailles, dans l'ordre chronologique.

Il faut toutefois relever que durant cette période et pour ce répertoire, l'existence de telles didascalies manuscrites dans des livrets, ou parfois même au sein de partitions d'orchestre, est pour le moins fréquente, et plus particulièrement pour des œuvres ayant été créées durant le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ces didascalies donnent bien des informations quant aux entrées, sorties, changements de décor, costumes, et utilisation de machines; autant d'informations qui par ailleurs témoignent d'un souci grandissant pour ce qui n'est certes pas encore la «mise en scène», mais qui relèvent déjà d'une «entente de la scène» – pour reprendre les termes de Pixérécourt au sujet de Sedaine⁶.

Au cours du XVIII^e siècle les tâches relevant de ce qu'on appelle aujourd'hui la «mise en scène» n'étaient pas encore prises en charge par une personne précise (laquelle correspondrait à «notre metteur en scène»). Il n'y a en effet aucune preuve, durant toute la période post-lulliste, de l'existence d'un responsable qui aurait été en charge de l'organisation générale de la restitution scénique. Il semble plutôt que la manière d'organiser les divers éléments d'une représentation, incluant l'utilisation des machines, les changements de décors, les réglages des entrées et des

6 Guilbert de Pixérécourt, «Le Mélodrame», in *Paris, ou Le Livre des cent-et-un*, 115 vol., Paris, Chez Ladvat, 1831-1834, vol. 6, 1832, p. 325.

sorties, ait été attribué à plusieurs personnes, sans que puisse pour autant se détacher un responsable unique chargé de coordonner le tout. À dire vrai, l'ensemble de didascalies manuscrites au sein d'une même œuvre semble plutôt témoigner d'un effort collectif qui s'avère être assez similaire à certaines récentes productions d'opéras de Lully⁷. Certes, si l'on en croit *Le Cerf de la Viéville*, Lully n'hésitait pas à avoir recours à des répétitions privées avec ses chanteurs devant se familiariser avec de nouveaux rôles, de manière à leur enseigner comment entrer et marcher sur scène, comment utiliser le geste et l'action, et certains pas de danse dans les moments les plus appropriés⁸. Mais il reste impossible d'affirmer que Lully ait lui-même joué un rôle dans la réalisation scénique de ses ouvrages.

Doubles dansés, doubles chantés et rôles inversés dans *Tancrède* (1748)

Bien que ce corpus de didascalies manuscrites recouvre une période très étendue de près de trois décennies, et qu'il concerne des remises à la scène souvent fort ultérieures à la date de création, ce corpus révèle une approche remarquablement conséquente pour ce qui est de la réalisation scénique des chœurs chantés et dansés, de manière à les mettre «en scène» avec des significations dramaturgiques précises. Presque sans exception, les didascalies manuscrites correspondent à l'argument avancé par Rebecca Harris-Warrick au sujet des divertissements chantés et dansés de Lully, à savoir que ceux-ci correspondent à un caractère collectif et unique. Selon Harris-Warrick, «les danseurs sont, d'une certaine manière, des *doubles* [en anglais: *body doubles*] des membres du chœur ou des caractères secondaires chantant dans les divertissements⁹». En effet, dans le cas des didascalies manuscrites de *Tancrède*, toutes les indications scéniques destinées aux chœurs sont le plus souvent

7 Par exemple, la production de *Persée* à Toronto par l'Opéra Atelier en 2000 sous la co-direction artistique de Michael Pynkoski, directeur musical, et de Jeannette Zingg, chorégraphe; ainsi que la production de *Thésée* de Lully en 2001 à l'occasion du Boston Early Music Festival, par Stephen Stubbs et Paul O'Dette pour la direction musicale, Gilbert Blin pour la direction scénique et Lucy Graham pour la chorégraphie.

8 Jean Laurent Le Cerf de la Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Première partie, Lettre à Monsieur de La****, Bruxelles, Foppens, 1705; R Genève, Minkoff, 1972, Deuxième partie, p. 225-228. Pour une discussion générale quant à la production d'opéras français de l'ère lulliste et post-lulliste, voir Roger Savage, «Production: French and English Opera before Gluck», dans *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1990, vol. 3, p. 1110-1112. Je remercie par ailleurs R. Savage pour m'avoir rappelé l'utilisation problématique du terme «director» dans ce contexte.

9 Rebecca Harris-Warrick, «Recovering the Lullian Divertissement», *Dance and Music in French Baroque Theatre: Sources and Interpretations*, éd. Sarah McCleave, Londres, King's College London,

indiquées lors d'une entrée ou d'une sortie, et se réfèrent *simultanément* au chœur vocal et au chœur dansé: la réalisation scénique souligne de ce fait l'unité dramatique de ces deux groupes¹⁰.

À l'acte II, une didascalie manuscrite «*Les chœurs entrent*» indique l'entrée en scène des chanteuses et des danseuses (il s'agit des femmes captives des soldats maures et sarrasins). Plus loin, lorsque les dryades apparaissent par magie à Tancrède dans la Forêt Enchantée, danseuses et chanteuses entrent à nouveau toutes ensemble sur scène: «*La Danse et les Demoiselles paraissent dans le fond du theatre*¹¹.» Ici comme ailleurs «les Demoiselles» font référence aux chanteuses. Après le chœur de femmes, une didascalie manuscrite écrite au-dessus d'une sarabande indique l'entrée des faunes danseurs sur scène («*les hommes*»)¹². À la danse (sans chant) vient succéder le personnage du Plaisir (haute-contre), vraisemblablement entré en scène avec le chœur d'hommes, et qui chante un air dans le style de la sarabande. Si l'on suit les arguments de Harris-Warrick, ce personnage allégorique fonctionne à la manière d'un double des danseurs masculins. Ainsi la disposition scénique révélée par l'ensemble des didascalies manuscrites véhicule l'idée d'unité dramatique entre danse et chant avec une force toute particulière, puisque fondée sur la distinction claire entre groupes féminin/masculin.

Au contraire des références collectives faites aux chœurs dans la partition de *Tancrède*, des annotations trouvées dans des sources plus tardives, réalisées aux alentours des années 1770, incluent presque toujours des références aux deux groupes, soit celui «[des] Chœurs», ainsi que celui de «la Danse» ou «[du] Ballet».

1998, p. 55-80; p. 65 pour la citation. Rebecca Harris-Warrick a également développé ses arguments dans «“Toute danse doit exprimer, peindre...”: Finding the Drama in the Operatic Divertissement», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 23 (1999), p. 187-210.

10 Sur l'utilisation simultanée ou non des chœurs dansés et chantés, voir Mary Cyr, «The Dramatic Role of the Chorus in French Opera: Evidence for the Use of Gesture, 1670-1770», *Opera and the Enlightenment*, éd. Thomas Bauman et Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 107-115, ainsi que Thomas Betzwieser, «Musical Setting and Scenic Movement: Chorus and *chœur dansé* in Eighteenth-Century Parisian Opera», *Cambridge Opera Journal*, 12/1 (2000), p. 1-28.

11 *Tancrède*, F-V, MSD 58 in 4°, p. 159; scène 3, acte III (cette annotation est écrite au-dessus de la portée supérieure [aux «Flûtes»]). Bien que la partition et le livret requièrent à cet endroit des dryades et des bergères, une didascalie manuscrite signalant un changement de costumes indique que les femmes devaient être habillées exclusivement en dryades. Au sujet de l'utilisation du fond de la scène à l'époque de Jean Berain père (1640-1711), décorateur de l'Académie royale de musique, voir Jérôme de la Gorce, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herschel, 1986, p. 82-85. Je remercie Jennifer Thorpe pour m'avoir mentionné que les danses notées de cette période se fondent sur le mouvement suivant: du fond de la scène, à l'avant, avant de revenir au fond. Sur les problèmes liés au respect de cette norme chorégraphique dans les mises en scène actuelles, voir Shirley Wynne, «The Regular and the Irregular – Puzzles in the Manuals and Scores in the Early 18th Century», *Proceedings/ Society of Dance History Scholars*, (1987), p. 18-23.

12 *Tancrède*, F-V, p. 166; l'indication est donnée au-dessus de la sarabande.

L'utilisation du pluriel «les Chœurs» s'explique par le fait que le chœur était habituellement divisé en deux groupes, chacun avec sopranos, haute-contres, ténors et basses. D'ailleurs dès 1715, les livrets d'opéras parisiens donnent les noms des choristes sur deux colonnes, selon le côté de la scène auquel ils appartiennent: soit le «coin du Roi» (la partie gauche de la scène, vue depuis le fond), soit le «coin de la Reine» (la partie droite).

Si ces didascalies manuscrites pour les chœurs témoignent d'une tradition remarquablement cohérente concernant la réalisation scénique, d'autres didascalies font état de décisions mettant à jour une flexibilité de choix quant à l'utilisation de rôles principaux ou de figurants, et de ce fait les effets dramatiques en découlant. Le premier exemple concerne les personnages de la princesse sarrasine Herminie et d'Argant: la première page de la partition de *Tancrède* illustre les changements relatifs à l'emplacement des personnages sur la scène, qui vont permettre une réalisation scénique symbolique du destin de Tancrède. Au-dessus des noms de Herminie et d'Argant, on peut lire «D.l.r.», tandis que l'annotation placée au dessus de celui du chef sarrasin Argant donne «D.r.»: abréviations signifiant respectivement «de la Reine» et «du Roi», soit le coin de la Reine (droite de la scène) et le coin du Roi (gauche de la scène). Toutefois ces abréviations sont inversées dans la leçon originale: la version première, qui a été raturée, indiquait au contraire que Herminie devait faire son entrée dans le «coin du Roi» et Argant dans celui de «la Reine».

Il faut donc en déduire qu'à un certain moment de la réalisation scénique, il a été décidé d'inverser l'emplacement des entrées: la correction semble d'ailleurs logique, puisqu'elle associe la femme au coin de la Reine et l'homme au coin du Roi. C'est pour le moins ce qui apparaît pour l'ensemble de la partition, à une exception près, et celle-ci est remarquable pour sa signification dramatique. Lorsque la princesse guerrière Clorinde choisit le devoir et la gloire au lieu de son amour pour le croisé Tancrède, celui-ci se soumet à sa volonté et renonce à son désir de vivre. Une didascalie manuscrite indique que Tancrède doit quitter la scène par le coin de la Reine: la métaphore est transparente, puisque c'est dans ce coin que restera Tancrède, tel un héros dévirilisé, jusqu'à sa tentative de suicide à la fin de l'opéra¹³.

Le second exemple de cette flexibilité dans la disposition des personnages (ici des figurants) se trouve également au début du premier acte de *Tancrède*. Suivant l'indication scénique imprimée «HERMINIE, ARGANT, *Suite d'Argant*» qui a été raturée, on lit la didascalie manuscrite suivante: «*Les hommes du côté du roi*»

13 Pour une discussion détaillée de l'interprétation sémiotique de ce modèle d'emplacement des personnages sur la scène, tel que présenté par cette lecture scénique, ainsi que sur d'autres dispositifs d'emplacement qui émergent selon les endroits où doivent s'effectuer entrées et sorties, voir Antonia Banducci, «Staging a *tragédie en musique*», *op. cit.*, p. 183-185.

Mrs Godone[sche] Daigremont Benois Richier precedent Argant», c'est-à-dire les noms des figurants muets. La rature de la didascalie imprimée, suivie de sa correction manuscrite, indique que les soldats d'Argant précèdent celui-ci, et non le contraire. Cet ordre d'entrée «inversé» sert à annoncer le chef sarrasin à Herminie et à l'audience: l'effet dramatique de cette entrée se voit renforcé par cet agencement subtil. (Planche 1).



Planche 1. André Campra, *Tancrède*, *Tragédie*, Paris, Ballard, 1702. F-V, MSD 58 in 4°, p. 1. (Avec l'aimable permission de la Bibliothèque Municipale de Versailles.)

Les chœurs et danses d'*Armide*, de 1761 à 1778

Le cas d'*Armide* appelle également quelques remarques concernant les fonctions spécifiquement dévolues aux groupes de figurants, qu'il s'agisse du chœur chanté ou du chœur dansé. La précision des indications scéniques dévolues aux figurants, qu'ils soient choristes ou danseurs, témoigne d'ailleurs de l'importance accrue de ceux-ci au fil des décennies sur la scène de l'Académie royale¹⁴.

14 On remarque d'ailleurs que le nombre de choristes et de danseurs engagés pour les productions de l'Académie royale augmente d'année en année. Le livret pour la reprise de l'*Armide* en 1703 mentionne douze femmes et dix-neuf hommes pour les choristes, et de sept à dix danseurs par acte; le livret pour la reprise de 1761 mentionne quinze femmes et vingt hommes pour les choristes, et de onze à dix-neuf danseurs par acte. Quant au livret pour la première représentation de l'œuvre en 1686, il ne donne aucune information. Voir Rosow, «Lully's

Plus d'un tiers de ces didascalies manuscrites concernant les entrées et les sorties combinent deux éléments dramatiques différents: les danseurs et les choristes entrent ou sortent simultanément (comme on l'a vu plus haut), et les danseurs entrent ou sortent en dansant. Ainsi du divertissement du premier acte d'*Armide*, avec l'indication scénique imprimée suivante: «*Peuples de Damas. Les peuples témoignent, par des danses & par des chants, la joie qu'ils ont de l'avantage que la beauté d'Armide a remporté sur les Chevaliers du camp de Godefroi.*» Dans la marge, une didascalie manuscrite a été ajoutée, précisant «*Sur La [sic] 1^{er} air Le ballet entre en Dansant, et Les Chœurs*¹⁵.»

À la fin du divertissement de l'acte II, une didascalie manuscrite donne une information similaire pour une sortie: «*trois gavottes, sur la dernière Les chœurs rentrent dans les coulisses*¹⁶.» Bien que cette seconde indication ne fasse pas état de la distinction habituelle entre danseurs et choristes, le contexte indique clairement qu'elle concerne les deux groupes. Toujours selon cette indication, les danseurs sortent en dansant. Une autre indication scénique, se référant à une musique nouvelle pour le divertissement de l'acte IV, concerne une sortie qui est en revanche non dansée: «*forlane et contredanse, après Laquelle La danse et Les chœurs se retirent*¹⁷.»

À ce sujet, il est intéressant de mettre en rapport ces exemples d'*Armide* avec celui, exceptionnel, relevé dans la pastorale héroïque de Destouches, *Issé*, et qui concerne l'usage des chœurs dansé et chanté: en effet ceux-ci sont compris comme un seul «corps collectif». Le livret imprimé à l'occasion de la première de l'ouvrage, en 1697, mais utilisé pour des représentations en 1773, indique qu'à la scène 5 de l'acte III le chœur chanté doit représenter les ministres du grand prêtre, tandis que les danseurs incarnent des faunes et des dryades. Les didascalies manuscrites confirment cette distinction. L'indication au sommet de la page concerne le grand prêtre, ainsi que les hommes et les femmes du chœur, costumés en prêtres et prêtresses, devant entrer depuis le fond de la scène pour venir ensuite se placer sur un piédestal et s'arranger de manière à former un cercle: «*Les Messieurs des chœurs en habits de Prêtres et les Demoiselles en habits de Prêtresses[.] Marche sur laquelle le grand prêtre et les chœurs par le fond de la forêt et se rangent en cercle*¹⁸.» (voir Planche 2, p. 125).

Armide, op. cit., vol. 1, p. 234-235; vol. 2, p. 447-448. L'augmentation du nombre de danseurs est commentée dans ce volume par Sylvie Bouissou, p. 104. Au sujet de l'importance des figurants, voir le texte de Sarah McCleave dans le présent volume, p. 191-192.

15 *Armide*, F-Pn, cote Rés Ms 1961 (1), p. 16.

16 *Armide*, F-Pn, cote Rés. Ms 1961 (1), p. 27.

17 *Armide*, F-Pn, cote Rés. Ms 1961 (1), f. 44bis recto (il s'agit d'un folio avec un texte au recto et au verso, pour les airs et le récitatif entièrement de la main de Francœur).

18 *Issé*, F-Pn, cote Résac Yf 761, f. 35.

Le grand prêtre, puis le chœur, invoquent l'oracle Dodone pour lui demander de prédire le sort d'Issé. Selon la didascalie manuscrite suivante, les choristes masculins ouvrent le fond de la scène afin d'amener l'oracle. Après que celui-ci a parlé, le grand prêtre invite les dryades et les sylvains à honorer Apollon, désigné par l'oracle comme étant l'amant d'Issé. Une didascalie manuscrite signale alors que «la Danse» doit entrer. Une autre didascalie manuscrite antérieure concernant un changement de costume à la fin de l'acte précédent confirme d'ailleurs que les danseurs doivent être costumés en sylvains (pour les hommes) et en dryades (pour les femmes). Après un chœur pour les prêtres et les prêtresses, les danses des créatures des forêts alternent avec des airs chantés par une dryade. Ce qui signifie qu'un soliste devient le double vocal d'un danseur, tandis que les ministres sont dépourvus de leurs doubles dansants. Dans le cas présent, on peut se demander si les circonstances spécifiques de cette scène (une mortelle est louée par le chœur des prêtres et des prêtresses) ont mené à l'abandon de la convention largement avérée du corps collectif chanté et dansé (telle qu'argumentée par Rebecca Harris-Warrick), puisqu'ici la scène est caractérisée par l'absence d'un chœur dansé. Il se pourrait donc que le librettiste Houdar de la Motte a cherché à éviter le spectacle de prêtres et de prêtresses dansant et célébrant le pouvoir d'une mortelle sur un dieu¹⁹.

La fin du cinquième acte d'*Armide*, toujours dans le divertissement, illustre un autre cas de figure, montrant que si toutes les entrées sont dansées, les sorties ne le sont pas toujours. L'indication scénique imprimée donne: «*Les PLAISIRS, les Amants fortunés, & les Amantes heureuses se retirent*», et à sa suite une didascalie manuscrite indique: «*Sur une Simphonie La Danse et Les chœurs se retirent, sur La fin de cette Simphonie Ubalde et Le ch: [chevalier] Danois entre par le fond*²⁰.» Là aussi, des justifications dramaturgiques peuvent expliquer ces différences. Ainsi lors de la scène 3 de l'acte I: si les deux groupes de choristes et de danseurs représentant le peuple de Damas font ensemble leur entrée sur scène, ils sortent de celle-ci à des moments différents. L'indication scénique imprimée dans le livret indique le moment crucial durant lequel la célébration damascène s'interrompt, saisie par la nouvelle de la libération par Renaud des chevaliers du camp de Godefroy: «*Le triomphe d'Armide est interrompu par l'arrivée d'Aronte qui avait été conduit par les chevaliers captifs, et qui revient blessé, et tenant à la main un tronçon d'épée.*»

19 Comme il nous l'a été communiqué, Rebecca Harris-Warrick a trouvé un cas similaire dans le chœur dansé des prêtres et des prêtresses de *Créüse l'Athénienne*, tragédie en musique de La Coste, livret de Pierre-Charles Roy (1712). L'action nous apprend qu'un chœur et un ballet célèbrent Apollon: se pourrait-il que des prêtres et des prêtresses dansants soient appropriés lorsqu'il s'agit de célébrer un dieu, mais non un mortel?

20 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 58.

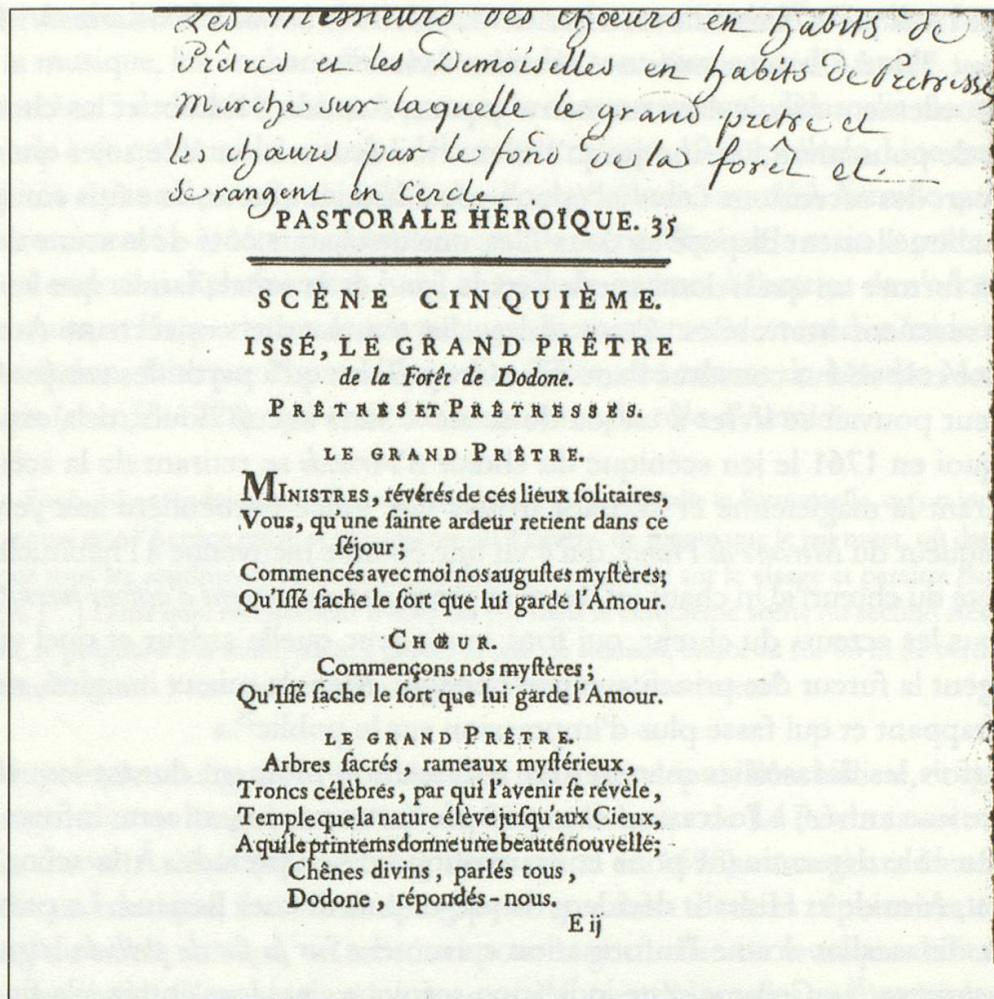


Planche 2. [Antoine Houdar de] Lamothe [sic], *Issé, Pastorale Héroïque*, [Paris], P. Robert-Christophe Ballard, 1773. F-Pn, Résac Yf. 761, p. 35. (Avec l'aimable permission de la Bibliothèque Nationale de France.)

Dans la marge, une didascalie manuscrite décrit une sortie non dansée pour les danseurs: «*air de triomphe a la fin de cet air Aronte entre soutenu par Deux M^{rs} des chœurs, un sabre cassé a la main et un Mouchoir de l'autre La danse se retire*²¹.»

Cette sortie restitue l'effet dramatique de l'arrivée d'Aronde blessé, et la terrible nouvelle des hauts faits de Renaud. La sortie des danseurs, qui se fait en marchant, est une manière efficace de restituer visuellement l'impact dévastateur que ces événements ont eu sur la célébration des pouvoirs d'Armide. Toutefois durant la scène suivante, les choristes doivent rester présents; il n'y a par ailleurs aucune danse lors de cette scène. Quant au chœur «Poursuivons jusqu'au trépas», qui termine ladite scène, il ne comporte aucune ritournelle instrumentale, habituellement réservée à

21 *Id.*, p. 16.

la danse²². Dépouillés de leurs doubles dansés, les choristes doivent se déplacer comme l'indique la didascalie manuscrite: «*Les chœurs en entourant circulairement Armide et hidraot. Tout Le monde se retire avec Armide et hidraot*²³.»

Visuellement réunis dans un même espace, Armide, Hidraot et les choristes jurent de poursuivre Renaud jusqu'à la mort: il faut relever à ce sujet que dans la plupart des recensions faites à l'époque de Gluck, le chœur, une fois sur scène, était habituellement disposé en deux files, une de chaque côté de la scène de manière à former un quasi demi-cercle vers le fond de la scène, tandis que les choristes restaient immobiles. Cette didascalie manuscrite concernant Armide, Hidraot et le chœur constitue l'une des rares preuves qu'à partir des années 1750, le chœur pouvait se livrer à un jeu de scène²⁴. Sans aucun doute, cela explique pourquoi en 1761 le jeu scénique du chœur d'*Armide* se retirant de la scène en entourant la magicienne et Hidraot trouva une grâce particulière aux yeux du chroniqueur du *Mercure de France*, qui y vit une entorse bienvenue à l'habituelle immobilité du chœur: «Un chant vif, serré et précis est accompagné d'actions tumultueuses par tous les acteurs du chœur, qui font sentir avec quelle ardeur et quel zèle ils partagent la fureur des principaux personnages. Rien de mieux imaginé, rien de plus frappant et qui fasse plus d'impression sur le public²⁵.»

Parfois les didascalies manuscrites indiquent le moment durant lequel doit se faire une entrée, à l'occasion d'un prélude instrumental, et cette information joue un rôle déterminant pour la dramaturgie de ce prélude. À la scène 2 de l'acte II, Armide et Hidraot décident de piéger puis de tuer Renaud. La première de ces didascalies donne l'information suivante: «*Sur la fin du prélude, Armide et Hidraot entrent*²⁶.» Comme cette indication scénique situe leur entrée à la fin de la mesure 15 du prélude – lequel sert également à Renaud et à son compagnon Artémidore pour quitter la scène – la musique instrumentale fonctionne à la manière d'une représentation musicale du pouvoir de séduction d'Armide. L'effet créé par les longs rythmes pointés suivis par des fusées de doubles croches fournit

22 Rebecca Harris-Warrick a commenté ces questions d'alternance entre sections chantées et dansées dans le chœur lulliste: «Recovering the Lullian Divertissement», *op. cit.*, p. 59-60. Des exemples de cette pratique d'alternance entre chant et danse sont illustrés par des didascalies manuscrites dans un livret des *Fêtes grecques et romaines* de François Collin de Blamont pour des représentations de 1770, et dans une partition autographe d'*Ismène* de François Francœur (avec François Rebel), représentée pour la première fois à Versailles en 1747.

23 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 20.

24 On trouvera des commentaires détaillés sur cette pratique dans Lois Rosow, «Performing a Choral Dialogue by Lully», *Early Music*, 15/3 (1987), p. 325-335, Cyr, «The Dramatic Role of the Chorus in French Opera», *op. cit.*, Betzwieser, «Musical Setting and Scenic Movement», *op. cit.*, et Banducci, «Staging a tragédie en musique», *op. cit.*, p. 186.

25 *Mercure de France*, décembre 1761, p. 171; c'est nous qui soulignons.

26 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 24.

un écrin convaincant pour la question suivante posée par Renaud: «*Quand on peut mépriser les charmes de l'amour, Quels enchantements peut-on craindre?*»²⁷ Comme le manifeste la musique, les enchantements à craindre sont bien ceux d'Armide.

La scène 5 de l'acte II donne un exemple contrastant: une didascalie manuscrite demande à ce qu'Armide entre au début de la mesure 19 du prélude. Une musique précipitée – par ailleurs fort similaire à celle du prélude associé à Armide qui vient d'être commenté – amène la magicienne sur la scène, l'épée à la main et prête à tuer Renaud endormi. Relativement long, ce prélude permet à l'actrice de s'adonner à un jeu muet, et l'importance de tels passages instrumentaux est rendue évidente par la description, faite par Évrard Titon Du Tillet, des talents de Marthe Marie Le Rochois (c. 1658-1728), qui avait été la créatrice du rôle d'Armide:

[Le Rochois] entendait merveilleusement bien ce qu'on appelle la Ritournelle, qu'on joue dans le temps que l'Actrice entre et se présente au Théâtre, de même que le jeu muet, où dans le silence tous les sentiments et les passions doivent se peindre sur le visage et paraître dans l'action. [...] Dans quel ravissement n'était-on pas dans la cinquième scène du second Acte, de la voir, le poignard à la main, prête à percer le sein de Renaud, endormi sur un lit de verdure! La fureur l'animait à son aspect, l'amour venait s'emparer de son cœur²⁸.

Un tel exemple souligne l'importance du jeu muet depuis l'ère lulliste, et qui sera maintenu tout au long du XVIII^e siècle; bien que le cas de Le Rochois soit relatif à la fin du XVII^e siècle (elle se retira de la scène en 1698) et au genre élevé de la tragédie en musique, il est bon de rappeler que dans d'autres répertoires et tout au long du siècle suivant, un tel souci pour la gestuelle «en musique» n'était pas moins essentiel. C'est ainsi qu'on trouve d'autres didascalies manuscrites similaires, c'est-à-dire concernant des passages purement instrumentaux, dans un livret manuscrit (anonyme) d'une comédie destinée à la Comédie-Italienne, *Chloé et Silvandre*, datant des années 1770, et qui toutefois ne fut jamais représentée. La main ayant copié ce livret est celle de Louis-Joseph Francœur; quant au livret, il contient de nombreuses indications pour l'action scénique, dont la fonction est identique à celle de didascalies manuscrites qui auraient été ajoutées dans une partition ou dans un livret imprimés. Ces didascalies relient clairement la fonction de certaines ritournelles instrumentales avec une pantomime muette, exigeant de la musique instrumentale pour soutenir une action scénique (muette) avant que ne commence le chant. Comme le requiert l'une des didascalies, il faut prévoir une «ritournelle de dix ou douze mesures pour donner le temp à l'acteur d'exprimer tout son embarras à pouvoir aborder Chloé»²⁹.

27 *Id.*, p. 23.

28 Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse François*, Paris, 1732-1743; R Genève, Slatkine, 1971, p. 791-792. Voir également les remarques de Laura Naudeix dans le présent volume, p. 50.

29 *Chloé et Silvandre*, F-Pn, Ms 1852, 1, f. 7r. Il s'agit d'une comédie mêlée d'ariettes en deux actes, pour cinq personnages. Le manuscrit inclut des textes pour dix-neuf numéros séparés (ariettes,

Ainsi peut-on constater que les «auteurs» de ces annotations scéniques ont à la fois maintenu certaines conventions dramatiques, tout en prenant des décisions purement personnelles qui ont eu un impact non négligeable sur la nature dramatique de l'œuvre. Et comme nous l'avons démontré, certaines de ces didascalies manuscrites ont même altéré l'information scénique donnée originellement dans les partitions et les livrets. Parfois ces didascalies aident à renforcer le flux narratif; mais elles peuvent également déterminer le rôle dramatique de la musique. Et de manière plus importante encore, les didascalies indiquent des choix interprétatifs nous informant tant de la tradition scénique propre à la tragédie en musique, que de son potentiel pour enrichir de nouvelles mises en scène.

Traduit de l'anglais par Jacqueline Waerber

duos, et un quatuor). Au début de chacun de ces numéros se trouvent des phrases incomplètes de texte, à la manière de repères. Il nous a été impossible de trouver une autre référence à cette œuvre. Nous exprimons notre gratitude à feu M. Elizabeth C. Bartlet, pour avoir examiné ce manuscrit à notre demande, établissant qu'il s'agissait d'un ouvrage destiné à la Comédie-Italienne, et pour en avoir déduit la période de composition. Cet ouvrage n'est recensé ni dans le répertoire de ce théâtre, ni dans celui de la Cour.

Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIII^e siècle

Le 13 février 1732, l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain donne sur son théâtre une pièce intitulée *L'Acte Pantomime ou Le Pot pourri*¹ «dont l'idée [selon les frères Parfaict, historiens du théâtre de l'époque] était très neuve, et fort plaisante». Cette pièce, de la composition de Charles-François Pannard sur la musique de Jean-Claude Gilliers, était «exécutée en scènes muettes, et sur des paroles de différents vaudevilles connus. La symphonie en jouait les airs, et les acteurs faisaient entendre par leurs gestes le sens et les paroles des vaudevilles²». Le public, toujours d'après les Parfaict, «ne goûta pas ce divertissement³». Le 14 septembre 1737, à peine cinq ans plus tard, on joue à la Foire Saint-Laurent l'opéra-comique *La Muse Pantomime*, de Pannard encore. Le personnage allégorique de la Pantomime y est célébré par tous ses adeptes, à commencer par sa parente la Folie qui tourne ainsi son compliment:

Ha qu'il m'est doux aimable Pantomime
De voir sans cesse augmenter votre emploi
Par vos leçons aujourd'hui tout s'exprime
Paris sur tout reçoit de vous la loi⁴.

La Muse Pantomime reconnaît sans peine que «tout l'univers est aujourd'hui pantomime», ce que confirme un comédien du Théâtre Français qui, «au risque certain de [se] déshonorer | Dans ce comique hôtel [...] vient [la] révéler⁵». La pièce, suivie d'un concerto en ballet-pantomime sur *Le Père Barnabas*, vaudeville du temps, fut très applaudie.

À la fin du siècle, plusieurs indices auront confirmé la vogue persistante du genre: Condillac, Diderot et Rousseau s'y sont intéressés dans son application au jeu de l'acteur; deux ouvrages théoriques lui sont consacrés: *Pantomime dramatique*

1 Nous publions le texte de cette pantomime inédite en Annexe, p. 265-277.

2 Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'Histoire des Spectacles de la Foire*, 2 vol., Paris, Briasson, 1743, vol. 2, p. 77 (la consultation de cet ouvrage est possible sur le site CESAR créé par Barry Russell, Jeff Ravel et David Trott: <http://cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1743/>).

3 Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, 7 vol., Paris, Rozet, 1767, vol. 1, p. 16. <http://cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/>.

4 *La Muse Pantomime*, Théâtre inédit de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9323, f. 387.

5 *Id.*, f. 393.

ou *Essai sur un nouveau genre de spectacle* par un anonyme⁶ et *De la saltation théâtrale ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les Anciens* de L'Aulnaye⁷. En 1799 un lieu de spectacle lui est dédié, le Théâtre de la Pantomime Nationale⁸, tandis que le théâtre continue de s'en inspirer en tant que sujet: le Palais des Variétés représente en 1798 *La Naissance de la pantomime*, mélodrame de Cuvelier de Trie, sur une musique de Hapdé; le Théâtre des Grands Danseurs donne *Le Retour de la pantomime*, d'un anonyme en 1799. Citons encore cette délicieuse comédie anonyme, *La Pantomimanie*, dans laquelle un «pantomane» irréductible⁹ décide qu'il ne mariera sa fille qu'à un génie, créateur d'un chef-d'œuvre dans le domaine...

Innovation dramaturgique en France au tournant des années 1730, la pantomime acquiert, au cours du siècle, une place majeure parmi les spectacles: plus de cinq cents titres sont référencés dans la bibliographie de Brenner¹⁰. Pas un théâtre n'échappe à son emprise¹¹; les scènes de l'Ambigu-Comique, des Grands Danseurs du Roi (puis de la Gaîté) s'en feront même une spécialité¹².

6 [Anonyme], *Pantomime dramatique ou Essai sur un nouveau genre de spectacle*, Florence et Paris, Jombert fils aîné, 1779.

7 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye, *De la saltation théâtrale ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les Anciens*, Paris, Barrois l'aîné, 1790.

8 Anciennement Théâtre de la Cité.

9 «Peut-on rien voir de plus agréable, de plus divertissant, de plus satisfaisant pour l'esprit? Peut-on rien voir de plus beau [que la pantomime]!» (*La Pantomimanie, Théâtre inédit*. F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9250, f. 29). Cette comédie est postérieure à 1771 puisqu'il y est fait référence à la pièce *Zémire et Azor* de Marmontel, créée cette année-là.

10 Clarence D. Brenner, *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, New York, AMS Press, 1947.

11 Il semble que la Comédie-Italienne ait retardé le plus longtemps possible (jusqu'en 1737 environ) ce retour à une tradition qui devait lui paraître archaïque et caractériser l'Ancien Théâtre Italien: la pantomime n'est pas si lointaine des pratiques de la *commedia dell'arte* et, si le besoin de faire face à la concurrence de la Foire où la pantomime était plébiscitée par le public ne s'était pas fait sentir, les Italiens auraient sans doute persisté à tourner le dos à ces origines «populaires» et à se contenter des divertissements qui ornaient leurs comédies. Pour la Comédie-Française, voir de Jules Bonnassières, *La Musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874, et les travaux de Jacqueline Razgonnikoff, «Présence de la danse à la Comédie-Française ou Quand Terpsichore s'invite chez Thalie et Melpomène», conférence inédite donnée dans le cadre du Comité National de la Danse et «Le Prix des divertissements: poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle», *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, SVEC/Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Oxford, Voltaire Foundation, 2004: 10, p. 131-156. Ce n'est qu'à partir de 1776 que les ballets-pantomimes fleuriront à l'Opéra, introduits par Noverre et Gardel. Voir le recueil des soixante et onze ballets signalés par Paul Lacroix dans le catalogue de la *Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne*, Paris, 1843-1845; 6 vol.; R New York, Burt Franklin, s.d., t. 3, p. 117 sq.

12 Voir les répertoires du Théâtre de la Gaîté et du Théâtre de l'Ambigu-Comique dans le catalogue de Lacroix, *Bibliothèque dramatique*, op. cit., p. 218 et suivante et p. 225 et suivantes.

Protéiforme et conquérante, la pantomime investit tous les genres dramatiques du temps: elle se fait tragédie pantomime (*Jérusalem délivrée ou Renaud et Armide* de Le Bœuf sur une musique de Rochefort, 1779; *La Mort d'Abel* d'un anonyme, 1786), parodie pantomime (*Atrée et Thyeste* de Faroard, 1709; *La Servante de sa fille* de Valois d'Orville, 1747), pantomime tragi-comique (*Arlequin et Colette protégés de Flore* d'un anonyme, 1749), héroïque (*Clémentine* d'un anonyme, 1788; *Apollonie ou Les Guirlandes* d'un anonyme sur une musique de Froment, 1784; *Le Héros américain* de Ribié, 1786), féerique (*Célesta ou Les Chevaliers rivaux* d'un anonyme; *Les Rapsodies ou Arlequin cochon de lait* d'un anonyme, 1781), historique (*Le Cousin Frank, colonel de Pandours* par Destival de Braban, 1788), lyrique (*Le Combat, la mort, les funérailles et le réveil de Malborough* d'un anonyme, 1783).

On relève encore, dans les répertoires, des pastorales pantomimes (*La Rose et le bouton* de Beaunoir, 1782), des parades pantomimes (*L'Opérateur chinois* de Moncrif sur une musique de Courtenvaux et Guillemain, 1748), des pantomimes saintes (*Histoire de David, Histoire de Gédéon et de Jephté, Histoire de Daniel, Histoire d'Abraham...*, toutes de Montorcier, 1776) et des pantomimes nationales et militaires (*La Fête du grenadier ou Le Retour de la Bastille* d'un anonyme, 1789), sans oublier les pantomimes pyrrhiques, spécialité des célèbres artificiers Ruggieri (*Le Siège de Delhi par Thomas Koulikan* par un anonyme, *L'Embrasement de la ville de Troie par les Grecs*).

Face à ce foisonnement qu'il est difficile de ne pas regarder comme un phénomène culturel marquant dans l'histoire des spectacles du XVIII^e siècle, la pantomime est paradoxalement restée un sujet d'étude peu fréquenté; aussi un article important d'Henri Lagrave, publié en 1979, demeure aujourd'hui encore la référence¹³. Pourquoi en est-il ainsi? Sans doute parce que la pantomime, plus encore que l'opéra-comique, a pâti de son essence mêlée: les historiens de la danse ont de préférence concentré leur intérêt sur l'art du ballet; les musicologues et les littéraires n'ont pas dû trouver leur compte dans ses scénarios sommaires et déroutants.

Montrer en quoi la pantomime a été un événement significatif dans l'histoire du théâtre déborderait le cadre de cette étude. Nous nous en tiendrons, dans un premier temps, à ouvrir des pistes de recherche. Dans un second temps, nous en viendrons à l'étude spécifique de quelques pantomimes.

13 Henri Lagrave, «La Pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche: historique du genre», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4 (1979), p. 408-430. Outre cet article, citons ceux de Gösta M. Bergman, «La Grande mode des pantomimes à Paris vers 1740 et les spectacles d'optique de Servandoni», *Recherches théâtrales*, 2/2 (1960), p. 71-81, et de Roland Virolle, «Noverre, Garrick, Diderot: pantomime et littérature», *Motifs et figures*, éd. Pierre Clarac, Publications de l'Université de Rouen, Centre d'art, esthétique et littérature, Paris, PUF, 1974, p. 201-214. On pourra encore se reporter aux ouvrages suivants: Dene Barnett, *The Art of Gesture, the Practices and Principles of 18th-Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987, et Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*,

Quelles traces nous reste-t-il des pantomimes du XVIII^e siècle? À qui doit-on ces pantomimes? Comment ce spectacle s'inscrivait-il dans le paysage dramatique tel qu'il nous est connu? L'inventaire exhaustif des pantomimes représentées et de celles dont la trace écrite a été conservée reste à faire¹⁴; la tâche promet d'être aussi ample que délicate: il n'est pas rare qu'un même titre ou un titre très proche renvoie à deux pantomimes distinctes¹⁵; par ailleurs convient-il d'inclure dans ce corpus les pièces «à la muette, avec des écriteaux» de Lesage, Fuzelier, d'Orneval, Ragueneau, l'abbé Pellegrin, Charpentier, etc., qui tinrent lieu de spectacle au cours des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent des années 1709-1713 et qui ressurgirent ensuite épisodiquement sur les scènes foraines¹⁶? Les divertissements et les ballets autonomes représentés sur les scènes de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne relèvent-ils de cet inventaire?

Peu de textes de pantomimes sont parvenus jusqu'à nous. Ce «peu», il est vrai, est déjà beaucoup. Henri Lagrave disait en avoir réuni cent vingt-sept: malheureusement il n'a publié ni son inventaire, ni ses sources. Un certain nombre de «livrets» de pantomimes, faisant office de «programme», ont été imprimés au moment des représentations sous la forme de petites brochures d'une dizaine de pages¹⁷. S'y ajoutent des comptes rendus: le *Mercure de France*, le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* n'hésitent pas à donner l'équivalent d'un résumé de l'action quand

Paris, PUF, collection Perspectives littéraires, 1998, ainsi qu'aux travaux d'Angelica Goodden, dont *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-century France*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

14 Des relevés systématiques ont été effectués dans les *Affiches de Paris* par Agnès Paul-Marcetteau dans sa thèse inédite pour le diplôme d'archiviste paléographe: soit plus de quatre-vingt-dix titres pour la période 1746-1760. Voir *Les Théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, Paris, École des Chartes, 1983.

15 *Le Dormeur* correspond à un pas de deux pantomime de Sodi représenté sur le Théâtre Italien en 1744 et à une pantomime donnée au Théâtre Français en 1753 et en 1754. *Les Sculpteurs* est un ballet exécuté par le Nouveau Spectacle Pantomime en juillet 1746, tandis que *Le Sculpteur*, de la composition de Sabadini, a été donné à la Comédie-Italienne en août 1754. La pantomime *Le Meunier et la meunière*, de et par le Sieur La Rivière, a été jouée au Théâtre Français en 1754; *Les Meuniers* de Dehesse sur une musique de différents auteurs au Théâtre Italien en 1751. *Les Vendanges de Tempé* de Favart furent représentées à la Foire Saint-Laurent en 1745 et *Les Vendanges* de Dehesse, sur des musiques de différents auteurs, au Théâtre Italien en 1751. La pantomime *Les Amusements champêtres* de Dehesse, sur une musique de Des Brosses jouée au Théâtre Italien en 1749 n'est pas *Les Amusements champêtres* de Sodi, sur une musique de Sodi l'aîné, représentée au Théâtre Français l'été 1753.

16 Voir l'ouvrage de Paola Martinuzzi, *Le Pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venise, Libreria Editrice Cafoscarina, collection Le Bricole, 2007.

17 Une dizaine de titres sont référencés par Lacroix, *Bibliothèque dramatique*, op. cit., p. 173. Plusieurs pantomimes du maître de ballet de l'Opéra-Comique en 1739, Pierre-Louis Lachaussee, ont même été traduites en hollandais et imprimées (dans une version bilingue) en Hollande, laissant supposer qu'elles y ont été représentées. Je remercie Catherine Giappiconi de m'avoir signalé

la pantomime a connu un succès notoire¹⁸. Troisième fonds important, les manuscrits de pantomimes conservés par extraordinaire à la Bibliothèque Nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et à la Bibliothèque de l'Arsenal notamment.

Que nous livrent ces documents? Un titre et souvent une liste des personnages, à partir desquels il est déjà possible de situer la pantomime: dans la lignée de l'Ancien Théâtre Italien quand sont mises en scène les aventures et les amours contrariées de Colombine, Arlequin, le Docteur, Pierrot...; dans la tradition mythologique, à travers ses fables et ses héros les plus populaires (Jupiter, Diane, Vulcain, Orphée, Erésichton...); dans l'univers merveilleux des contes (*La Barbe Bleue*, *La Fée Carabosse*, *Le Chat Botté*, *La Belle au Bois dormant*...). Puis on trouve une description méthodique de l'action, découpée en scènes, voire en actes, et ponctuée par la mention des changements de lieu.

Les insertions d'actions dansées ou de ballets autonomes sont soigneusement signalées, mais jamais détaillées. La musique, quant à elle, occupe une place sensiblement différente selon le type de pantomime envisagé. Pour les pantomimes accompagnées d'une musique originale, la partition n'est qu'exceptionnellement gravée dans le programme imprimé¹⁹. Pour les pantomimes dont la compréhension repose sur des airs de vaudevilles (parfois mêlés à des reprises d'airs d'opéras), les timbres des chansons sont indiqués au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue (une quarantaine de mentions d'airs se succèdent par exemple dans *Les Vendanges de Tempé* de Favart et dans *Les Talents comiques* de Valois d'Orville). Le timbre figure soit en tête de la description de chaque action, soit vis-à-vis de ces descriptions: le texte de la pantomime se présente alors sous forme de deux colonnes, l'une, en marge, pour le signalement des airs; l'autre, plus large, pour les actions

ces textes et de m'avoir transmis la copie des brochures du *Triomphe d'Arlequin* | *Dezegepraal van Arlequin*, Amsterdam, Izaak Duim, 1742, *Diane et Endimion* | *Diana en Endimion*, Amsterdam, Izaak Duim, 1742, et la transcription des *Noces magiques* | *De Tover-Bruyloft of Het Huwelyk door Tovery*, Amsterdam, Izaak Duim, 1743. Des livrets ont été «imprimés par ordre exprès de sa Majesté» pour les pantomimes jouées à la Cour: par exemple *Le Pédant* de Dehesse sur une musique de Blaise en 1748; *L'Opérateur chinois* de Dehesse sur une musique de Guillemain la même année et reprise en 1749.

18 Voir dans le *Mercure de France*, *Les Filets de Vulcain* de Riccoboni le fils, pantomime donnée à la Comédie-Italienne (*Mercure de France*, mai 1738, p. 989-992), et du même, sur le même théâtre, *Les Muses rivales* (*Mercure de France*, octobre 1739, p. 2466-2468); *Les Meuniers*, de Dehesse, à la Comédie-Italienne (*Mercure de France*, juillet 1751, p. 188-191). Dans le *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, comptes rendus des pantomimes représentées à la Foire: *Les Vendanges de Tempé* de Favart (1745); *La Faim d'Erésichton* (1747), *L'École de Salerne* (1747), *Les Talents comiques* (1747) de Valois d'Orville...

19 C'est le cas pour le ballet-pantomime *Les Amusements champêtres* de Dehesse sur une musique de Des Brosses, représenté à la Comédie-Italienne en 1749 qui «se trouve aux adresses ordinaires» (Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 7, p. 355).

scéniques. Il arrive que des airs originaux se mêlent aux vaudevilles, comme l'indiquent ces mentions laconiques, «deux rigodons» ou «ritournelle», inscrites dans une pantomime de Valois d'Orville²⁰, ou encore «marche grave à faire», «air à faire²¹», «pas de trois, air à faire²²» dans des pantomimes manuscrites de Pannard, en collaboration avec Pontau et Gallet.

Dans les traces matérielles qu'elle nous laisse, la pantomime est l'association d'un sujet écrit et de musique. L'auteur du sujet, d'ailleurs perçu comme son «inventeur» ou comme celui qui l'a «composé» plutôt que comme un écrivain, n'est pas nécessairement un dramaturge. Si l'on rencontre les noms de Pannard²³, Pontau²⁴, Favart²⁵, Verrière²⁶, Carolet²⁷, Valois d'Orville²⁸, Riccoboni fils²⁹ pour la première moitié du XVIII^e siècle, et ensuite ceux des auteurs dramatiques Arnould³⁰,

20 *Les Talents comiques, Théâtre inédit* de Valois d'Orville, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9318, f. 145.

21 Ces deux citations proviennent de la pantomime *L'Abondance, Théâtre inédit* de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9324, f. 430 verso et 431.

22 *La Paix, Théâtre inédit* de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9324, f. 427.

23 Pannard est notamment l'auteur ou le co-auteur des scénarios suivants: *Le Concerto pantomime* (1734), *Dom Quichotte chez la Duchesse* (1734), *Le Docteur Faustus* (1740), *Les Oracles d'Harpocrate ou Le Dieu du Silence à la Foire* (1746), *L'Ombre d'Ésope* (1747), *La Paix* (avec Pontau et Gallet, 1749), *L'Abondance* (avec Pontau et Gallet, 1749), [*Le Réveil des Vaudevilles*] (avec Pontau et Gallet, sans date), [*Les Amours de Valère et Colette*] (sans date).

24 *Les Fêtes galantes* (avec Pannard, 1736), *L'École de Mars et le triomphe de Vénus* (avec Pannard, 1736).

25 *La Foire de Bezons* (avec Pannard, sur une musique de Gilliers, 1735), *Les Vendanges de Tempé* (1745), *La Vallée de Montmorency ou Les Amours villageois* (sur une musique de Blaise, 1752), *Les Albanes ou L'Amour vengé* (avec Voisenon, 1765).

26 *L'Amour et l'Innocence* (avec Favart, 1736).

27 *La Mie Margot* (avec Pannard, 1735), *L'Industrie* (avec Pannard, 1737).

28 *La Barbe bleue* (1746), *Le Bois de Boulogne* (1747), *L'École de Salerne* (1747), *La Servante de sa fille* (1747), *Les Talents comiques* (1747), *La Faim d'Erésichton* (1747), *La Femme jalouse ou Le Mauvais ménage* (1749).

29 Il donne au Théâtre Italien *Les Filets de Vulcain* (1737), *Orphée* (1738), *Les Muses rivales* (1739).

30 Jean-François Mussot dit Arnould est l'auteur des pantomimes *Arlequin soldat, magicien ou Le Cannonier* (1764), *Alceste ou La Force de l'amour et de l'amitié* (sur une musique de Papavoine, 1766), *Acis et Galatée* (sur une musique de Rigade, 1769), *Le Paysan clairvoyant* (1770), *Le Dénicheur de merles* (1770), *La Belle au Bois dormant* (1770, reprise avec Audinot en 1776), *L'Astrologue* (1772), *Alcimatendre* (1773), *La Fête de Colette* (1773), *Le Braconnier anglais* (sur une musique de Botson, 1773), *L'Oiseau chéri ou La Coquette de village* (sur une musique de Rigade, 1774), *Le Meunier gaulois* (1775), *La Bonne femme ou Le Phénix* (1776), *Les Deux petits Arlequins* (1777), *Arlequin esprit follet ou Les Deux lutins* (1778), *Les Quatre fils Aymond* (1779), *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (1781), *Le Maréchal des logis* (1783), *Le Siège de Montauban* (1783), *Télémaque dans l'Île de Calypso* (1784), *Le Vétéran ou Le Bûcheron déserteur* (1786), *L'Héroïne américaine* (1786), *La Mort du Capitaine Cook à son troisième voyage au Nouveau monde* (1788), *L'Homme au masque de fer ou Le Souterrain* (1790): sur ce dernier ouvrage, voir le texte d'Emilio Sala dans le présent volume, p. 215 sq.

Audinot³¹, Ribié³², Restier³³, Parisau³⁴, Mayeur de Saint Paul³⁵, ou encore Pleinchesne³⁶, on remarque que des danseurs et des maîtres de ballet se sont également illustrés dans cet exercice tout au long du siècle: Roger³⁷, Boudet³⁸, Lachaussée³⁹, Mainbray⁴⁰, Dourdet⁴¹, Poitiers⁴², Dehesse⁴³, Sodi (Pierre)⁴⁴,

31 *Les Comédiens de bois* (1769), *La Partie de chasse ou Le Charbonnier est maître chez lui* (sur une musique de Rigade, 1769), *Le Magicien de village ou L'Âne perdu et retrouvé* (sur une musique de Papavoine, 1779), *Le Prince noir et blanc* (avec Arnould, 1780), *Dorothée* (avec Arnould, 1782), *Des bons et des méchants ou Philémon et Baucis* (1783), *Écho et Narcisse* (d'après Montorcier, 1786), *Le Degré des âges* (1788).

32 *La Correction villageoise ou Les Bons parents* (1783), *Le Bombardement de la ville des Arméniens* (1786), *Les Enfants du soleil ou Les Vestales du nouveau monde* (1788), *Le Héros anglais* (1788), *Richard Cœur de Lion* (1788).

33 *Arlequin protégé par le cheval Pégase* (1764), *Arlequin marié à Balsora* (1765), *Arlequin en quatre quartiers* (1777), *Arlequin protégé par Vulcain* (1778), *Arlequin protégé par Neptune* (1780).

34 *La Pantoufle de Cendrillon* (1779), *Veni, vidi, vici ou La Prise de Grenade* (1779), *Sophie de Brabant* (sur une musique de Dupré, 1781), *Adélaïde ou L'Innocence reconnue* (sur une musique de Rochefort, 1780), *Les Deux amis ou L'Héroïsme de l'amitié* (sur une musique de Dupré, 1781), *Arlequin volant* (1783), *Lucy ou La Fille soldat* (1785), *Julia ou La Vestale* (1786).

35 *Monsieur de Malborough ou L'Enchanteur Rossignolet* (1783), *Les Adélaides ou La Mort de 49 cousins* (1784), *Le Bazar ou Le Marché turc* (1784), *La Belle Hélène de Constantinople* (sur une musique de Krasinsky, dit Miller, 1784), *Jeanne Hachette ou Le Siège de Beauvais* (1784), *L'Antre magique ou Le Péruvien triomphant de l'héroïne américaine* (1786), *Les Amours d'Émélie et Colin* (sans date).

36 *Le Pouvoir de l'amour* (1770), *Sabinette* (1774), *Cigale et Perdrix* (1775), *Le Fameux siège ou La Pucelle d'Orléans* (1777), *Les Aventures de Dom Quichotte* (1778).

37 *L'Amour et la Jalousie* (1729), *L'Amour et la Nécessité* (1729), *La Noce anglaise* (1729).

38 *Arlequin peintre et musicien* (1739), *Le Pédant amoureux* (1740), *Le Rendez-vous champêtre* (1740).

39 Voir *supra* note 17.

40 *Les Dupes ou Rien n'est difficile en amour* (1740), *La Fête anglaise ou Le Triomphe de l'hymen* (1740), *Arlequin et Colombine captifs ou L'Heureux désespoir* (1741), *Arlequin Protée par magie* (1741), *Le Diable boiteux* (1742), *À trompeur, trompeur et demi* (1742).

41 *L'Œil du maître* (1742), *Pygmalion ou Le Petit sculpteur* (1752), *La Fête villageoise* (sur une musique de Davesne, 1754), *Les Vitres cassées* (1754).

42 *Le Badinage* (1741), *Les Sabotiers* (1741).

43 *Les Amants trompés* (1738), *Les Chasseurs et les petits vendangeurs* (1746), *Arianne abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus* (sur une musique de Blaise, 1747), *Le Pédant* (sur une musique de Blaise, 1748), *Les Amusements champêtres* (sur une musique de Des Brosses, 1749), *Le Bal* (sur une musique de Blaise, 1749), *Les Berceaux* (sur une musique de Blaise, 1750), *La Guinguette* (1750), *Les Bûcherons ou Le Médecin de village* (sur une musique de Des Rochers, 1750), *Les Noces bergamasques* (1751), *Les Amours de Tempé* (1752), *Le Ballet allemand* (sur une musique de Des Brosses, 1752), *L'Amour piqué par une abeille* (sur une musique de Des Brosses, 1753), *Belpégor* (1753), *Arlequin dans l'Île de Ceylan* (1754), *Le Colin-maillard* (sur une musique de Blaise, 1754), *Les Jardins chinois* (1754), *Les Femmes corsaires* (1754), *Les Montagnards* (1754), *Arlequin génie* (1754), *Le Ballet turc et chinois* (1755), *Le Faïencier* (1755), *Les Artisans* (1756), *La Bergerie* (1756), *La Chasse* (1757), *Les fileuses* (1757), *Les Amants jardiniers* (1761), etc.

44 *Les Batteurs en grange* (sur une musique de Charles Sodi, 1752), *Les Amusements champêtres* (sur une musique de Charles Sodi, 1753), *Le Bal* (sur une musique de Charles Sodi, 1754), *L'Amour vainqueur de la magie* (sur une musique de Charles Sodi, 1759), *Le Marché hongrois* (1759), *L'Allemande*

La Rivière⁴⁵, Sabadini⁴⁶, Noverre⁴⁷, L'Auchery⁴⁸, Dauberval⁴⁹. On notera que les dramaturges qui se sont aventurés du côté de la pantomime, au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, sont également les pionniers de l'opéra-comique. Mis à part Riccoboni le fils (et ce n'est peut-être pas un hasard dans la mesure où il fut aussi un comédien) aucun écrivain fournisseur des scènes régulières ne s'est intéressé à ce genre qui devait être jugé mineur entre tous.

Le nom du musicien dont les airs accompagnent une pantomime est rarement signalé. Pour celles qui furent représentées à la Foire, on peut supposer que la musique, sauf mention contraire⁵⁰, en revenait à Gilliers dans les années 1730; pour la Comédie-Italienne, le basson Blaise, Guillemain (ordinaire de la Musique du Roi), Sodi l'aîné, Des Brosses, Foulquier sont mentionnés; Davesne et Girault sont cités pour la Comédie-Française; outre Sodi l'aîné, Alexandre, Duni et Geminiani sont compositeurs pour les grands spectacles pantomimes en machines de Servandoni⁵¹. La négligence qui amène parfois le chroniqueur du temps à écrire que la musique était «italienne» ou «de différents auteurs», laisse entendre que si la musique est indispensable au spectacle, ce n'est pas elle qui en détermine le succès.

(sans date), *La Cornemuse* (sur une musique de Rameau, sans date), *Le Dormeur* (sans date), *Les Fous* (sans date), *Les Jardiniers et les ciseaux* (sur une musique de Rameau, sans date), etc.

45 *Les Bergeries* (sur une musique de Berthault, 1755).

46 *Le Maître de musique* (1754), *Le Sculpteur* (1754).

47 *Les Chasseurs* (1750), *Le Berger préféré* (1756), *L'Amour corsaire ou L'Embarquement pour Cythère* (sur une musique de Granier, 1760), *Acis et Galatée* (1773), *Les Amours de Vénus ou La Vengeance de Vulcain* (1773), *Alceste* (1773), *Alexandre et Campaspe de Larisse ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi-même* (1773), *Adèle de Ponthieu* (1774), *Annette et Lubin* (1778), *Le Ballet chinois* (1778), *Les Amours d'Énée et de Didon* (1781), etc.

48 Les ballets pantomimes d'Étienne L'Auchery furent principalement représentés à la Cour de Mannheim ou sur le Théâtre de Cassel: *L'Allégresse du jour* (1754), *L'Amour vainqueur des amazones* (sur une musique de Christian Cannabich, 1769), *Les Amours de Gonesse ou Le Mariage forcé* (1770), *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1770), *Les Époux réunis par le secours de Gil Blas* (sur une musique de Regnaud, 1771), *La Fête marine ou La Rencontre imprévue* (sur une musique de Cannabich, 1774), *L'Amant jardinier ou Le Mariage de Dorante et d'Angélique* (sur une musique de Cannabich, 1775), *Euthyme et Lyris* (sur une musique d'Appel, 1782), etc.

49 Les ballets pantomimes de Jean Bercher dit Dauberval furent principalement représentés (et publiés) à Bordeaux: *Le Déserteur* (1785), *La Fille mal gardée* (1785), *L'Heureuse rencontre ou La Reine de Golconde* (1785), *L'Épreuve villageoise* (1787), *Les Jeux d'Églé* (1787), *Psyché* (1788), *Amphion élève des Muses* (1789), *Momus vaincu* (1789), *L'Oracle accompli* (1789), *L'Amitié cède à l'amour* (sans date), etc.

50 Par exemple «des airs d'un musicien écossais» pour la pantomime donnée le 7 juillet 1729 (Parfaict, *Mémoires*, op. cit., vol. 2, p. 53).

51 Servandoni a donné au Palais des Tuileries: *La Représentation de l'Église de Saint-Pierre de Rome* (1738); *Pandore* (1739); *La Descente d'Énée aux Enfers* (1740); *Les Travaux [ou les Aventures] d'Ulysse* (1741); *Léandre et Héro* (1742); *La Forêt enchantée* (1754); *Le Triomphe de l'Amour conjugal* (1755); *La Conquête du Mogol par Thomas Kouli Kan, roi de Perse et son triomphe* (1756); *La Constance couronnée* (1757); *La Chute des Anges rebelles* (1758).

Que l'article PANTOMIME publié dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert soit centré sur les acteurs pantomimes Pylade et Bathylle, comme si la pratique de cet art ne s'était pas perpétuée au-delà de l'Antiquité romaine, peut surprendre. Que l'auteur de l'article, le chevalier de Jaucourt, ne signale accessoirement l'existence de «Roger et ses confrères» que pour mieux les écraser en leur opposant «le fameux Garrick», est révélateur de l'attitude des critiques et des théoriciens du théâtre de la seconde moitié du XVIII^e siècle à l'égard des pratiques artistiques de la première moitié du siècle:

Cependant on a vu en Angleterre, et sur le théâtre de l'opéra-comique à Paris, quelques-uns de ces comédiens jouer des scènes muettes que tout le monde entendait. Je sais bien que Roger et ses confrères, ne doivent pas entrer en comparaison avec les pantomimes de Rome; mais le théâtre de Londres ne possède-t-il pas à présent un pantomime qu'on pourrait opposer à Pylade et à Bathylle? Le fameux Garrick est un acteur d'autant plus merveilleux, qu'il exécute également toutes sortes de sujets tragiques et comiques⁵².

Ainsi, sont tombés dans les oubliettes de l'histoire des spectacles non seulement Roger, Nivelon⁵³, Mlle Rabon, Salé, Renton, Boudet, Haugton, qui contribuèrent d'une façon décisive à l'introduction de la pantomime en France à partir de 1729 (avec *L'Amour et la Jalousie*⁵⁴, *La Noce anglaise*, *La Guinguette anglaise*, *Le Jugement de Pâris*...), mais aussi la troupe anglaise de Delamain venue renforcer la troupe de l'Opéra-Comique en 1739 pour le plus grand plaisir du public (pas moins de six pantomimes nouvelles furent représentées au cours de la Foire Saint-Laurent de cette année-là⁵⁵).

52 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de Gens de lettres, éd. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson *et al.*, 1751-1765; article PANTOMIME, vol. 11 (1765), p. 828.

53 Il s'agit ici du fils du célèbre danseur pantomime qui s'illustra également dans cet art à la Foire, autour des années 1710.

54 À la Foire Saint-Laurent 1729: «Cinq hommes et deux femmes dansant sur des airs d'un musicien écossais, représentèrent avec une intelligence à laquelle on ne pouvait rien désirer, par leurs pas, leurs attitudes et leurs gestes, ce qui se passe dans les musicaux de Hollande [...]; ce qu'on exprimait ainsi par des tableaux animés, était *L'Amour et la Jalousie*. Ces passions y étaient rendues d'une manière très sensible par les inimitables danseurs qui composaient ce ballet. [...] Je n'entrerai pas dans un plus grand détail de ce ballet figuré; il me suffit d'ajouter, qu'il est impossible, sans le secours de la parole, de s'exprimer plus clairement et avec le moins d'équivoque.» (Parfaict, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. 2, p. 53-54).

55 Une pantomime sans titre le 30 juin; une autre le 8 juillet; une autre le 28 juillet; *Diane et Endymion* (de Lachaussée et/ou Pontau?) le 2 septembre; *Arlequin peintre et musicien* le 19 septembre (voir Parfaict, *Mémoires*, *op. cit.*) La troupe était alors composée des danseurs et pantomimes Roberti, Potier, Torse, La Tour, Denis, Gilles, d'un petit garçon anglais et de cinq autres enfants.

Même phénomène d'amnésie en ce qui concerne la Grande Troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs, de Restier fils et la Veuve Lavigne, qui pourtant pendant plus de dix ans (entre 1740 et 1751), a fait le bonheur des publics de la Foire⁵⁶ et a compté dans ses rangs une pléiade d'artistes alors renommés⁵⁷. On se demande enfin comment Jaucourt a pu passer sous silence les créations des troupes des anglais Matthews (en 1745)⁵⁸ et Madame Sandham (en 1746)⁵⁹ et surtout la quarantaine de pantomimes que le Nouveau Spectacle Pantomime a données à Paris entre 1746 et 1749⁶⁰.

Plus que tout autre morceau dramatique, la pantomime est un spectacle vivant et, à ce titre, la qualité de ses interprètes est cruciale. Mais ses interprètes, qui sont-ils au juste? Des professionnels de la danse ou des comédiens? À la

56 Outre les pantomimes de Mainbray représentées au début des années 1740 et déjà citées (voir *supra* note 40), *Arlequin chasseur ou Le Service mal récompensé* (anonyme, 1747), *Arlequin prisonnier et amant préféré, uni par l'amour* (anonyme, 1747), *Arlequin apprenti magicien* (anonyme, 1747), *Arlequin misanthrope protégé par Pluton* (anonyme, 1747), *Le Sort d'Arlequin* (anonyme, 1747), *Arlequin misérable délivré par Éole* (anonyme, 1748) *Arlequin formé par magie et domestique par intrigue* (anonyme, 1749), *L'Amant barbare* (anonyme, 1749), etc.

57 La Tour, Du Brocq le cadet et l'aîné, Jérôme, Roberti, Ferguson, Dominique, Joseph, Vieuxjot, Jouanni, Magito, Guittard, Nicolini Grimaldi et sa sœur, Prévost et sa sœur, et Mlles Restier aînée et cadette, Mlle Oploo, Mlle German, Mlle Quinault... Cette troupe ne joue d'abord que durant la Foire Saint-Germain. En 1740, 1741 et 1742, elle interprète les pantomimes composées par Mainbray. À partir de 1747, la troupe paraît également à la Foire Saint-Laurent. Pour le détail de son répertoire, consulter les notices «Lavigne, la veuve» et «Colin, Jean François» dans le remarquable ouvrage d'Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, 2 vol., Paris, Berger Levrault et cie, 1877, respectivement vol. 2, p. 36 et vol. 1, p. 207 (la consultation de cet ouvrage est possible sur le site CESAR).

58 Matthews agissait au nom de Favart, directeur de l'Opéra-Comique qui venait d'être supprimé. Sa troupe représenta entre autres: en juillet 1745, *Le Désespoir favorable*, *L'Œil du maître*; en août *L'Expédition militaire*, *L'Obstacle favorable*, *Les Vendanges de Tempé*. Jean Brilla, un des plus habiles équilibristes, a appartenu à sa troupe.

59 Elle donne à la Foire Saint-Germain de 1746: *Arlequin victorieux*, *L'Athée foudroyé*, *La Fée Carabosse*, *Arlequin Jason ou La Conquête de la Toison d'or*. Mlle Durand appartient à cette troupe avant de passer chez les Italiens.

60 Outre les parodies de Valois d'Orville déjà signalées (voir *supra* note 28), on relève *Les Sculpteurs* (anonyme, 1746), *La Chercheuse d'esprit* (anonyme, 1746), *La Chasse galante* (anonyme, 1746), *Les Quatre coins* (anonyme, 1746), *Le Chien qui secoue des pierreries* (anonyme, 1746), *Nicaise* (anonyme, 1746), *Arlequin Persée* (anonyme, 1747), *Les Fêtes d'Hébé* (anonyme, 1747), *La Bohémienne* (anonyme, 1747), *Le Retour de la Foire* (anonyme, 1748), etc. La troupe du Nouveau Spectacle Pantomime était composée de Cathata (équilibriste turc qui passe en 1748 à la Grande Troupe Étrangère), Ali (danseur turc), Augustin, Tracisco, Mlle de Bray, Mlle Chevrier (qui ira ensuite à la Comédie-Italienne et finira sa carrière à l'Opéra), et comme l'indiquent les distributions du *Bois de Boulogne* et de *L'École de Salerne* (*Théâtre inédit* de Valois d'Orville, F-Pn, fonds français n° 9318): Canu, Bidel, Vilain, Maltier, Chaumont, Mlle Humblot, Mlle Soliman, Mlles Sellimat l'aînée et la jeune...

Comédie-Française, à partir de 1753 (année où les «pièces à agréments» sont officiellement autorisées et se multiplieront sur cette scène), les ballets pantomimes deviennent l'affaire d'un maître de ballet (Dourdet⁶¹, Sodi⁶² et Rivière⁶³), et de danseurs «invités»: notamment Maranesi, Mlles Hus, Rivière et Bugiani⁶⁴. Selon les époques, l'Opéra-Comique a vu ses pantomimes interprétées soit par des danseurs extérieurs à la troupe (par exemple Roger, Renton et Haugton, «trois excellents danseurs pantomimes nouvellement arrivés de Londres» en 1731⁶⁵), soit par ses propres meilleurs acteurs qui étaient parfaitement polyvalents: c'est le cas en 1732 des comédiens Desjardins, Lefevre, Mlle Delisle, Mlles Périer et Chéret qui, dans le prologue de *L'Acte Pantomime*, relèvent le défi lancé par un auteur de jouer sa pièce à la muette:

Il suffit qu'on soit preste,
À ce que l'orchestre jouera.
Et zeste, zeste, zeste,
Chacun de vous l'exprimera
Avec le geste⁶⁶.

Quant aux Comédiens Italiens, on ne s'étonnera pas qu'ils aient excellé, pour leur part, dans l'art de la pantomime. Nombre de comptes rendus en témoignent: les principaux personnages des *Filets de Vulcain*, de la composition de Riccoboni fils, «sont [en 1738] très bien remplis par le Sieur Romagnesi, la Dlle Sylvia, le

61 Dourdet commence sa carrière à la Foire en 1741, où il interprète la danse des *Pierrots*. En 1742, il est chargé de la composition des ballets de l'Opéra-Comique. Outre le ballet des *Pierrots*, on peut citer de lui *L'Œil du maître* et celui des *Meuniers*.

62 «Né avec un talent singulier pour la composition et pour l'exécution des danses pantomimes», Pierre Sodi compose aussi des pantomimes pour l'Opéra et la Comédie-Italienne dont il tient, à partir de 1754, l'école de danse. Pendant la Foire Saint-Laurent 1752, il interprète, avec ses compatriotes Maranesi et Mlle Bugiani, la pantomime *Les Batteurs en grange*. Comme bien d'autres danseurs (Rivière, Noverre...), Sodi ne manque pas de passer par l'Angleterre au cours de sa carrière (voir la notice détaillée comprenant le catalogue de ses productions dans Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 5, p. 179).

63 Jouissant d'une bonne réputation, Rivière opère comme Sodi plusieurs allées et venues entre la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, toujours avec un égal succès (voir la notice dans Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 7, p. 701).

64 Voir les travaux de Jacqueline Razgonnikoff déjà cités *supra* note 11.

65 Parfaict, *Mémoires*, op. cit., vol. 2, p. 69.

66 *L'Acte Pantomime*, Théâtre inédit de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9323, f. 75. En 1737, «quelques acteurs de la troupe» se joignent à l'Arlequin anglais Philips et à sa fille pour exécuter une nouvelle pantomime (Parfaict, *Mémoires*, op. cit., p. 122).

Sieur Riccoboni», trois comédiens vedettes de la troupe⁶⁷. Pour le ballet *Orphée*, Riccoboni fils, toujours inventeur du sujet et interprète, «a été très bien secondé par tous les acteurs et actrices, et surtout par le Sieur Jouan et par la Demoiselle Sylvia dont les grâces et les divers talents se font autant admirer, lorsqu'elle danse que lorsqu'elle remplit un rôle de comédie⁶⁸.» Dans la lignée de Riccoboni et après Poitiers⁶⁹, Dehesse saura encore tirer le meilleur de la troupe autour des années 1750: ce sont alors Vicentini et Lépi, Mlle Catinon et Mlle Camille que viendront seconder des danseurs formés par ce nouveau maître de ballet. Car Dehesse «joint au talent très rare d'imaginer des ballets piquants, celui de créer en quelque sorte des acteurs; il vient à bout de faire exprimer les idées les plus comiques, par des danseurs et des danseuses qui n'ont la plupart que peu d'usage du théâtre, et qui lui devront leur talent⁷⁰.» L'interpénétration des deux arts ne saurait être mieux exprimées.

Au regard du bouillonnement de cette activité chorégraphique où la danse n'est plus simplement décorative mais se forge peu à peu en un langage propre à exprimer des passions, des caractères et des événements, il conviendrait sans doute de s'interroger sur le rôle de réformateur novateur que Jean-Georges Noverre s'était lui-même convaincu d'avoir joué. La danse était-elle réellement dans l'état de langueur et de léthargie où il dit l'avoir trouvée dans ses *Lettres sur la danse et sur les ballets*? Noverre pouvait-il, en conscience, affirmer avoir «ressuscité l'art de la pantomime [...] enseveli sous les ruines de l'Antiquité⁷¹» lui qui, avant de s'imposer à l'Académie royale de musique, avait fait ses classes... à l'Opéra-Comique? N'est-ce pas à la Foire, plutôt que dans l'immense bibliothèque de Garrick à Londres, comme il l'a prétendu, qu'il s'est initié à cet art qu'il nommera ensuite «danse en action»?

Or c'est justement sur les scènes de la Foire, et en particulier à l'Opéra-Comique, que la pantomime a trouvé sa vitalité et une variété de formes que les autres théâtres tenteront ensuite, tout au long du siècle, de s'approprier. La

67 Romagnesi et Sylvia, respectivement en Mars et en Vénus, y «dansent ensemble sur un air léger [de la composition de Blaise] une espèce de dialogue très bien exprimé, qui marque le commencement de leur tendresse mutuelle.» Plus loin «Vénus danse seule sur un air vif et galant»; c'est sur un pas de trois que Vulcain/Riccoboni tente de séparer Vénus et Mars (*Mercur de France*, mai 1738, p. 989-992).

68 Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 4, p. 47.

69 Danseur et compositeur de ballets, Poitiers travaille avec ses deux enfants pour le Théâtre Italien entre 1740 et 1742 entre deux séjours à Londres où ils étaient «fort goûtés». (Voir la notice dans Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 7, p. 662).

70 *Mercur de France*, juillet 1751, p. 188-191.

71 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* [1^e édition, 1760], Paris, Éditions Lieutier, 1952, Lettre VI, p. 44.

pantomime, on le sait, doit sa résurgence au début du XVIII^e siècle à l'interdiction qui fut faite aux entrepreneurs forains – à la demande des Comédiens Français, irrités du succès de ces histrions – de jouer des pièces sur leurs théâtres.

Le recours à des scènes pantomimes, à partir de 1708, puis à des pièces dites «à la muette», mirent pour un temps les entrepreneurs à l'abri de nouvelles prohibitions. Sans retracer cette tranche épique de l'histoire des théâtres de la Foire, nous soulignerons le fait qu'à partir de 1710, ce sont des couplets sur des airs connus (les vaudevilles), inscrits sur des écriteaux et chantés par des gagistes placés au parquet et aux amphithéâtres, qui permettent aux spectateurs de comprendre sans effort l'action et les sentiments que les acteurs miment sur la scène. Quand l'Opéra-Comique sera frappé d'une nouvelle interdiction, entre 1745 et 1752, les Parisiens découvriront un Nouveau Spectacle Pantomime qui se fournit notamment auprès de Pannard, Pontau, Gallet, Valois d'Orville, Favart, comme aux temps heureux de la libre expression. En 1788, la pantomime sera encore la dernière ressource du fondateur des Délassements Comiques, Plancher Valcour, lorsque celui-ci, persécuté par les théâtres privilégiés, n'aura plus que le droit de faire paraître trois acteurs au maximum sur scène, et à la condition de les séparer du public par un rideau de gaze!

Pour les dramaturges, les comédiens et les entrepreneurs privés du XVIII^e siècle, la pantomime aura donc été un excellent expédient pour riposter à la défense de jouer des pièces élaborées. Dans cette perspective, deux pantomimes représentées au cœur de la période d'interdiction de l'Opéra-Comique, *Les Oracles d'Harpocrate ou Le Dieu du Silence à la Foire* de Pannard (1746), ainsi que *Le Réveil des Vaudevilles*, de Pannard, Pontau et Gallet (1749)⁷², sont exemplaires puisqu'elles mettent en scène la censure dont ce théâtre est frappé, tout en en soulignant l'injustice et l'inanité⁷³.

Dans *Les Oracles d'Harpocrate*, le Dieu du Silence, «les deux doigts de la main gauche sur la bouche», donne audience à différents personnages dont les figures allégoriques de l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et, pour finir, l'Opéra-Comique: tous veulent apprendre du Dieu du Silence (on appréciera le paradoxe!) le secret d'attirer les spectateurs. Alors que la Comédie-Italienne est personnifiée par Pantalon, il n'est pas indifférent que ce soit un acteur «habillé à la romaine, appuyé sur deux danseurs pantomimes» qui caractérisent la Comédie-Française. Le livret précise que «pendant que l'acteur fait ses gestes, la

72 Nous publions le texte de cette pantomime inédite en Annexe, p. 279 sq.

73 Ces œuvres sont évoquées en détail dans notre ouvrage, *Charles-François Pannard et l'esthétique du «petit»*, SVEC/Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2000: 01, Oxford, Voltaire Foundation, p. 171 et 164; nous nous y arrêterons ici un instant en les présentant sous un jour différent.

déclamation est exprimée en dialogue, par un basson, qui prend le ton du cothurne⁷⁴.» C'est évidemment la scène entre Harpocrate et l'Opéra-Comique qui nous intéresse le plus ici: habillé en Pierrot, l'Opéra-Comique expose sa situation déplorable. Le Dieu du Silence lui fait comprendre qu'il a encore des ressources dans la danse et la pantomime et, pour l'en convaincre, le transporte, après avoir exécuté maintes figures cabalistiques sur son urne, dans un lieu champêtre où apparaît le Génie de la Pantomime, en habit pastoral. Le Génie promet sa protection à Pierrot et invite sa suite à former un ballet.

La neuvième et dernière scène de la pièce est d'une invention étourdissante: elle propose une «conversation» entre un serin, un perroquet, perché sur un arbre, qui adresse plusieurs discours à une pie et à un sansonnet, qui ne lui répondent point (notons qu'au XVIII^e siècle, on reconnaissait à ces quatre oiseaux la capacité extraordinaire, soit d'apprendre à chanter des airs, soit d'imiter le langage des hommes⁷⁵). Dès que le perroquet commence à parler, survient un acteur habillé à la romaine, escorté de deux arquebusiers et de deux arbaletiers (la disproportion de la force d'intervention peut faire sourire...). Ils couchent en joue, tirent et manquent le perroquet, qui se moque d'eux et chante avec la pratique (un petit instrument caractérisant Polichinelle et lui permettant de fabriquer sa voix enrouée):

Le Perroquet et l'Acteur
Tous deux répètent par cœur,
Voilà la ressemblance;
Devant le monde assemblé,
L'un siffle et l'autre est sifflé;
Voilà la différence⁷⁶.

Seul le Génie de la Pantomime parviendra à calmer le Comédien Français et à le décider à se mêler aux danses qui finissent la pièce. Même interdit de parole, l'Opéra-Comique n'a, on le voit, aucunement perdu son pouvoir de contestation; l'opresseur, lui, qu'il s'agisse de l'institution qu'est la Comédie-Française ou du pouvoir monarchique qui la soutient, est épinglé de façon incisive dans cette fable, dont l'effet recherché est bien évidemment de s'assurer la complicité du spectateur.

Alors que la musique (dont on ignore le compositeur et dont la trace n'a pas été conservée) est discrètement évoquée dans *Les Oracles d'Harpocrate*, elle est déterminante pour la compréhension du *Réveil des Vaudevilles*. Cette pantomime se déroule

74 Charles-François Pannard, *Les Oracles d'Harpocrate ou Le Dieu du Silence à la Foire*, Paris, Vve Delormel, 1746, p. 5.

75 Voir les définitions de «pie», «perroquet», «sançonnet» et «serin» dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., Nîmes, Pierre Beaume, 1778, vol. 2, respectivement p. 262, 252, 493, 518.

76 Pannard, *Les Oracles d'Harpocrate*, op. cit., p. 7.

dans la loge de l'Opéra-Comique (le théâtre sur le théâtre donc); huit personnages, incarnant chacun un vaudeville (*Cabin Caba*, *Madame Anroux*, *Le bon soldat Titata*, *Jeannette Haye*, *Pierre Bagnolet*, *La Bouquetière*, *Barnabas*, *La Tourière*), se réveillent au moment où l'orchestre joue les airs qui les caractérisent⁷⁷. L'osmose entre le sujet en action et la musique est ici totale. Les figures allégoriques des Vaudevilles et la métaphore de leur endormissement (en 1749 le spectacle de l'Opéra-Comique est interdit depuis quatre ans) sont lumineuses pour le public qui retrouve à cette occasion les airs qu'il a le plus aimés dans les productions foraines de la première moitié du siècle. Outre les timbres personnifiés, une vingtaine d'autres airs sont successivement joués au cours de cette pantomime, permettant au public de décrypter l'action mimée par les comédiens. La présentation en colonnes déjà évoquée se retrouve dans ce scénario manuscrit.

Que raconte *Le Réveil des Vaudevilles*? Le régime de terreur que les deux Comédies, incarnées l'une par Pantalon et l'autre par un acteur Romain (c'est-à-dire un tragédien de la Comédie-Française) armés, et suivis d'un huissier, font régner sur ce théâtre. Pour leur échapper, l'Opéra-Comique, vêtu pour moitié en Arlequin et pour moitié en Pierrot pèlerin (il avait fait son entrée sur l'air *Des Pèlerins de Saint-Jacques*), s'est réfugié en haut d'une corde; de là, hors d'atteinte, il commence à parler. Sur l'air *Poursuivons jusqu'au trépas*, les Comédies menacent l'Opéra-Comique. Sur l'air *Du devoir*, elles font verbaliser l'huissier. S'ensuit une série de lazzi entre l'huissier et Pierrot, inatteignable. Les Comédies et l'huissier finissent par sortir sur l'air *Du grandeur*, tandis que Pierrot les apostrophe crânement à propos de l'échec cuisant des pièces jouées sur leurs théâtres.

Au désespoir de ne pouvoir offrir au public «que des gambades et des contes en l'air» (joli usage ici de cette expression figurée à prendre également au sens littéral), Pierrot tente, vainement, de se pendre sur l'air *Des pendus*. Quand il fait mine de se précipiter dans les flots (sur l'air *Tout au fond de la rivière*), la figure allégorique de l'Espérance l'arrête et le reconforte sur l'air *Bannissez la mélancolie*. Un divertissement ayant pour refrain «Tiens bon, tiens bon | Tout vient à point qui peut attendre» achève le spectacle. Comme dans *Les Oracles d'Harpocrate*, l'Opéra-Comique surmonte triomphalement l'épreuve de silence qui lui est infligée: grâce à la pantomime, le geste se fait éloquent.

Mais il ne faut pas croire que la pantomime s'est cantonnée, au XVIII^e siècle, au rôle qu'elle a joué dans l'arsenal des Forains en rébellion contre l'autorité. Car en dehors des périodes sensibles de suppression de l'Opéra-Comique, elle a également connu une vogue incontestable. Née d'une répression, elle est devenue un champ d'expérimentation ouvert, exploité en toute liberté par les auteurs qui en composèrent les sujets; placée sous le signe de l'infraction, elle a acquis une

77 *Le Réveil des Vaudevilles*, Pantomime, *Théâtre inédit* de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9324, f. 432.

légitimité dans les répertoires. Comment expliquer cette intégration? Par la relation singulière de connivence que la pantomime entretient avec le public. Le fait qu'elle ait été un moyen de riposte à un interdit n'est sans doute pas étranger à l'intérêt qu'on a pu lui porter. Au plus fort de la tourmente, les entrepreneurs forains, les artistes et les spectateurs qui continuaient de se rendre fidèlement aux spectacles de la Foire se trouvaient complices dans leur résistance à l'ordre établi. Autre raison probable: le plaisir que la pantomime procure au spectateur qui sait la décrypter. Fondée sur l'interprétation des gestes et, dans le cas des «pantomimes vaudevilles», sur la reconnaissance des airs joués par l'orchestre, elle mobilise constamment l'attention, la culture et l'intelligence du public. Ses sujets mythologiques, ses emprunts à la tradition littéraire (à travers le jeu des adaptations, des reprises et des parodies), le déchiffrement des figures allégoriques⁷⁸, font appel à un certain savoir⁷⁹. Ce faisceau d'exigences a d'abord été un obstacle à la diffusion de ce spectacle: nous avons mentionné l'échec de *L'Acte Pantomime* en 1732 qui «ne pouvait plaire qu'aux plus zélés sectateurs de l'opéra-comique⁸⁰.» Mais en soumettant le public à un véritable apprentissage, les dramaturges (au premier rang desquels Charles-François Pannard⁸¹) et les maîtres de ballet du temps ont fini par rendre ce nouveau langage familier. Des vaudevilles, des prologues, des ballets commentés au milieu d'une comédie ou d'un opéra-comique, la présence d'un personnage de maître à danser, l'apparition de la Muse Terpsichore deviennent autant de prétextes à exposer, avec pédagogie et humour, les principes du genre⁸².

78 Comme dans la pantomime *L'Industrie* de Pannard et Carolet (1737) où apparaissent le Besoin, la Fortune, l'Industrie tandis que la pantomime *La Paix* de Pannard, Pontau, Gallet (1749) met en scène l'Hymen, l'Amour, la Justice, la Force, la Paix.

79 Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article «Quand l'Absence apparaît... L'allégorie au théâtre au dix-huitième siècle», *Allégorie*, sous la direction d'Edward Nye, SVEC/Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Oxford, Voltaire Foundation, 2003: 07, p. 429-443.

80 *L'Acte Pantomime*, *Théâtre inédit* de Pannard, F-Pn, fonds français, manuscrit n° 9323, f. 76.

81 Par exemple dans l'œuvre de Pannard les vaudevilles du *Magasin des Modernes* (1736), de *La Muse Pantomime* (1737), de *L'Intrigue* (1741); de même que les prologues de *La Fausse rupture* (1739) et des *Acteurs éclopés* (1740), les projets de ballets énoncés dans *Les Talents comiques ou L'Essai des talents* (1739).

82 Voir notre article «Un représentant pittoresque de Terpsichore, le maître à danser dans le théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle», *Sociopoétique de la danse*, éd. Alain Montandon et Véronique Ghély-Gédira, Clermont Ferrand, Anthropos, 1998, p. 207-222. Dans la pièce *La Foire de Guibray* de Lesage (1714) Arlequin se propose de jouer une pantomime dont il présente le sujet sur l'air *Quel plaisir de voir Claudine*: «D'une charmante Princesse | Un Prince aime les appâts. | Ce n'est point une tigresse | Nos dames ne le sont pas.» *Arlequin fait faire la Princesse à la première actrice. Il l'aborde en faisant des entrechats, et lui exprime par ses gestes le plaisir qu'il prend à la voir. Puis il dit: «Acte premier». [...] Arlequin et l'actrice continuent leur scène muette. Le Prince*

Par ce geste-là,
 On met le holà:
 C'est par ce geste qu'on approuve;
 C'est par celui-ci que l'on réprouve.
 De faveur ce signe est certain:
 L'on exprime ainsi le dédain;
 L'Amitié serre ainsi la main,
 Et l'Amour la baise à Catin.
 Ture lure lure, Flon flon flon,
 Chacun a son ton, son allure.
 [...]
 Le malheur, aux cieux
 Fait lever les yeux:
 Pour vanter un objet qui touche,
 On met les cinq doigts dessus la bouche.
 On fait ceci dans l'embarras:
 La crainte fait doubler le pas,
 La pitié nous fait faire, hélas!
 L'ennui fait étendre les bras:
 Ture lure lure, Flon flon flon,
 Chacun a son ton, son allure.
 [...]
 Avec ce doigt-ci
 On menace ainsi:
 Par ceci la paix se demande:
 Le secret ainsi se recommande [...]⁸³

Au passage sont implicitement brocardés les nombreux traités et méthodes fixant la rhétorique gestuelle à l'œuvre aussi bien dans la peinture que dans la danse⁸⁴. Enfin, l'accoutumance, grâce à la programmation constante et variée de pantomimes de saison en saison, a parachevé l'éducation du spectateur⁸⁵.

*tombe dans une profonde rêverie. Ensuite il regarde d'un air languissant sa Princesse, qui dit, après l'avoir agacé: «Acte second». [...] Arlequin, transporté d'amour, tombe aux genoux de sa Princesse, et dit, en se relevant: «Acte troisième». À Arlequin qui lui demande s'il trouve «la pièce comique», le juge spectateur répond: «Je la trouve très laconique». Un comédien italien enchaîne: «C'est tout ce qu'elle a de meilleur.» (Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Paris, Pierre Gandouin, 1737, vol. 1, p. 127-128).*

83 *Le Magasin des Modernes*, dans *Théâtre et Œuvres diverses de M. Pannard*, 4 vol., Paris, Duchesne, 1763, vol. 2, p. 319 et suivantes.

84 Voir l'anthologie éditée par Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, Paris, Champion, 2001.

85 Si bien qu'en 1745, la pantomime de Favart, *Les Vendanges de Tempé*, pourtant tout en airs de vaudevilles, remporte un succès éclatant: reprise en province, imprimée plusieurs fois, elle inspire quelques scènes champêtres au peintre Boucher. Signalons que les auteurs du *Dictionnaire des théâtres de Paris* regretteront vivement la suppression des vaudevilles opérée par Favart en 1752

Au plaisir de transgresser un interdit royal s'ajoute certainement celui de voir transgressées, pour le spectateur, ou de transgresser, pour l'auteur, les règles de la composition dramatique. L'opéra-comique avait déjà opéré, à sa manière, une petite révolution esthétique dans l'art du théâtre, avec son alternance de prose et de couplets chantés, avec ses actions simples et serrées, ses pièces à tiroirs et ses personnages allégoriques. À sa suite, tout un pan de la production pantomime du XVIII^e siècle repoussera davantage les limites de la convention dramatique. Nous ne songeons évidemment pas ici aux pantomimes pastorales pittoresques qui, aux alentours de 1750 et au-delà, mettront en scène à l'envi bons sentiments, petits métiers et héros vertueux. Nous songeons à ces morceaux, notamment *Valère et Colette* (1739?) ainsi que *Le Docteur Faustus* (1740) de Pannard, *Le Triomphe d'Arlequin* (1739?) de Lachaussée (et Pontau?), *La Paix* (1749) de Pannard, Pontau et Gallet, *Arlequin favorisé de la Folie* de Colin fils (1742), *La Barbe Bleue* (1746), *L'École de Salerne* (1747), *La Femme jalouse ou Le Mauvais ménage* (1749) de Valois d'Orville, *Nina* (anonyme, 1747) où ce sont les notions mêmes d'action, de temps, de lieu qui sont tour à tour bousculées. Comme si la disparition de la parole, et donc de toutes les contraintes logiques et formelles liées au langage, entraînait dans le même souffle la faillite de la vraisemblance. Dans l'univers irrationnel de ces pantomimes, livrées à la fantaisie pure de leur inventeur, les personnages se prêtent à toutes les métamorphoses, allant de l'animal à l'objet: ici Arlequin se transforme en chien (*Valère et Colette*), là en ours (*Le Docteur Faustus*), ailleurs une harangère devient un hibou monstrueux (*La Femme jalouse*) et un poisson une fée (*La Barbe bleue*); les lieux également se transforment perpétuellement grâce à des décorateurs ingénieux⁸⁶ (dans *Le Désespoir favorable*, le spectateur est transporté de l'intérieur à l'extérieur de la maison de Colombine, puis dans une guinguette, une campagne, une forêt, une prison et enfin un marché public); les actions se succèdent à un rythme effréné sans plus être régies par le principe de causalité.

dans une version nouvelle de la pièce, intitulée *La Vallée de Montmorency*, et ce, en faveur d'une musique originale. «Cette innovation, peut-être nécessaire, ne nous a point parue avantageuse à *La Vallée de Montmorency*. Quelque agréable que soit une musique faite exprès, il n'est pas possible qu'elle soit en pareille occasion l'équivalent des vaudevilles dont les paroles connues de tout le monde, qu'on se rappelle en entendant jouer les airs, et qui sont pour ainsi dire consacrées par l'usage, écartent l'obscurité de la pantomime, et expliquent aux spectateurs ce que l'acteur cherche à lui faire comprendre par ses gestes, et jusqu'aux mouvements intérieurs qu'il est censé éprouver.» (Parfait, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, op. cit., vol. 6, p. 71).

- 86 Le Maire, peintre, architecte et décorateur, travaille pour le Théâtre Italien pendant plusieurs années et pour les Foires Saint-Germain 1740 et 1741, réalisant notamment les décors des pantomimes de Mainbray *Les Dupes ou Rien n'est difficile en amour* et *La Fête anglaise ou Le Triomphe de l'hymen*. En 1742, Charmoton peint les différentes décorations nécessaires aux pantomimes *À trompeur, trompeur et demi* et *Le Diable boiteux*, de Mainbray également.

Combien de temps pouvait durer la représentation d'une pantomime? Dix minutes ou une heure? Apparitions et disparitions, auxiliaires magiques (génies, diables, fées, sorcières) et objets d'envoûtement (baguettes, plumes, ceintures...), prolifèrent dans des scènes où le burlesque côtoie le merveilleux des contes de fées, où la cruauté n'indigne personne: dans la maison de Barbe Bleue pendent, le long de la tapisserie, les têtes des femmes qu'il a assassinées, et au milieu pend la tête d'Arlequin; on voit, dans *La Femme jalouse*, des membres disloqués d'enfants sauter par les fenêtres d'une maison en feu et, dans *Le Docteur Faustus*, Arlequin périt entre les cuisses d'un dragon d'où sortent flammes et hurlements terribles.

Paradoxalement pourtant, l'enchantement de l'opéra n'est pas loin: par la danse, par ses décors, ses machines, ses costumes et ses mouvements de foule spectaculaires, la pantomime met en œuvre tous les moyens imaginables pour intéresser le public et le divertir. Partant de la nécessaire relation de connivence avec le spectateur, doit-on conclure, avec Henri Lagrave, que la pantomime est «un genre simple, et, par là, populaire»⁸⁷? Nous espérons avoir démontré que cette caractérisation est inappropriée. L'implantation de la pantomime dans les répertoires du temps a anticipé à bien des égards la réflexion sur le jeu du comédien et l'art du théâtre d'une part, l'évolution de la pratique théâtrale d'autre part. La pantomime de la première moitié du XVIII^e siècle propose, en action, des principes que Diderot formulera plusieurs années plus tard dans ses écrits théoriques et dans *Le Neveu de Rameau*. Si le mot «pantomime» chez Voltaire, comme le souligne fort à propos Pierre Frantz, «sent les planches des tréteaux», et désigne «un jeu désordonné et exagéré»⁸⁸ caractéristique, selon le philosophe, des histrions forains, on ne peut nier le rôle de laboratoire expérimental qu'ont joué ces spectacles. Ce dont ni Voltaire, ni Diderot, ni Rousseau, qui les méprisaient, n'avaient conscience.

87 Lagrave, «La Pantomime à la Foire», *op. cit.*, p. 429.

88 Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 120.

«Le Devin de la Foire»? Revaluating the Pantomime in Rousseau's *Devin du village*

Jean-Jacques Rousseau is usually perceived as having only displayed a poor interest in the gestural art of dance and pantomime. In comparison with his contemporaries, like Louis de Cahusac or Denis Diderot, who both thoroughly questioned the meanings and uses of gesture, whether experienced in spoken theatre, opera or ballet, Rousseau never offered in his writings a contribution able to compete with the former's *La Danse ancienne et moderne* (1754) or with the latter's numerous thoughts and theories on the theatrical functions of gesture (often in correlation with music) as developed from the *Troisième Entretien sur le Fils naturel* (1757) onwards. A plausible explanation could be found in Rousseau's *credo* of the primacy of vocal music and its inevitable corollary, the rejection of instrumental music *per se* – even if this is not a view radically different from that of his French contemporaries. Nevertheless, it must be borne in mind that the immediacy and universality of the language of gesture is one of the *Leitmotive* of his *Essai sur l'origine des langues* (written between 1755-1761, publ. posthumously 1781).

In relation with the expressive nature of gesture, the aim of my essay is to show that in *Le Devin du village* (1752-1753), Rousseau's one-act *intermède*,¹ the use of pantomime plays an important role in the dramaturgy of the work. In particular, this demonstration will reassess the acting style of its title-role, «le devin du village», the village's soothsayer, since it emphasises gestural language, revealing the influence of the theatrical practices of the théâtre de la Foire, an important, yet neglected source of influence on Rousseau's *intermède*.

The first difficulty arising in such an inquiry is to measure Rousseau's level of knowledge of the Fair theatre and its repertoire: in eighteenth-century France it was a rhetorical stance to despise the *Foire* openly, and Rousseau did not escape this (thus the misleading commonplace still largely held today, that Rousseau, Diderot, and other Encyclopédistes unanimously despised this repertoire). Although Friedrich-Melchior Grimm held the Forains in poor esteem,

My thanks to David Charlton for his suggestions and revisions.

1 The first performance of the work took place at Fontainebleau, on the 18 October 1752; at that time, the work was only written from scenes 1 to 7; the final scene 8, a «Divertissement», would only be completed for the first performances of the work at the Académie royale de musique from the 1st March 1753.

the *Correspondance littéraire* is remarkably well informed on their repertoire. Such ambivalence is even more noticeable in the case of Diderot, who revealed in more than one place his knowledge of and interest for the Fair theatres. If the *Entretiens sur Le Fils naturel* openly despises this lower repertoire, the same cannot be said of Diderot's *Plan d'un opéra-comique* (c. 1758) and *Le Neveu de Rameau* (c. 1760-1775) –and it is worth stressing that these two texts were left unpublished during his lifetime. The force of the prejudice against the Fair theatres may partly explain this, but as Jacques Proust put it, «Diderot a non seulement apprécié, mais [...] aimé et suivi le théâtre de la Foire comme toutes les formes de théâtre populaire, jusqu'aux parades des bateleurs.»² And I am very much inclined to say that the same is valid for Rousseau, even if sources and documents are sparse, and poorly informative at their best. His correspondence does not inform us about any specific familiarity he could have had with this repertoire. Only the *Émile, ou de l'éducation* (1762) provides two depictions of the Fair theatres. The first allusion concerns the company of Nicolini's acrobat children and the children's company of the Comédie-Italienne, whereas the second describes the magic trick of a *bateleur* (juggler): «un jour nous allons à la foire; un joueur de gobelets attire avec un morceau de pain un canard de cire flottant sur un bassin d'eau.»³ Nevertheless, the text does not mention any precise company or fair, and this kind of show could have been seen by Rousseau during his childhood in Geneva, or later in Paris.

As an essential component in the dramaturgy of *Le Devin du village*, pantomime has been sweepingly treated if not overlooked by commentators; only a few of these have measured its importance. One could even claim that the pantomimic value of this work is indeed more interesting than its purported musical Italianism – this latter point having been recently thoroughly questioned.⁴ Concerning *Le Devin*, it is worth mentioning that most relevant commentaries have localized the pantomimic interest of the work in its final scene, a «Divertissement» conceived, according to Rousseau, «pour être en action d'un bout à l'autre, et dans un sujet suivi, qui selon moi, fournissait des tableaux très agréables.»⁵ The

2 Jacques Proust, «A propos d'un plan d'opéra-comique de Diderot», *Revue d'histoire du théâtre*, 7/2 (1955), p. 173-188; p. 180-181.

3 *Émile, ou l'éducation*, Livre III, p. 437, note 3.

4 See Daniel Heartz, «Italian by Intention, French of Necessity: Rousseau's *Le Devin du village*», in *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, ed. John Rice, New York, Pendragon Press, 2004, p. 225-236, and Jacqueline Waeber, «“Cette horrible innovation”: The first version of the recitative parts of parts of Rousseau's *Le Devin du Village*», *Music & Letters*, 82/2 (2001), p. 177-213.

5 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., 5 vol., Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995, vol. 1, Livre VIII, p. 382; my emphasis.

«Divertissement» is made of sung and danced parts, with a mute action as its core, a «Pantomime» danced by a young village girl and a hunter, itself an inverted and mute transposition of the seductive attempts made by «la Dame du château» on Colin.

Neither Cucuel, Pougin nor Tiersot, all eminent end of nineteenth- and early twentieth-century commentators of Rousseau as a musician, paid any attention to the role of pantomime in *Le Devin*. Albert Jansen mentioned only the pantomime of the «divertissement»,⁶ as did Philip Robinson, who has stressed the «theatrical innovations [...] in the printed score» of the final scene.⁷ Other commentators, like Charlotte Kaufman and Cynthia Verba, have emphasized that the use of pantomime in *Le Devin* is a French feature: «*Le Devin* [...] clearly reflects Rousseau's early absorption of the French musical idiom of his day, seen in his use of pantomime, dance and chorus.»⁸ Enrico Fubini's statement is certainly the most precise and clairvoyant, in considering *Le Devin* as «a little opera that has nothing revolutionary and [is] perfectly inscribed in the tradition of the French pastoral [...] it is closer to the tradition of the opéra-ballet than the Italian *intermezzi*».⁹

Fubini's remark takes on a particular resonance when one considers how *Le Devin* had been staged in 1752 at the Court at Fontainebleau and a few months later at the Opéra in 1753, the first time with a final scene made of different dances and airs from Dauvergne and Rameau (probably arranged by François Francœur),¹⁰ the second time with Rousseau's original scene 8. For in both cases, these scenes had been conceived as «divertissements», in order to please the audience's expectations – whether at the Court or at the city.

Yet scenes 1 to 7 also require specific pantomimic actions – as noted by Daniel Heartz.¹¹ Indeed gesture is invoked throughout *Le Devin du village*, revealing the traditions, in plural, to which the *intermède* is indebted. If the «Divertissement» is more closely linked with the tradition of the pantomimic dance, or «ballet en action», scenes 1 to 7 betray more unexpectedly a twofold influence. First they show that Rousseau had experienced, through the writing of the libretto, the practice of the «bas comique» proper to the Théâtre de la

6 Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, [sn], 1884; R Geneva, Slatkine, 1971, p. 166.

7 Philip Robinson, DEVIN DU VILLAGE, in *New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., London, Macmillan, 1992, vol. 1, p. 963.

8 Charlotte Kaufman, «Introduction», in Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du Village*, ed. by Charlotte Kaufman, Madison, A-R Editions, 1998, p. xvi; see also Cynthia Verba, «Historical Background», *ibid.*, p. ix.

9 Enrico Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Turin, Einaudi, 1991, 2nd ed., p. 100.

10 Waeber, «“Cette horrible innovation”», *op. cit.*, p. 186.

11 Heartz, «Italian by Intention, French of Necessity», *op. cit.*, p. 230.

Foire. And second, the use of pantomimic music is inscribed, as noted by Hertz, in the tradition of the instrumental ritornellos, more or less developed, and to be found in French opera: «orchestral program music of this kind is peculiarly French. Rameau had provided many splendid models».¹²

What gives the music a pantomimic function? If we understand pantomime as a method by which to transmit meaning – and not just as a search for the beauty of the choreographic gesture *per se* – then this meaning must be, in one way or another, conveyed through a text. It can be a sung text, as in an air whose content influences the composer.¹³ Apart from such implicit invitations to pantomime, a much more frequent case occurs when a *didascalie* (stage direction)¹⁴ is given by the libretto and specifies a gestural action. This type of pantomimic didascalies is characteristic of the libretto of *Le Devin du village*, and it is because of these that the work forms a radical departure from the established traditions of the Académie royale de musique, where the use of such didascalies remained sparse. And as noted by Denise Launay, the engraved score of *Le Devin* (published in March 1753) also contains an unusually important amount of didascalies, even if these are more oriented towards singing and declamation than gesture: «Rousseau [avait] fait graver sa partition avec de nombreuses indications à l'intention des interprètes, telles que: “débité”, “réflexion triste”, “réflexion douce”, “tendrement”, “avec emphase”, etc., et des nuances (fort, doux, etc.)»¹⁵

If we refer to the typology of didascalies as defined by Michael Issacharoff in *Le spectacle du discours* (1985),¹⁶ those mentioned by Launay belong to the type labelled *didascalie mélodique*, «melodic» didascalie. Extremely frequent in spoken theatre, the melodic didascalie is rarely used within the librettos performed at the Académie royale de musique. For example, only one melodic didascalie has been found in Jean-Joseph Mouret's *Ragonde* (Néricault Destouches, Sceaux, 1714; Académie royale de musique, 1742): «RAGONDE, avec fureur», barely more than half a dozen in Rameau's *Platée* (Autreau, Valois d'Orville, Versailles 1745);

12 *Ibid.*

13 For example the air for Discord and Venus «C'en est fait» from Campra's *L'Europe galante*, (Académie royale de musique, 1697; Houdar de la Motte); this example has been commented upon by James Anthony, *French Baroque Music From Beaujoyeulx to Rameau*, New York, Norton, 1974, p. 123.

14 The French word «didascalie» is usually translated in English as «stage direction». However, for commodity reasons, and because its use is well-known in Anglo-American scholarship, I shall maintain this word throughout the text.

15 Denise Launay, article *DEVIN DU VILLAGE*, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et aux XVIII^e siècles*, ed. Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 233.

16 Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 87.

Académie royale de musique, 1749).¹⁷ The relative abundance of these didascalies in works like *Platée* and *Ragonde* can also be justified by their comic genre, but their number remains sparse when compared with those given in the score of *Le Devin du village*. The Table 1 (next page) gives the complete list of these melodic didascalies.

By contrast to the case of *Le Devin du village*, the rarity of such melodic didascalies in other librettos for the Académie royale is nevertheless easy to justify: the performative expression of a text *to be sung*, inheres in a composer's phrasing, accentuation, the range of the vocal melody, its dynamics and rhythm: all are elements able to give musical expressivity, just as a melodic didascalie is supposed to do in the field of spoken declamation. However the abundance of these didascalies in Rousseau's score is surprising, for they are even more numerous than in the libretto, and one wonders if Rousseau, when writing the music, had felt the need to complement the purely musical information of the text setting by adding these non-musical instructions. In which case, these didascalies betray a form of distrust towards the French vocal style in particular. This point carries even more relevance when we consider the painstaking task Rousseau had been through with the reworking of the recitatives of *Le Devin*: the first version of these, rejected at the trial audition of the work in the summer of 1752, had led Rousseau to rewrite a new recitative, «accentué d'une façon toute nouvelle»,¹⁸ that is to say departing from the French standards of the *récitatif non mesuré* and more along the lines of the Italian *recitativo*.¹⁹

When gauged merely through its text, *Le Devin du village* displays various modalities of declamatory expression that are much more proper to spoken theatre than to opera. Among Rousseau's didascalies listed above, only two refer explicitly to singing style rather than spoken declamation: «*débité*» and «*Chant*» (Table 1, examples 2 and 8). To these could be added «*à demi voix*» (example 3; although this could also be taken as a dynamic nuance). But on the whole, all these melodic didascalies enhance the particularity of this work when compared to other librettos.

17 «[Platée] le poursuivant avec fureur»; «[Platée] court le Théâtre tout effrayée»; «[Platée] entre en fureur, accompagnée d'Iris», etc. Adrien-Joseph de Valois d'Orville, *Platée* [livret], Paris, Ballard, 1745, act III, scene 1, p. 42.

18 Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, Livre VIII, p. 376.

19 Waeber, «“Cette horrible innovation”», *op. cit.*, p. 182.

1. RECITATIVE COLETTE: BOIVIN 1753*, p. 14

Ferme

Mais quelle est donc celle qu'il me préfère?

*Ironie et dépit**Animé**douleur*

Elle est donc bien charmante! Imprudente Bergere, [...]

Colin m'a pû changer,

*menace**douleur tendre*

tu peux avoir ton tour.... [...] Rien ne peut guerir mon Amour,

2. RECITATIVE COLETTE: BOIVIN 1753, p. 16-17

*Reflexion[sic] douce**Reflexion triste**avec douceur*

Peut être il m'aime encor...

Pourquoi me fuir sans cesse?

Il me cherchoit tant autre fois.

*debité**tendrem.'*

Le Devin du Canton fait ici Sa demeure : il Sçait tout,

il Scaura le Sort de mon amour

debité

Je le vois, et je veux m'éclaircir en ce jour.

3. RECITATIVE COLETTE, LE DEVIN: BOIVIN 1753, p. 19

*Colette a demi voix [DV BML**]: d'un ton timide**Le Devin gravement*

Perdrai-je Colin Sans retour? Dites moi S'il faut que je meure. Je lis dans votre cœur [...]

[Colette]

[Aut. L: *Tristement*]

Et toujours il me fuit.

4. RECITATIVE LE DEVIN: BOIVIN 1753, p. 21

avec emphase

Je vous rendrai le Sien,

ce Sera mon ouvrage.

5. AIR COLIN: BOIVIN 1753, p. 27

D'un air pensif

Peut elle être l'amoureuse D'un autre Berger que moi?

Non, non, Non, non.

6. RECITATIVE COLIN, LE DEVIN: BOIVIN 1753, p. 28

[Colin]

[Le Devin] *avec emphase*

Qui vous la [sic] dit?

Mon art.

Table 1. Melodic didascalies in the 1753 score of *Le Devin du village*.

* Boivin 1753 refers to the first engraved edition of the score of *Le Devin du village*: *Le Devin du Village, intermède représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par L'Académie royale de musique le 1er mars 1753 [...]* Gravé par Melle Vendôme [...], Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Melle Castagnery, 1753.

** DV BML refers to the autograph of the libretto of *Le Devin du village*, F-LYm, Ms. P. A. 109.

7. AIR COLIN: BOIVIN 1753, p. 33
 [Air Colin]
ferme
 que de Seigneurs d'importance, Voudroient bien avoir Sa foi!
- Soutenu avec emphase*
 Malgré toute leur puissance Ils sont moins heureux que moi.
8. RECITATIVE COLIN: BOIVIN 1753, p. 37
Colin. d'un ton radouci et embarrassé [DV BML: d'un ton radouci et d'un air moitié riant et moitié fâché]
 Ma Colette etes vous fâchée?
- Colette. Chant*
 Colin m'aimoit⁵,
9. RECITATIVE/ARIOSO LE DEVIN: BOIVIN 1753, p. 75
Gai *posement*
 Il faut tous à l'envi [...] Je dirai pour ma part une chanson nouvelle.
10. RECITATIVE/ARIOSO COLETTE: BOIVIN 1753, p. 76
d'un air empressé
 Voyons voyons nous chanterons aussi.

Table 1 (continued). Melodic didascalies in the 1753 score of *Le Devin du village*.

On «bas comique» and «jeu muet»

A connection must be made between the melodic didascalies and other didascalies concerning gestural action, or pantomime. I will refer to this second category as pantomimic didascalies (or according to Michael Issacharoff's typology, «didascalies d'action»). This connection starts to be strongly developed in the spoken theatre from the first half of the eighteenth century, and became increasingly important in works related to the growing genre of the «drame larmoyant», itself at the roots of the romantic melodrama. Earlier examples are to be found in the Italian plays of Marivaux, and other authors having worked for the Fair theatres like Lesage and Gherardi. From the 1750s, Diderot both theorized and used this new theatrical conception of acting in his own plays where the gesture alone can express as much, if not more, than speech. Eventually, playwrights like Sedaine and Beaumarchais took these developments further, up to the climactic arrangement of the «tableau scénique» that celebrates the eloquence of gesture over verbal dialogue. The case of Beaumarchais is enlightening as regards the use of melodic didascalie in conjunction with gestural action: in the most dramatic scenes, the frequent use of such didascalies creates

the typical *style* or *discours entrecoupé*, where practically all sentences are broken by the constant use of interjections. Starting with the original example of Rousseau's *Pygmalion* (1770), the contemporary rise of the melodrama presents a peculiar development of this style, the actor's declamation also being submitted to interruptions created by the use of short musical *ritournelles*, often supporting a pantomimic action.²⁰

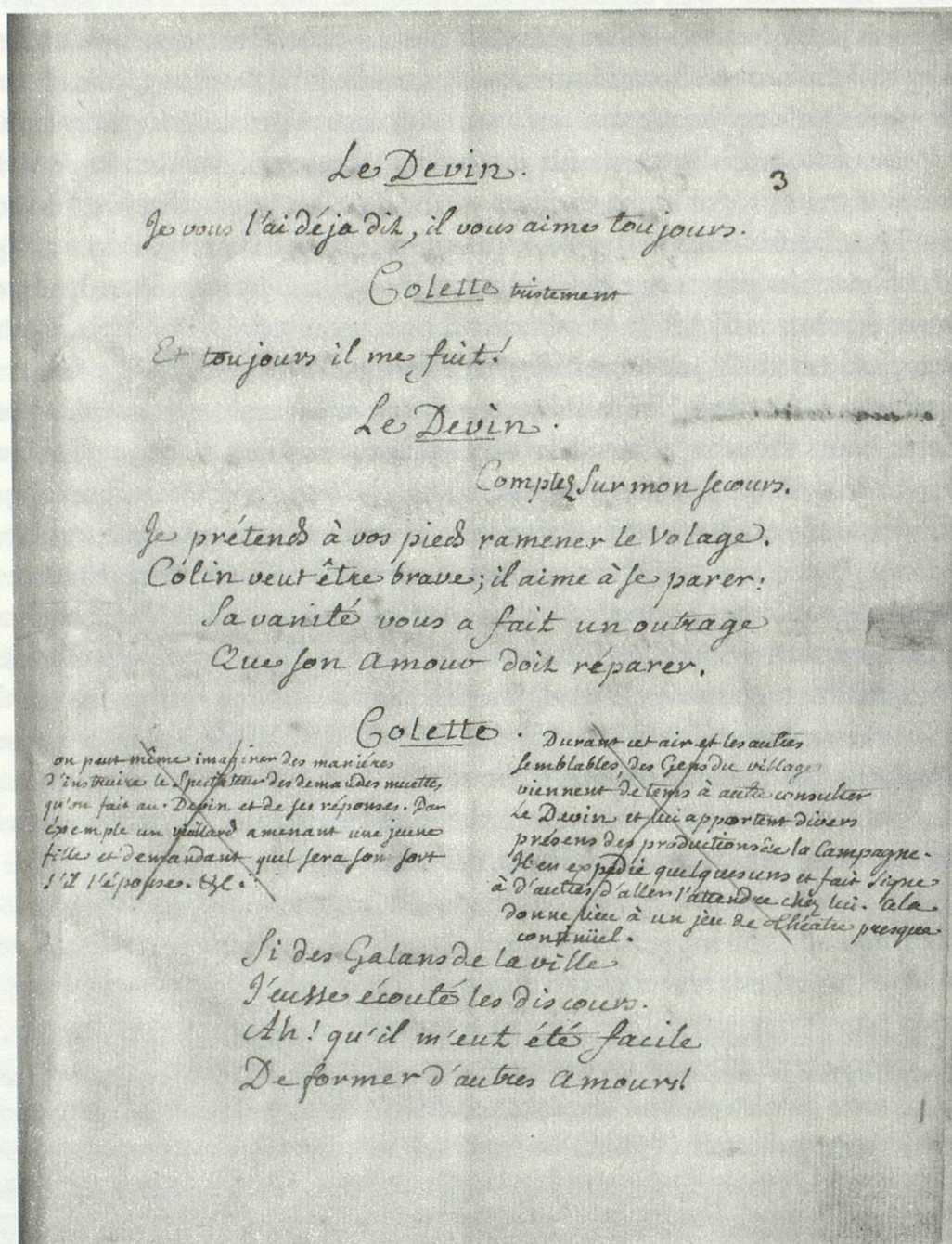
The conjoint uses of melodic and pantomimic didascalies, as well as the growing use of purely pantomimic didascalies able to convey elaborated actions, are typical of one of the most innovative aspects of the French stage, searching for new ways of *acting* (declamation and gestural action). First developed within the spoken theatre, «melodic» and pantomimic didascalies would soon be more frequently used on the lyric stage, as can be seen in Sedaine's librettos, for example. *Le Devin* marks a preliminary yet important first step towards the search for this theatrical new style. Famously epitomized by the Querelle des Bouffons, the critical point of the 1750s is not just about finding a «new» (Italian) music for an «old» (French) audience. It is also, and above all, about confronting two different theatrical conceptions. The seeds of innovation and renovation, allowing the collapse of the separation of genres between *genre sérieux* and *genre comique*, and the new *mélange des genres* characteristic of the «drame larmoyant», were already to be found on French soil. The debates of the Querelle have at least permitted us to reconsider the tradition of the théâtre de la Foire, as well as its musical practices under a new light, giving it a new legitimacy: this was the consequence of the arrival of Bambini's company, whose style of acting was after all not so foreign to the French Forains. Consequently, the confrontation between singers of the Académie royale de musique and the Italian *buffonisti* was of the greatest importance, because it helped French spectators and commentators to reconsider an important part of their own repertoire, predominantly the legacies and potentialities of the «bas comique» and its related uses of music. Practised on the «lower» stage of the Opéra-Comique, the acting style of the «bas comique» played a role equally as important as the impact of the transalpine *buffonisti*. That from the Querelle des Bouffons onwards Italian acting and music have been described as embodying the «new» in comparison to French conservatism, is the typical mechanism of otherness, but this otherness was already to be found on French soil itself.

20 See Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2005, p. 44 sq. and 206 sq.

In this context, *Le Devin du village* poses more than one issue: the work was to be very soon judged as pro-Italian – even if from 1752 a few critics were not deceived by its Italian varnish, and immediately qualified the work as musically very French – because its style, musical *and* theatrical, was judged as being very similar to the Italian *intermezzi*. But it wasn't: the original version of its libretto presents unmistakable traits proper to the tradition of the Fair theatres, as these at that time in Paris. This did not escape the directors of the Académie royale de musique when *Le Devin* was presented at Chaillot in June 1752 during a first trial performance. As shown by his corrections and deletions in the autograph libretto, Rousseau had carefully suppressed for the first performances at the Court at Fontainebleau in October 1752 all allusions that would have emphasized beyond reasonable limits the arrogance of nobility against peasantry, reshaping *Le Devin* and suppressing all the trivial elements characteristic of the Fair theatres.²¹

This certainly explains why an important didascalie in scene 2 has been crossed out in the libretto: the circumstances of the Court performance at Fontainebleau could not permit such theatrical practices. Neither was it replaced in the 1753 version, for the performances at the Académie royale de musique. In its original form, however, this didascalie reveals an important wish of the author (see Plate A and Table 2, p. 158 and 159). If *Le Devin* eventually became Rousseau's Italian spearhead, and this at the cost of much artifice, many contrived explanations and a few contradictions, its original version reveals its roots in the «bas comique» of the Foire.

21 As depicted in the original autograph version of the libretto (DV/BML; see above, p. 154, note **), the secondary role of the «Dame du Château», and other «Dames de la Cour», yet never to be seen on stage, could have offended the female audience of Fontainebleau – and on the forefront Madame de Pompadour. In DV/BML the Soothsayer says: «Leur Amour a propos en ce jour me secondes; | En les rendant heureux il faut que je confonde | De la Dame du lieu les airs et les mépris.» (f. 4, recto). This sentence had been crossed out and suppressed for the 1752 version at Fontainebleau; it is not to be found either in the orchestral score (non autograph) used for the rehearsals of *Le Devin* during the summer 1752 (Paris, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Palais-Bourbon, MS 1517-Z 438); but it is replaced in the engraved 1753 edition of *Le Devin* published at the time of the première at the Académie royale de musique (Boivin 1753; see above, p. 154, note *). Colin's exclamation in the original version (DV/BML): «je m'en vais retrouver la Dame du Château» (f. 7, verso), has been crossed out and suppressed in the 1752 Fontainebleau score and the 1753 engraved edition, replaced by «Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.» Another example, that could have had an inconvenient resonance of the *mœurs légères* at the Court, is also uttered by Colin: «Helas! qu'il va m'en coûter | Pour avoir été trop facile! | A m'en laisser compter par | [ces] Dames de la Cour!» (f. 5 verso). Also crossed out in the autograph libretto, the 1752 and 1753 versions of the score just kept «Helas! qu'il va m'en coûter pour avoir été trop facile!»

Plate A. Autograph libretto of *Le Devin du village*, folio 3 recto.

(By kind permission of the Bibliothèque Municipale de la Ville de Lyon).

Le Devin.

[...] il vous aime toujours.

Colette tristement

Et toujours il me fuit!

[...]

Colette.

~~On peut même imaginer des manières
d'instruire le Spectateur des demandes muettes
qu'on fait au Devin et de ses réponses. Par
exemple un vieillard amenant une jeune
fille et demandant quel sera son sort
s'il l'épouse. JJR~~

~~Durant cet air et les autres
semblables, des gens du village
viennent de tems à autre consulter
Le Devin et lui apporter divers
présens des productions de la campagne.
il en expédie quelques uns et fait signe
à d'autres d'aller l'attendre chez lui. Cela
donne lieu à un jeu de théâtre presque
continuel.~~

Si des galans de la ville
J'eusse écouté les discours

[...]

Table 2. Partial diplomatic transcription of the folio 3 recto.

As shown by the disposition of Rousseau's text, the didascalie defining the various silent actions is on the right-hand side. What is written on the left side is not a didascalie, but an explanation of how this mute scene could be performed: a suggestion from the playwright – acting as some sort of stage director *avant la lettre*, and signed with his initials, emphasizing the quality of this annotation as a «paratext». This paragraph is directed at the actors only, and is not part of the libretto as a literary text: it is not even on the level of a dramatic text provided with the usual didascalies.²² Rousseau's annotation concerns different possibilities of *jeu muet* («demandes muettes») favouring *simultaneous* actions: «*durant cet air et les autres semblables [...]. Cela donne lieu à un jeu de théâtre presque continuel.*» Rousseau had first envisioned a sort of continuous background pantomime during the *intermède*. Such simultaneous actions were only going to be theorized and practised in 1758 by Denis Diderot in his essay *De la poésie dramatique* and his play *Le Père de famille*, before finding their most fruitful home in Jean-Michel Sedaine's librettos (notably the opéra-comique *Blaise le Savetier*, 1759, music by Philidor).²³

Lexical expressions like «demandes muettes» and «jeu de théâtre», both used by Rousseau, were not oddities, but referred to well-established theatrical practices, as stated by the following definition from the *Dictionnaire de Trévoux* (1752):

JEU [...] on appelle *jeux de théâtre*, certaines équivoques qui se font entre les Acteurs qui ne s'entendent pas, & qui donnent quelque plaisir aux spectateurs qui n'y font pas sur le champ réflexion, quoiqu'il n'y ait au fond ni vraisemblance, ni solidité, les *jeux de théâtre* ont été quelquefois plus en vogue qu'ils ne le sont à présent [...].²⁴

The meaning of the expression «demandes muettes» derives directly from the widely used «jeu muet» or «jeu à la muette». Already at the beginning of the eighteenth century, Jean-Baptiste Dubos was certainly among the very first to use this expression, namely in the original edition of his *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719):

22 Similar examples of such didascalies conceived as indications for the actors, and not to be printed in the final version of the libretto, appear in the Ouverture of Dalayrac's *Azémi*, during which a pantomimic action was required: see Patrick Taïeb's text in this volume, p. 233 sq.

23 On the abuses of such «jeux muets» and continuous actions, see Jacqueline Waeber, «Une étude didascalique du *Devin du Village*», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. Rousseau et les Arts visuels*, ed. Frédéric Eigeldinger, 44 (2003), p. 203-230; p. 217. For a thorough approach of Sedaine *dramaturge*, see Mark Ledbury, «Sedaine and the Question of Genre», p. 13-38, *Michel-Jean Sedaine (1719-1797). Theatre, Opera and Art*, ed. David Charlton and Mark Ledbury, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 13-38, and in the same volume Sophia Rosenfeld, «*Les Philosophes* and *le savoir*: Words, Gestures, and Other Signs in the Era of Sedaine», p. 39-51.

24 *Dictionnaire universel français et latin [...] de Trévoux*, 7 vol., Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1752, 4th ed., vol. 4, p. 1211.

Enfin l'on a vu des chœurs, qui ne parlaient pas, et qui ne faisaient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la tragédie antique, réussir sur le théâtre de l'opéra et même y plaire beaucoup, tant qu'ils y ont été exécutés avec quelque attention. J'entends parler de ces ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations; en un mot d'un jeu muet, et que Lully avait placé dans la pompe funèbre de *Psyché*, dans celle d'*Alceste*, dans le second acte de *Thésée* où le poète introduit des vieillards qui dansent, dans le ballet du quatrième acte d'*Alys*, et dans celui de la première scène du quatrième acte d'*Isis*, où Quinault fait venir sur le théâtre les habitants des régions hyperborées.²⁵

As defined by Martine de Rougemont, the phrase «jeu muet» during the eighteenth century encompasses a large spectrum of gestural practices, referring to «des gestes et attitudes qui précèdent, accompagnent et parfois interrompent son discours.»²⁶ In this general overview, the «jeu muet» was considered (and accepted) as being naturally applicable to the «haut comique»: for Riccoboni *fils*, the «jeu muet» is «la partie la plus estimable dans un comédien.»²⁷ Riccoboni also refers to the «jeu muet» in general. The same rules apply in both «haut comique» and «bas comique», and it is only the nuances of acting that decide of the level of «comique». Yet Lelio's explanation is also restricted to the «haut comique», since his comments are solely concerned with the facial movements provoked by the declamation. Eyes, mouth, forehead and eyebrows are of primary importance, whereas the rest of the body is neglected: «toutes ces façons d'exprimer doivent s'employer en parlant; cependant je n'en fais mention que dans l'article du jeu muet, parce qu'elles y tiennent la plus grande place, & qu'elles en forment la plus grande beauté.»²⁸

The Soothsayer: magician or sorcerer?

But the full impact of the «jeu muet», also taking the body as a whole, would find its most efficient use in the realm of the «bas comique». Contemporary with *Le Devin* by reason of its publication date (1753), the article COMÉDIE, written by Marmontel for the *Encyclopédie*, also illustrates this phrase, but with a major difference in comparison to Riccoboni:

25 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, énsb-a, 1993 (3rd ed. 1740) Section 14: «De la danse [...]. De la danse des chœurs», p. 436.

26 Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 20.

27 François Riccoboni, *L'art du théâtre. Suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils à M*** au sujet de l'art du théâtre*, Paris, Simon, 1750; R Slatkine, Geneva, 1971, p. 75.

28 Riccoboni, *L'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 77.

Un peuple, qui a mis longtemps son honneur dans la fidélité des femmes, et dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amans, et capables d'exercer la fourberie des valets; *ce peuple d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet*, qui quelquefois par une expression vive et plaisante, et souvent par des grimaces qui rapprochent l'homme du singe, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit, et de goût. Tel est le comique italien, aussi chargé d'incidens [...].²⁹

In the autograph libretto of *Le Devin*, one suggestion provided by Rousseau directly invokes the spirit of the Théâtre de la Foire, through the topos of the «vieux barbon»: the libidinous greybeard desperately searching for nubile flesh. The theatrical origins of the «vieux barbon» derive from the archetype of Pantalone in the *commedia dell'arte*. And certainly such origins were more than in the air for an eighteenth-century educated spectatorship. Even suppressed, Rousseau's original comment relied on a theatrical tradition strong enough to be justified by the acting style of the actor Nicolas Gélén (1726-c. 1779), who sang the character of the «Devin» at the Opéra in 1778, here reviewed in the *Nouveau Spectateur*:

Le Sieur Gélén est en possession, depuis longtemps, du rôle du *Devin*, il y a même toujours obtenu les suffrages du public. Les-a-t-il mérités? A-t-il rendu, et rend-il ce rôle comme M. ROUSSEAU l'a imaginé[?] [...].

Le *Devin du Village* n'est qu'un charlatan adroit et spirituel [...]. Il rit lui-même de la bonne foi avec laquelle *ces pauvres enfants* admirent *tous les deux sa science profonde*. Pour les amener à cette admiration, il faut qu'il leur en impose, et pour leur en imposer, il faut qu'il donne à sa physionomie, à sa démarche, à son ton, à ses manières, toute l'emphase, tout le charlatanisme dont les gens qui prennent ce caractère font ordinairement leur apanage. Le sieur Gélén a dédaigné de faire cette étude, et le jeu de *pantin* qu'il apporte dans tout son rôle est évidemment contradictoire à la pantomime que paraît exiger le *Devin du Village*. Une chose remarquable, c'est qu'il prend, de temps à autre, un ton prophétique, et qu'il l'abandonne sur le champ. Par exemple, le Sieur Gélén dit avec emphase

Sa vanité vous a fait un outrage
Que son amour doit réparer

Colette répond à ces mots par l'air si connu: *Si des galans de la Ville*. Pendant que *Colette* chante cet air, l'Acteur, au lieu de l'écouter avec une attention relative au caractère d'un *Devin*, multiplie les contorsions, les simagrées, il se frappe dans les mains; il regarde l'Actrice dans les yeux, avec l'air d'un satyre que le désir dévore, il lève les yeux au ciel; il s'agite, il se démène, et quand l'air est fini, il reprend un air grave pour dire à *Colette*, qui lui a dit:

29 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, ed. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson et al., 1751-1765; vol. 3 (1753), p. 667-668; my emphasis.

J'aime mieux être moins belle
Et lui conserver mon cœur.

il reprend son air grave pour dire

je vous rendrai le sien, ce sera mon ouvrage.

et quatre vers plus bas, il le quitte encore, et chante d'un ton tout à fait cavalier:

L'amour croît, s'il s'inquiète, etc.

[...]. Le public peut continuer d'applaudir les *singeries* du Sieur *Gélin*; pour nous, jusqu'à ce que l'auteur du *Devin du Village* nous démente, nous soutiendrons que le Sieur *Gélin* joue fort mal son rôle, et qu'il n'en a pas saisi la véritable idée.³⁰

The excessive antics, «*singeries*» and other satyr-like attitudes of the actor *Gélin* appear here like an echo of Rousseau's first intentions. This may be just mere coincidence motivated by the fact that from the 1760s onwards, the growth of the opéra-comique and the search for more «naturalistic» ways of playing had a decisive influence on the staging of several works in the repertoire. However it also must be borne in mind that with only two airs throughout the whole *intermède*, the role of the Soothsayer is vocally less privileged than those of Colin and Colette, and the second air, the vaudeville-like «Venez jeunes garçons, venez aimables filles» (scene 7) is also much less brilliant than the first, «L'amour croît s'il s'inquiète» (scene 2). *Gélin*'s excessive emphasis on pantomime could have been a way for him to compensate for this relative vocal disadvantage. But an earlier anecdote, related to the very first performance of *Le Devin* in October 1752 and directly emanating from Rousseau, lends more credence to the above account of *Gélin*'s antics. It suggests that Rousseau himself had expected the acting style of a «devin de village» to be more driven on the comic side. In a letter sent to Rousseau on the 20th October 1752 by the haute-contre *Jélyotte* (who had created the role of Colin at Fontainebleau in 1752 and at the Opéra in 1753), the singer alludes to a critique obviously made by Rousseau after the first performance of the work on the 18th October 1752 at the Court: «J'aurai soin de faire le changement que vous desirez, j'accourcirai le Récitatif de la première Scène et j'avertirai M. Cuvillier de se contenter de son état de Sorcier sans aspirer orgueilleusement au rang de Magicien.»³¹

30 *Journal des théâtres, ou le Nouveau Spectateur*, 15 January 1778, vol. 3, no. 20, p. 191-196. The author of this review may well have been Jean Charles Le Vacher de Charnois, who wrote for this journal between 1777 and 1778. See *Dictionnaire des journalistes. 1600-1789*, ed. Jean Sgard, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 88.

31 *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, ed. Ralph Leigh, 52 vol., Oxford, Voltaire Foundation, vol. 2, letter no. 182.

A member of the Académie royale de musique, Louis-Antoine Cuvillier *fils* was renowned precisely for his pantomimic talent, as stated by those verses published in the *Dictionnaire des Théâtres*: «Ta voix, ton geste et ta figure | En toi tout plaît au spectateur; | L'art, d'accord avec la nature, | Ont formé le chanfre et l'acteur.»³² Cuvillier was patently a talented actor, and his acting was in accordance with the house style of the Académie royale, in the repertoire of which the character of a Soothsayer was indeed a novelty. It was not the first time however that a «Devin» was staged at the Opéra; several «devins» appear in Campra's *Les Fêtes vénitiennes* and one in Rameau's *Les Fêtes de Ramire* (Versailles, 1745). A famous example is Isménor, in Rameau's *Dardanus* (1739). But in the tradition of the pastorale (to which Rousseau's *intermède* is unmistakably indebted),³³ shepherds and shepherdesses are more likely to get the aid of a true magician: and certainly this was the way Cuvillier had imagined the rendering of his role. Magicians are not a rarity in the casts of *tragédies en musique*, the first one being Hidraot in Lully's *Armide*, followed by the likes of Phorbas, the malevolent magician in Marais' *Alcyone* (Houdar de la Motte, 1706). And like Rousseau's Soothsayer, such magicians were also «basse-taille»: thus Cuvillier performed the novel character of the Soothsayer by integrating features proper to the magician of the *tragédie en musique*. And as stated by Jélyotte's letter, he took the character of the Soothsayer excessively seriously, and not enough comically, playing his part more as a magician than a «Sorcier» (de la Foire?)

In many ways, Gélin's *contorsions* in 1778 were perhaps not excessively out of purpose with Rousseau's first intentions about the specific kind of *jeu muet* required for the Soothsayer, considering how these are clearly related to the *bas comique*. As drafted in the autograph of the libretto, the end of scene 4 describes a «jeu de scène» for the Soothsayer (Plate B):

*Le Devin tire de sa poche un livre
de Grimoire et un petit bâton de Jacob avec lesquels
il fait un charme. Des jeunes paysannes
qui venoient le consulter, laissent tomber leurs
présens, et se sauvent tout effrayées en
voyant ~~apercevant~~ ses contorsions.*

This didascalie was retained in the manuscript score used for the 1752 performance at the Court,³⁴ as well as the printed score of 1753. But these two scores also provide additional information. The 1752 manuscript score adds paragraphs [1], [2] and [4] below, while the engraved score of 1753 gives them all:

32 Quoted in Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle: documents inédits découverts aux Archives nationales*, 2 vol., Paris, Berger-Levrault & Cie, 1883, vol. 1, p. 161-162.

33 See Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica*, *op. cit.*, quoted above, note 9.

34 See p. 154, note **, and note 21.

- [1] Le Devin tire de sa poche un Livre de Grimoire, et un petit baton de Jacob avec lequel il fait un charme:
- [2] L'acteur qui fera ce role doit imaginer icy un jeu misterieusement Bouffon, qui se mesure exactement sur la simphonie.
- [3] De jeunes Paysannes qui venoient consulter le Devin, laissent tomber leurs presents, et se sauvent tout effrayées en appercevant Ses contorsions.
- [4] sur cette brève il doit rester en attitude d'une maniere Comique

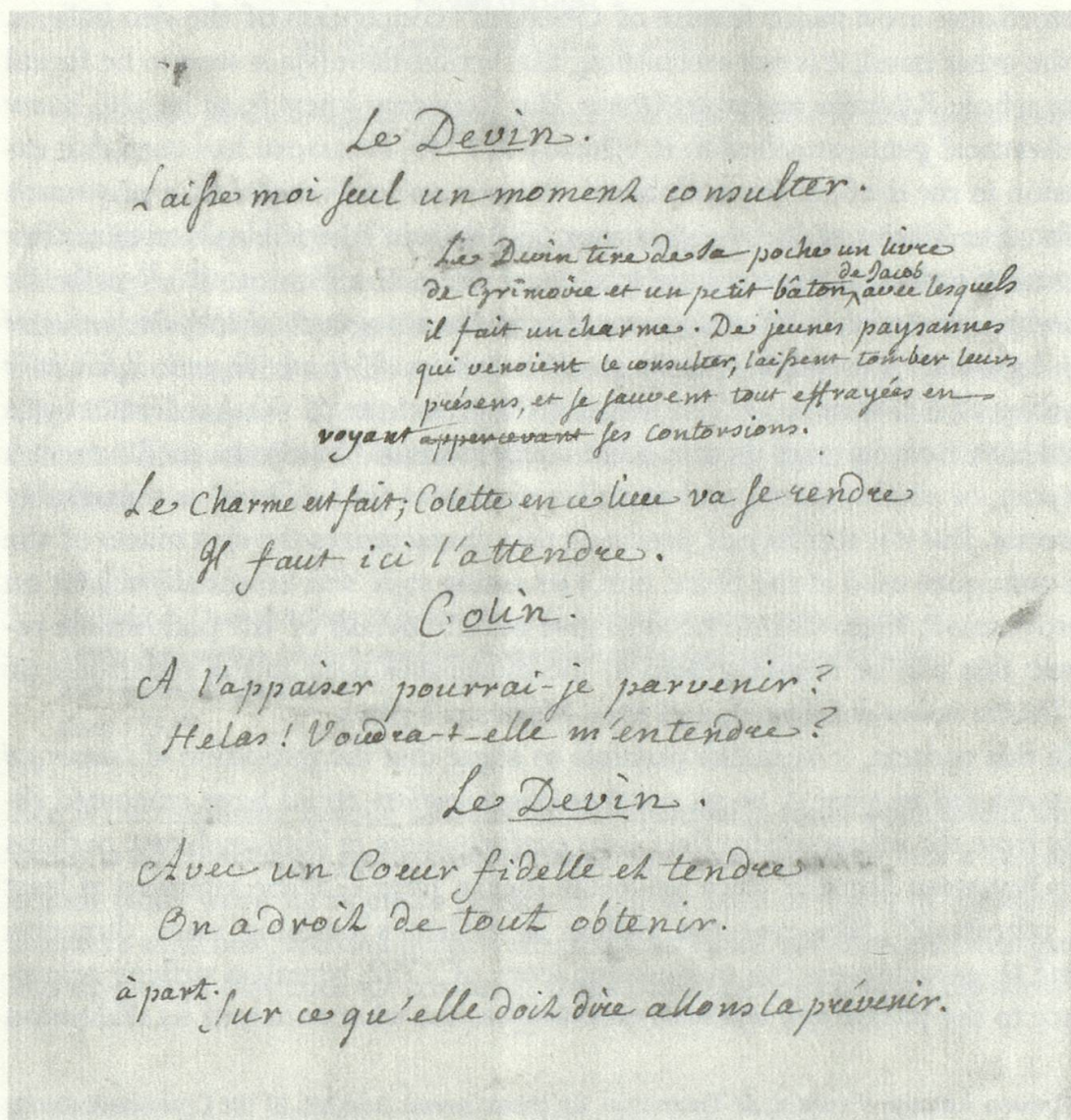


Plate B. Autograph libretto of *Le Devin du village*, folio 5 verso.

(By kind permission of the Bibliothèque Municipale de la Ville de Lyon).

Since paragraphs [2] and [4] concern pantomimic action to be played *during the music*, one can imagine that Rousseau had not yet thought of these «jeux de scène» when drafting the libretto, obviously written for its most part before the score had been completed.

By using the word «contorsions» Rousseau gives a major clue regarding his theatrical conception of *Le Devin*, and the characterization of its title-role. In contemporary theatrical vocabulary the word was heavily loaded, to say the least, as characterizing certain usages in the repertoire of the Fair theatres: these «contorsions» are a major feature of Gherardi's conception of the «jeu italien». On the other hand, it is not astonishing that «contorsion(s)» is *never* to be found in the whole *Répertoire général des Opéras*. But Rousseau knew it, as he also knew the theatrical genre attached to it. Already in 1746, Rousseau had used this expression in the draft of his unfinished *Arlequin amoureux malgré lui*, a play much indebted to Marivaux and the character of Arlequin (shaped by Marivaux after the acting style and pantomimic talents of the actor Thomassin),³⁵ with the following didascalie, itself at the very end of the autograph: «*Arlequin vient armé de sa baguette qu'il contemple de mille manières [comiques], et avec laquelle il fait mille contorsions.*»³⁶ Needless to say, any actor of the repertoire of the Académie royale would have found a stage direction like «mille manière comiques» (in Rousseau's *Arlequin*), or «contorsions» and «manière comique» (in *Le Devin*) as remarkably imprecise. But it is this lack of precision that characterizes the «jeu muet» of the «bas comique» used at the Foire. Since its acting style was essentially reliant on improvisation, there was no need to give minute details of the pantomime required: this can be demonstrated in the didascalies used in the repertoire of the *Théâtre italien de Gherardi*, and even Marivaux's plays.

In this context, it would be possible to argue that the indication «*L'acteur qui fera ce rôle doit imaginer ici un jeu mystérieusement bouffon*» could have emanated directly from the rehearsals for the Court performances at Fontainebleau: perhaps from Rousseau himself, since we know that in June 1752 he attended at least one rehearsal.³⁷ Whoever the author is, Colette's opening stage direction (scene 1), as written in the manuscript score of 1752, reveals a striking resemblance to the phrase «*jeu mystérieusement bouffon*» for what concerns its realisation

35 Tomaso-Antonio Vicentini, *dit* Thomassin, the most famous Arlequin of the Comédie-Italienne in Luigi Riccoboni's company from 1716 to 1741.

36 *Arlequin amoureux malgré lui*, in *Œuvres complètes. II. Théâtre. Poésie [...]*, ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, et al., Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 955. The adjective «comiques» is an autograph addition, not mentioned in the critical apparatus of the Pléiade volume.

37 Rousseau attended the rehearsal of his work with Friedrich-Melchior Grimm and the abbé Raynal on the 23 June 1752. See Ralph Leigh, *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, *op. cit.*, vol. 3, A83, «Extraits du Journal d'Iselin», p. 318.

in tandem with the musical score: «*Durant ce prelude, Colette doit s'affliger, pleurer, soupirer, s'essuyer [sic] les yeux de son tablier, mais que ses mouvemens, sans charge, soient exactement mesurés sur la symphonie.*»³⁸

Rousseau's Soothsayer is in the very footsteps of the Fair charlatans and other sorcerers, as they could have been seen in Lesage's *Le Tombeau de Nostradamus* (Foire Saint Laurent, 1714). As in the scene 4 of *Le Devin*, the sorcerer is given a pantomime to play during his cabalistic tricks:

NOSTRADAMUS

Air 44 (*j'entends déjà le bruit des armes*)

[...]

*Nostradamus fait avec sa baguette des gestes de Cabaliste. Il remue les lèvres, & paroît agité de mouvemens convulsifs.*³⁹

As we have seen above, Cuvillier did not recreate *ex nihilo* the character of the Soothsayer. Despite the lack of iconographic sources depicting Rousseau's «devin», other information about the costume used in 1752 reveals that this character was conceived on the model of the magician of the tragédie en musique. The 1754 *Inventaire Général des différens habits de Théâtre* from the Magasin des Menus Plaisirs du Roi à Versailles gives the following description for Cuvillier's costume:

M^r. Cuvillier

Un habit du Devin de Village de taffetas feu garni de découpures noires, robe, armure de taffetas blanc peint en caracteres magiques chamarrés de taffetas feu la robe en destruction, il ne reste que les armures

*f[ecit] 1752*⁴⁰

Red is the dominant colour, and the white «armure» (a tunic worn under the red robe) is adorned with embroidered magic symbols. If white was a sacerdotal colour (thus worn by operatic priests as can be seen in many of Berain's and Boquet's sketches), red and black were frequently used for demons (with green), and magicians. Sketches for costumes from Berain père to Boquet fils show that

38 F-Pan, MS 1517-Z 438, p. 1 (see note 21).

39 [Alain-René] Le Sage, [Jacques-Philippe] d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S.-Germain et de S.-Laurent [...] recueillies, revues et corrigées par MM. Le Sage et d'Orneval [et Carolet]*, 10 vol., Paris, Ganeau, 1721-1737; R Geneva, Slatkine, 2 vol., 1968, vol. 1, p. 182.

40 «*Inventaire Général des différens habits de Théâtre, tant faux que fins et Ustensils en dépendants Servants aux Spectacles de la Cour; lesquels sont dans le Magasin des Menus Plaisirs du Roy à Versailles, le tout appartenant à Sa Majesté Et mis à la Garde de M.^r L'Eveque Garde Magasin Général des menus Plaisirs Et affaires de la Chambre; [...] en l'année 1754.*» F-Pan, O¹ 3233.

magicians and fantastic creatures are more likely to be dressed in red, or green, this latter colour very usual for the «Furies».⁴¹ The presence of magic signs is also characteristic of characters naturally dealing with occult sciences, as shown by the following description for two astrologers given in the 1763 *Inventaire général des habits des ballets du Roy par caracteres*: «N° 17 F[onds] ancien | Deux robes d'Astrologues Semées d'Etoilles d'or d'armures de tissu d'or et Caracteres peints».⁴²

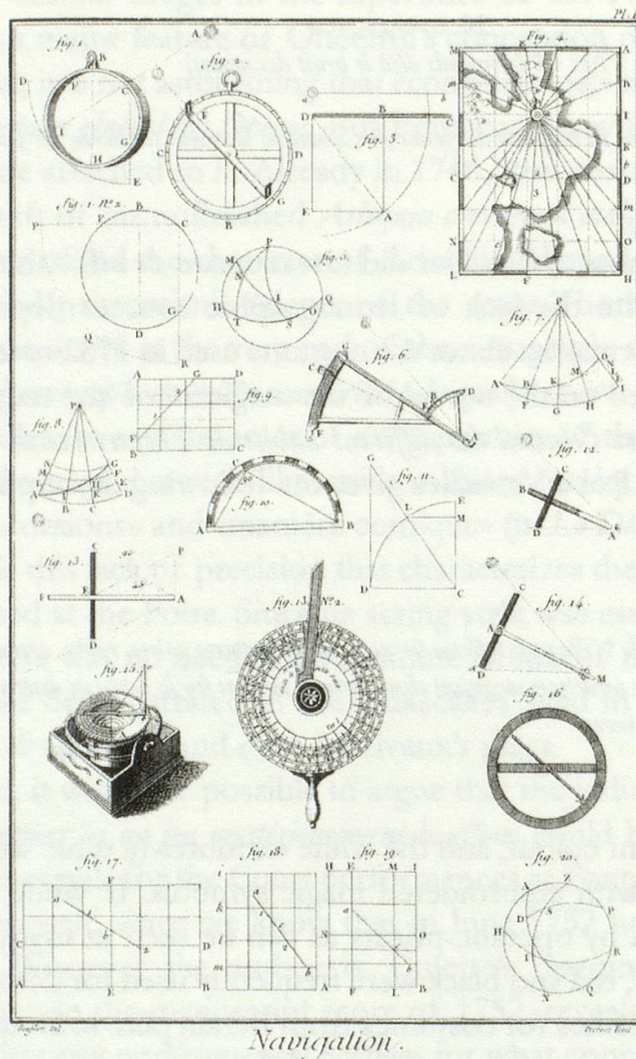


Plate C. Planche Navigation I, in *Recueil de planches* [...]. *Encyclopédie*, vol. 4 (1767). The «bâton de Jacob» is represented under Fig. 12 and 16.

41 For the 1761 revival of Lully's *Armide*, Boquet had also sketched a costum for «La Haine» with the dominant tone of green: see François Lesure, *L'opéra classique français. XVII^e et XVIII^e siècles*, Geneva, Minkoff, 1972, p. 96. A gouache from Boquet's *atelier*, made for the revival of Lully's *Thésée* in 1744, shows the magician Médée wearing a red dress, with rich gold and black embroideries; the cloak is black (*id.*, p. 83).

42 «*Inventaire général des habits des ballets du Roy par caracteres*, Premier juillet 1760». F-Pan, O¹ 3235.

Without any doubt, Cuvillier's costume in 1752 was unsuited to a village Soothsayer. Being rather unique on the stage of the Académie royale, the character of Rousseau's Soothsayer was first conceived along the traditional stereotypes of the magician, as familiar on this stage. Certainly also Cuvillier had as an accessory the inevitable magic wand, systematically used by magicians of the *tragédies en musique*. Yet the earliest document related to the costumes and accessories of *Le Devin du village* and mentioning the use of a magic wand dates only from 1763 for a Court performance of the work: «*Emprunter à l'opéra le Grimoire et la Baguette*». ⁴³ Rousseau's libretto gives unusual details of the Devin's accessories. Unexpectedly, he does not use the magic wand, but a «*bâton de Jacob*» (literally, «*Jacob's stick*»). A mathematical tool invented probably in the fourteenth century, the «*bâton de Jacob*», also called «*arbalestrille*», was used by astronomers and navigators for measuring distances, heights, and angles. ⁴⁴ (Plate C).

That Rousseau chose for his Soothsayer a «*bâton de Jacob*» in conjunction with a «*grimoire*» (a book of magic spells), i.e. one object emblematic of scientific rationalism, and another related to the occult, provides a remarkable nuance in the characterization of the Soothsayer's «*magic*» powers, depicting a character similar to the Fair charlatans and other travelling healers in rural areas, mixing the magic and the scientific. And we need not be surprised that from the 1752 performances the sophisticated «*bâton de Jacob*» had been immediately understood as, and replaced, by the magic wand.

From Diderot's *Devin* to Philidor's *Sorcier*

Excessively sumptuous, Cuvillier's costume had an impact on the actor's acting style: if clothes make the man, they make the actor too. However involuntary, this created a comic contrast between the simplicity of Rousseau's *intermède* and the sophistication of a Devin who would have found a better place in a *tragédie en musique*. Confirmation of the inadequacy of the Soothsayer's costume can be found in another major source, Denis Diderot's *Trois Chapitres ou la vision de la nuit de Mardi Gras au mercredi des Cendres* (1753). The core of the text is a performance at the Opéra of Rousseau's *Devin*, to be understood as a critique of the way the *intermède* had been staged for its 1753 première at the Académie royale. As such,

43 «*Programe du Devin de Village, Opéra en un acte Représenté devant le Roy à Versailles le mercredi Neuf Mars 1763*». F-Pan, O¹ 3266/8. Later sources of the Archives du Roi and the Académie royale also systematically mention the magic wand.

44 A thorough definition of the «*bâton de Jacob*» is given in the *Dictionnaire de Trévoux*, *op. cit.*, vol. 1, p. 1430-1431.

it is a major testimony regarding this work, being also the earliest text to comment at length on the performances of *Le Devin* at the Opéra. However it must be taken with caution: as stated by the title, this text offers an idealized *vision* of *Le Devin*, or better, the work commented upon here is more Diderot's *Devin* than Rousseau's.

If Jélyotte's letter evoked only the character of the role, Diderot's vision describes his costume with more precision: «Le Petit Prophète [prit le Devin] pour une contre-épreuve d'un démon de grand Opéra, car il était tout rouge, et il lui cria: "Monsieur le Devin, garde-toi de venir dans la forêt de Boehmischbroda, car le procureur fiscal pourrait bien te faire griller, pour t'apprendre à t'habiller autrement."»⁴⁵ Typically, Diderot compares the Soothsayer with characters he had seen previously on this same stage: because of the red costume, the Soothsayer is assimilated into a demon «de grand Opéra» – a genre exactly opposite to the creation which is *Le Devin*.

Diderot is of course aware of the *dissonance* created between this unsuitable costume and the character of the Soothsayer. The point is made particularly clear in Chapter 3, describing the villagers' feast celebrating the reconciliation of Colin and Colette (corresponding in Rousseau's *Devin* to the final scene). Yet this description is openly presented not as an objective account of the 1753 performance but as an ideal scenic realization as dreamed by Diderot, who points out from the start of the chapter the rigid excess of symmetry of the decorations at the Académie royale: in this final scene «il n'y avait point la symétrie qu'ils mettent dans leurs décorations [de l'Opéra].»⁴⁶ In Diderot's vision the Soothsayer wears a very different costume: «J'entendis quelqu'un sous les arbres qui disait: *Venez, jeunes garçons, venez, aimables filles* [...]. Ce quelqu'un était le Devin, mais il ne portait plus l'habit rouge.»⁴⁷ Unfortunately for us, the description stops here, and the archives of the Académie royale do not contain any trace of information on the Devin's costume for the 1753 première at the Opéra, if we except the mention of a «rabat de gaze» (a gauze collar).⁴⁸ Yet this accessory would hardly be found in a ceremonial costume. Rather, it would be found in contemporary costume styles, adorning the collar of a frock coat, for example. A later description of his costume, found in the «*Programme du Devin de Village, Opéra en un acte Représenté devant le Roy à Versailles le mercredi Neuf Mars 1763*» shows that the Soothsayer (performed by Joseph Caillot) was by then dressed «en habit de ville»:

45 Denis Diderot, *Trois Chapitres ou la vision de la nuit de Mardi Gras au mercredi des Cendres*, in *Œuvres*, ed. Laurent Versini, 5 vol., Paris, Laffont, collection Bouquins, 1994-1997, vol. 4, p. 143.

46 *Id.*, p. 146.

47 *Id.*, p. 147.

48 «Magasin de Modes [Nattier] | *Etat des Memoires compris | dans la liquidation | octobre 1752. Jusqu'au dernier mars 1753. | Pour fournitures faites depuis le premier octobre | 1752. jusqu'au dernier mars 1753*». F-Pan, AJ¹³ 32/4.

Chapeau a haute forme de Satin noir orné de ruban cerise, un rabas de dentelle:

Perruque ronde noire

Bas bruns, souliers noirs avec pieces rouges rabatues.

a Emprunter a l'opéra le Grimoire et la Baguette.

les Bas et Souliers a fournir a neuf et serviront une 2^{de}. fois

habit, veste grande culotte de Satin brun orné de ruban cerise,

manteau de Satin noir orné de ruban cerise, des gros boutons cerise;

le tout doublé de toille noire et Brune⁴⁹

Interestingly, this contemporary costume bears a slight yet distinctive sign betraying the Soothsayer: the red ornaments of the hat, the shoes, the coat and the buttons. For the rest, this costume would have been perfectly suited for a «magister», or a «Tabellion de village», the latter especially being a character that had started to be popularized from the 1760s in many opéras-comiques. And the description also mentions a «rabat de dentelle», an accessory identical to the gauze collar required for the costume of Cuvillier in 1753 at the Académie royale. Would this mean that from March 1753, Cuvillier had been wearing a costume already similar to the one described in 1762? And if so, why then did Diderot mention the red costume in his text?

It is most unlikely that Diderot would have attended the 1752 performances at the Court, but he could have been informed by Rousseau himself of Cuvillier's red costume. At this time, his relations with Rousseau were still close and friendly; and taking into account the peculiar nature of the *Trois Chapitres*, a text freely recreating *Le Devin* according to Diderot's own tastes, one can imagine that he conflated what he had heard from the 1752 performances and what he had seen at the Opéra in 1753. In any case, Diderot's text echoes Rousseau's criticisms of Cuvillier's acting style and costume. And if the gauze collar is evidence of a radical change of costume, it may also signify that Rousseau's comments had been followed by the actor.

Another hypothesis, still following Diderot's text, would have been that from 1753 the Soothsayer might have worn two different costumes, dressed as a magician with the dominant tone of red during scenes 1 to 7, and reappearing in the final Divertissement under the more normal costume of a villager. But this cannot be verified in any source or document related to the performances of *Le Devin* in 1753. Furthermore, all other sources available for later performances of the work at the Opéra or the Court always mention only one costume for the Soothsayer.

49 «Programme du Devin de Village, Opéra en un acte Représenté devant le Roy à Versailles le mercredi Neuf Mars 1763». F-Pan, O¹ 3266/8.

François André Danican Philidor's *Le Sorcier*, comédie lyrique in two acts (libretto by Poinciset, 1764) will provide the conclusion of this overview on Rousseau's Soothsayer, his acting style and his external appearance. The character of Julien, who adopts the disguise of a sorcerer, offers a sort of synthesis between Rousseau's Soothsayer and the commonly held view of a magician. Julien's external appearance as a sorcerer has been carefully described in the libretto by Poinciset: «*Julien travesti en Dervis indien, mais sans charge, avec une robe qui cache son premier habit, un bonnet auquel tient une barbe. Il porte à la main une baguette.*»⁵⁰

The comic effect of this scene is based on a parodic effect, stressing the fakeness of Julien's disguise. The neutral elements defining his sorcerer's condition are the hat, the beard and the magic wand. The grandiloquent aspect is accentuated by the purportedly foreign origin of the disguise, and Julien's robe, sufficiently long to hide his villager's costume, must certainly have been reminiscent of the richly brocaded fabrics used for magicians and priests of tragedies. On the other hand the detail, «sans charge» warns against any kind of excessive acting; after all, the disguise and the sorcerer's attributes reveal enough of the hoax. It would be of course tempting to view in Julien's disguise a possible clue about the costume of Rousseau's Soothsayer, as possibly described by Diderot in 1753: first appearing as a grandiloquent magician or a demon «de grand Opéra», and then dressed as a villager for the celebration of Colin and Colette's reconciliation.

Whatever the truth may have been, the foreign exotic quality stressed by Julien's disguise reminds us that Rousseau's Soothsayer had been indeed a novel character on the stage of the Académie royale: as novel and as foreign and exotic for this stage as Bambini's Italian *Bouffons*. Yet *Le Devin du village* did not bring a «new» character onto an «old» stage, since the character of the Soothsayer is himself the heir of a venerable comic tradition finding its origins in the *commedia dell'arte*. Certainly the most important legacy of this modest work lies much less in its musical style, for it is a well-established fact by now that *Le Devin* owes far more to the French tradition than to the Italian one. It seems then more appropriate to assess its influence through its theatrical legacy. Parallel to the Bouffons's arrival, *Le Devin* helped prepare for the renewal of a large part of the French repertoire by bringing the «bas comique» to the forefront alongside the «haut comique», whereas earlier this would not have been expected, or even permitted.

50 François André Danican Philidor, *Le Sorcier, comédie lyrique en deux actes*, Paris, Chez M^r. De la Chevadiere [...] et aux adresses ordinaires de musique, [1764], act II, scene 1, p. 80.