

MIT Open Access Articles

Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697

The MIT Faculty has made this article openly available. **Please share** how this access benefits you. Your story matters.

Citation: Ravel, Jeffrey S. "Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697." *Littératures classiques* 82.3 (December 2013). p. 51-60.

As Published: http://www.armand-colin.com/revues_article_info.php?idr=36&idnum=480641&idart=10977

Publisher: Armand Colin

Persistent URL: <http://hdl.handle.net/1721.1/92779>

Version: Author's final manuscript: final author's manuscript post peer review, without publisher's formatting or copy editing

Terms of use: Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike



Ravel, TROIS IMAGES DE L'EXPULSION DES COMEDIENS ITALIENS EN 1697

Abstract :

This article relies on three images to examine the contemporary meanings of the expulsion from Paris of the Italian actors in 1697. While two of the images portray the troupe in the context of Louisquatorzian cultural policy, the third prefigures an eighteenth century theatrical world where the King and his court are no longer the final arbiter of theatrical fashion.

Version française :

Cet article se base sur trois images afin d'examiner les interprétations contemporaines de l'expulsion des comédiens italiens de Paris en 1697. Tandis que deux de ces images présentent la troupe dans le cadre de la politique culturelle de Louis XIV, la troisième envisage un monde au XVIIIe siècle où le roi et sa cour ne soient plus l'arbitre finale des modes théâtrales.

Biographie :

Jeffrey S. Ravel est professeur d'histoire au Massachusetts Institute of Technology (MIT). Il a publié *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture, 1680-1791* (1999), et *The Would-Be Commoner : A Tale of Deception, Murder, and Justice in Seventeenth-Century France* (2008). Il est un des co-fondateurs du site web CESAR (<http://www.cesar.org.uk>), une base des données sur la vie théâtrale en France de 1600 à 1800.

TROIS IMAGES DE L'EXPULSION DES COMEDIENS ITALIENS EN 1697

Jeffrey S. Ravel, MIT

Voir 1697

Le 13 mai 1697, Louis Phélypeaux, comte de Pontchartrain et ministre de la Maison du Roi, communiqua au Lieutenant Général de la Police de Paris, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, l'ordre du roi qui interdisait dorénavant aux Comédiens italiens de jouer à Paris. Les raisons qui sont à l'origine de cette décision royale demeurent obscures. Des observateurs contemporains évoquent l'indécence croissante du jeu des Italiens au cours des années 1680-1690, la rumeur qu'ils s'apprêtaient à jouer une pièce, *La Fausse prude*, dont on prétendait qu'elle se moquait de la maîtresse du roi, Madame de Maintenon, ou encore la volonté de Louis XIV de mettre un terme à la pension annuelle dont il avait gratifié la troupe¹. Quoi qu'il en soit, le Lieutenant Général d'Argenson se présenta dès le lendemain à l'Hôtel de Bourgogne – où les Italiens étaient installés depuis 1680 –, probablement accompagné d'un commissaire du Châtelet, d'exempts et d'archers de la robe courte, afin d'apposer les sellés sur les portes du théâtre et sur les loges des comédiens. Si cet acte signifiait sans conteste que les Comédiens n'étaient plus au service du roi, il ne parvint pas pour autant à faire disparaître définitivement les personnages italiens des scènes parisiennes, ni à effacer de la mémoire des spectateurs leur esprit railleur, voire subversif. De la Foire du début du XVIIIe siècle aux boulevards de la fin du siècle, en passant par le retour des Comédiens italiens à Paris en 1716, le souvenir de l'expulsion de 1697 a été abondamment entretenu, et souvent remodelé à des fins contestataires². Ainsi, s'il est vrai que les dates de 1680 (création de la Comédie-Française) et de 1791 (abolition des privilèges dramatiques et liberté des théâtres) marquent des tournants décisifs dans l'histoire de la tutelle étatique sur les spectacles parisiens, il convient de remarquer que l'année 1697 n'est pas moins importante pour l'histoire politique et culturelle de la scène française³.

¹ Sur les circonstances de cette expulsion, voir Jan Clarke, « The Expulsion of the Italians from the Hôtel de Bourgogne in 1697 », *Seventeenth-Century French Studies*, 1992, n° 14, p. 97-127.

² David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle: Jeux, Écritures, Regards. Essai sur les Spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions espace, 2000, surtout p. 83-90 et 137-147.

³ Jeffrey S. Ravel, « The Parterre Becomes an Actor, 1680-1725, » dans *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1999, p. 99-131.

Car, paradoxalement, la tentative royale d'éliminer les Italiens a eu pour conséquence de leur conférer une certaine noblesse aux yeux des spectateurs et des lecteurs du XVIII^e siècle. Plus encore, la persistance de leur tradition dramatique et dramaturgique manifestait le pouvoir croissant du public de l'Ancien Régime en matière théâtrale, dans la mesure où l'engouement qui se maintenait pour les spectacles italiens contredisait l'« absolutisme » d'une monarchie qui voulait au contraire les faire disparaître.

Néanmoins, il est difficile de préciser la manière dont cette expulsion s'est mise à fonctionner comme symbole d'opposition après 1697. Si l'on choisissait de s'appuyer sur le témoignage des sources textuelles, il conviendrait de consulter les multiples éditions du recueil d'Evaristo Gherardi, comédien du Théâtre italien au moment de l'expulsion, qui en 1700 transcrit pour les publier les 55 comédies jouées par la troupe entre 1683 et 1697. À cela, il faudrait ajouter les centaines d'éditions des pièces représentées sur les tréteaux de la Foire, dans les théâtres des boulevards et à la Comédie-Italienne avant la Révolution, ainsi que les écrits historiques et les recueils d'anecdotes publiés au XVIII^e siècle sur la troupe italienne et des spectacles non-privilegiés, sans compter les réflexions sur le jeu dit « italien » qui parsèment les traités du comédien et les journaux ou mémoires des amateurs de théâtre. Sans nier leur importance, nous proposons ici de laisser du côté ces sources écrites, pour privilégier trois images – trois *visions* – de l'expulsion des Italiens. Il est aisé d'imaginer un tableau qui aurait documenté l'arrivée du Lieutenant Général d'Argenson à la porte de l'Hôtel de Bourgogne avec ses papiers, ses sellés et ses agents de police. Mais comment l'artiste aurait-il pu communiquer *visuellement* les diverses forces qui contribuèrent à la persistance d'Arlequin et de ses camarades comme référence théâtrale pendant plus d'un siècle après la tentative de l'état d'effacer la troupe et ses pratiques de la scène publique ? Comment pouvons-nous, des spectateurs de ces images aujourd'hui, concevoir, en termes visuels, l'importance que les personnages, les gestes et l'esprit des Italiens avaient alors dans les mémoires collectives et le goût du public ?

Trois images

Commençons par deux tableaux quasi similaires, l'un conservé au Musée Malraux du Havre, et l'autre, au Musée Carnavalet à Paris [Figs. 1 & 2]. Les archives ne fournissent malheureusement aucun renseignement ni sur l'identité de celui (ou ceux) qui les a (ont) peints, ni sur leur date de composition. Bien que le tableau du Havre ait été récemment restauré, il semblerait que celui du Musée Carnavalet ait moins d'imperfections artistiques, de sorte qu'on pourrait supposer qu'il est l'original des deux. Par

exemple, tandis que dans le tableau du Havre, le gentilhomme avec sa canne à gauche laisse tomber à terre le sac d'argent, le même personnage dans le tableau du Carnavalet est en train de placer le sac dans la main d'Octave, le jeune amant de la troupe, qui doit choisir entre cette bourse et les papiers qui lui sont offerts par l'écrivain assis au premier plan. Ainsi, l'image du Carnavalet suggère la difficulté du choix qui est donné aux malheureux comédiens entre l'argent et les papiers. En outre, le centre de l'image du Havre est occupé par Scaramouche, habillé en noir comme il se doit, avec le regard perplexe et, à sa gauche, Mezzetin, qui tient un lapin dans sa main. Inversement, dans la version du Carnavalet, c'est Scaramouche qui porte le lapin, alors que Mezzetin tient un papier roulé dans sa main droite, tout en désignant de sa main gauche Pierrot, qui adresse au ciel une protestation contre l'expulsion des comédiens. De nouveau, le tableau du Carnavalet établit entre les personnages une relation qui n'est pas évidente dans le tableau du Havre moins soigneusement exécuté.

Même si l'on pourrait donc soutenir que la copie du Carnavalet est antérieure à celle du Havre, une autre question d'ordre chronologique demeure : cette image a-t-elle été exécutée juste après l'expulsion des comédiens, de sorte qu'elle pourrait servir de document quasi historique sur l'évènement, ou bien a-t-elle été réalisée plusieurs années après ? En fait, la composition de la toile laisse présumer qu'elle est contemporaine de l'expulsion elle-même. La scène se passe dans la rue, probablement devant l'Hôtel de Bourgogne, puisque l'homme à droite, sur l'échelle, est en train d'afficher le décret par lequel le roi commande la fermeture du théâtre. À l'extrême gauche se trouvent cinq hommes liés à la police : l'écrivain qui donne des papiers à Octave, les deux hommes debout qui sont probablement des archers (puisque l'un d'entre eux tient une hallebarde) et deux hommes devant eux qui s'entretiennent sur ce qui se passe. On peut même légitimement penser que la figure la plus éminente, le gentilhomme qui tient le sac et une canne, représente le Lieutenant Général de Police d'Argenson : en effet, le bleu de son manteau, visible dans le tableau conservé au Havre, attire l'œil du spectateur ; en outre, il est au centre du groupe des fonctionnaires et son visage ressemble aux portraits contemporains du célèbre chef de la police parisienne.

Les cinq figures policières, à gauche, et l'afficheur, à droite, encadrent sept comédiens italiens. À la gauche d'Octave, Colombine agenouillée semble supplier d'Argenson et ses charges de ne pas mettre en vigueur l'ordre du roi. Juste derrière Scaramouche et Mezzetin, le peintre a placé le Docteur Balouarde, Arlequin et Pierrot les uns à la suite des autres. À leur gauche, une foule composée d'habitants de la ville

observent l’affichage de l’ordre royal et la honte des comédiens. L’impression déçagée par le portrait de ces sept comédiens, maîtres en l’art d’improviser en scène, est ici celle du désespoir. Chassés hors de la salle de spectacle, littéralement délocalisés, ils se confrontent dans la rue à un public qui les voit non plus comme des magiciens de la scène, mais désormais comme des sujets disgraciés du roi. Le regard stupéfait de Scaramouche, accentué par ses gestes inefficaces, trouve son pendant dans l’attitude amollie de Mezzetin, la supplication éplorée de Colombine, le visage légèrement paranoïaque du Docteur, et surtout dans le regard de biais, furtif, d’Arlequin qui a, chose rare, la bouche fermée. Seul Pierrot tente de résister, lui qui possède traditionnellement le caractère le plus simple de la comédie italienne. Son geste est révélateur : il exhibe un placet sur lequel on trouve les mots « CONGEZ DONNEZ AUX COMMEDIENS ITALIENS », en l’agitant vainement face à l’ordre incontournable du roi, affiché sur le mur⁴. L’autorité textuelle de la monarchie, manifestée dans les mots écrits et incarnée dans les figures de d’Argenson et de ses gens, laisse les comédiens sans abri et sans identité. Ne peut-on pas en conclure que l’artiste qui a représenté les Comédiens ainsi désorientés et déplacés s’est en cela inspiré de l’humiliation qui fut effectivement celle de la troupe au moment de son expulsion ? Il est alors possible de faire l’hypothèse que la composition d’un tel tableau, avec ses comédiens dépaysés et défaits, se situe chronologiquement à proximité de la fermeture du Théâtre italien. Ne serait-ce que cinq ans plus tard, l’artiste et son public auraient inversement déjà pu assister à la renaissance joyeuse des personnages et des *lazzis* des Italiens sur la scène des foires parisiennes.

La représentation la plus connue de l’expulsion des Italiens est une gravure d’après un tableau perdu et attribué à Antoine Watteau [Fig. 3]. Le *Départ des comédiens italiens en 1697*, gravé par Louis Jacob, est mentionné pour la première fois dans le *Mercur* de juillet 1729, soit plus de trente ans après l’expulsion⁵. Les spécialistes de Watteau ne s’accordent ni sur la date de composition, ni sur l’auteur de la copie originale. À supposer qu’il s’agisse bien d’une œuvre de Watteau, il faut noter que ce dernier est venu à Paris en 1703 seulement, et qu’il n’a donc jamais vu l’ancien Théâtre italien sur scène avant sa suppression.

⁴ Il se peut que cette figure ne représente pas Pierrot, mais plutôt un spectateur dans la rue qui lève ce papier afin de signifier son approbation à l’égard de la politique royale, et son animosité envers les comédiens.

⁵ Il existe deux copies du tableau original ; l’une est conservée au Musée de l’Université du Missouri aux Etats-Unis et attribué à François-Joseph de la Pierre, et l’autre n’est disponible qu’en image reproduite dans la catalogue de la *Vente des Floriales*, le 4 juin 1970, Versailles, p. 89. Celle-là est reproduite dans Julie-Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2000, p. 10.

La plupart des commentaires convergent pour dire que ce tableau a été réalisé entre 1703 et 1709, quand Watteau était étudiant chez son maître, Claude Gillot. D'autres préfèrent la date de 1716, c'est-à-dire l'année du retour à Paris de la troupe italienne, rappelée par le Duc d'Orléans après la mort de Louis XIV⁶. La position des personnages et la théâtralité de la disposition tendraient à confirmer les liens entre Watteau et Gillot, car ce dernier a, lui aussi, composé quelques images d'après des scènes de théâtre⁷. On peut dès lors supposer une collaboration entre les deux hommes, ce qui soutiendrait l'idée que l'image date de la période 1703-1709⁸. Quel que soit le mystère qui entoure la date de composition et l'identité du peintre, il est certain que ce tableau connut un succès relativement durable, puisque Jean de Julienne, amateur d'art soucieux d'assurer la pérennité et la diffusion de l'œuvre de Watteau à des fins commerciales, le fit graver à la fin des années 1720. En quoi pouvait donc résider l'intérêt de ce tableau pour le public du XVIIIe siècle ?

On remarque tout d'abord que le *Départ* n'essaie pas de reproduire de manière vraisemblable la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne. À droite, on voit, dos au spectateur, un magistrat en robe noire, qui ne présente pas de ressemblance particulière avec d'Argenson, ainsi qu'un jeune homme qui, en haut d'une échelle, est en train d'afficher l'édit du roi. Or, le magistrat fait de sa main droite un geste théâtralisé, tandis qu'il tient sa robe de sa main gauche afin d'exhiber ses jambes, avançant ainsi sur la scène dans une attitude presque comique. D'ailleurs, de l'autre côté de la scène, son comportement est singé par Scaramouche, lui aussi en costume noir, et qui quitte la scène dans un mouvement hyperbolique; la présence du magistrat est également moquée par Arlequin, qui s'incline obséquieusement devant lui. Derrière ces trois personnages, les autres personnages-types de la Comédie-Italienne réagissent eux aussi de manière comique à la nouvelle de la fermeture de leur théâtre : au centre, Colombine accomplit un geste de supplication envers le magistrat, tandis qu'à sa gauche Mezzetin fait semblant de s'évanouir et que Pierrot se livre à une gémissement ironique sur le seuil du théâtre, sous l'édit du roi. Ainsi, loin d'être

⁶ Une huitaine d'ouvrages qui opinent sur cette question sont recensées dans Plax, *op. cit.*, p. 194, n. 9.

⁷ Par exemple, Claude Gillot, *Les Deux carrosses*, ca. 1707, Musée du Louvre ; et Gillot, *Tombeau de Maître André : Arlequin gourmand*, ca. 1710, Musée du Louvre. Les deux sont reproduites dans Plax, *op. cit.*, pp. 22 et 24.

⁸ Lors du colloque qui s'est tenu à Harvard en octobre 2010, Alain Viala a fait remarquer qu'il était très probable que Watteau ne soit pas l'auteur de ce tableau, malgré l'attribution sur la gravure de 1729 et malgré l'avis de la plupart des spécialistes. Il est vrai que cette toile présente plus de similitudes avec les œuvres réalisées par Gillot dans la première décennie du XVIIIe siècle qu'avec les tableaux les plus célèbres de Watteau exécutés entre 1710 et sa mort en 1721, qui sont plus fantaisistes et qui ne se réfèrent jamais aux événements contemporains. De notre point de vue, il n'est aucunement nécessaire de résoudre la question de l'attribution du tableau pour en proposer une interprétation politique.

désespérés ou humiliés par ce qui leur arrive, l'image les rend susceptible de plaire aux spectateurs. Depuis les fenêtres en haut à gauche, trois femmes et deux hommes de qualité observent ce qui se passe dans la rue avec un air d'indifférence, comme s'ils se trouvaient aux premières loges du théâtre, pendant un spectacle.

En d'autres termes, cette image permet à l'artiste – quel qu'il soit, Watteau ou autre – de mettre en tension la « réalité » de l'édit du roi avec la « théâtralité » de la *commedia all'improvviso* des Italiens. Ce n'est pas une scène de théâtre qui est ici montrée, mais plutôt une réponse imaginaire à la décision prise par le roi de se débarrasser de ces comédiens. C'est en ce sens, comme le souligne Julie-Anne Plax, que ce tableau perdu et la gravure postérieure ont participé à la rivalité entre l'état monarchique et ses sujets pour le « contrôle culturel » des arts d'actualité⁹. Watteau, selon elle, est du côté de ceux qui voulaient tourner en ridicule et finalement renverser la mainmise du roi sur la vie culturelle. Plax suggère même que l'enseigne en forme de demi-lune que l'on voit au fond de la scène visait à rappeler aux spectateurs les amours de Madame de Maintenon qui faisaient de Louis XIV un cocu. On peut certes hésiter devant cette interprétation provocatrice ; néanmoins, on ne peut contester que cette image, qui ne cesse de circuler après 1716 et le retour des Comédiens italiens, exprime un désaccord, voire un défi lancé à la politique culturelle de l'Ancien Régime.

La troisième image que nous voudrions maintenant considérer est plus difficile à déchiffrer que les deux premières. *La Déroute burlesque des comédiens italiens chassés de Paris en 1697* n'existe actuellement plus que sous la forme d'une photographie, reproduite ici et conservée à la Bibliothèque de l'Opéra à Paris [Fig. 4]. D'après cette photo, l'image semble être un dessin, peut-être un essai préparatoire pour une gravure ; on remarque que la cartouche est incomplète, avec, tout en bas, légèrement à gauche, une petite ligne et un point qui pourraient appartenir à une partie manquante de l'inscription. La seule indication de date – « en 1697 », dans la cartouche – a probablement été donnée parce que l'image a été exécutée bien après l'acte d'expulsion¹⁰. Mais combien de temps après ? Et qui en est le dessinateur ? L'absence de toute information sur cette image perdue laisse ces questions sans réponse.

Tentons néanmoins d'en interpréter la visée idéologique, d'après les choix de composition. La scène se passe dans la rue Mauconseil, devant l'Hôtel de Bourgogne. L'espace ici représenté, plus grand que celui

⁹ Plax, *op. cit.*, p. 7-52, qui fournit l'analyse la plus nourrie de cette image.

¹⁰ On pourrait faire la même hypothèse pour la gravure d'après Watteau, dont le titre porte lui aussi la précision « en 1697 ».

sur lequel ouvre le véritable Hôtel de Bourgogne à la fin du XVII^e siècle, ainsi que la taille exagérée des honnêtes gens bien habillés qui occupent le centre de l'image signalent que l'artiste ne se souciait pas de l'exactitude de la perspective ni des proportions¹¹. Contrairement aux deux tableaux précédents, dans lesquels les artistes attiraient le regard du spectateur sur les comédiens placés au centre, *La Déroute burlesque* présente une série de scènes chaotiques qui ne sont, à première vue, que lointainement liées les unes aux autres par le thème de l'expulsion. En bas à gauche, une famille d'Arlequins cabriole ; près d'eux, un groupe de Polichinelle joue de la musique en dansant, celui de droite tenant dans sa main la partition de l'air qu'ils interprètent. Entre ces deux groupes se trouvent un Scaramouche qui pleure et un Mezzetin qui manifeste sa colère contre la décision du roi. Au-dessus d'eux, quelques magistrats arrivent en carrosse afin de mettre l'ordre royal à exécution. De l'autre côté, un magistrat préside la vente des effets de la troupe, annoncée par l'affiche derrière lui : « VENTE DES MEUBLES DECORATIONS ET HABITS DES COMEDIENS » ; une cliente s'en va avec un faux cheval qui servait d'accessoire de décor. Au-dessus, un autre comédien est monté sur un âne fatigué tirant un chariot rempli de toiles et d'instruments appartenant à la troupe, tandis qu'un Pantalon s'approche d'un couple élégant. Juste derrière, on aperçoit trois comédiens sur une échelle en train de fuir du bâtiment, et deux autres sous l'échelle qui sortent par la fenêtre, au moment même où un magistrat ferme la porte à clef. Dans la rue François, l'artiste a figuré une parade d'ouvriers qui emportent avec eux d'autres biens du théâtre.

Le manque de perspective et l'absence de lien narratif entre les différentes saynettes portent à conclure que cette image était destinée à des consommateurs d'une couche populaire, d'autant que le mot « burlesque » dans la cartouche tendrait à confirmer cette hypothèse. On peut cependant en proposer une autre interprétation¹². Il convient de rappeler que le burlesque constituait au XVII^e siècle un genre en vogue, aux caractéristiques bien définies. S'inspirant du style italien du siècle précédent appelé *burlesco*, plusieurs écrivains tels que Scarron, les frères Perrault et d'Assoucy composèrent des versions parodiques de l'*Iliade*, de l'*Énéide* et d'autres épopées dans un style qu'ils qualifièrent de « burlesque ». Ces réécritures consistaient à mettre la rhétorique classique d'Homère et de Virgile en contact avec un lexique

¹¹ Pour une autre représentation de l'espace devant l'Hôtel de Bourgogne, voir la cartographie de ce quartier, situé juste au nord des Halles, sur le plan dit « de Turgot » qui date de 1737.

¹² Voir « Burlesque », dans J.-P. de Beaumarchais (éd.), *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Paris, Bordas, 1984, t. I, p. 340-342 ; et Claudine Nedelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

contemporain et prosaïque et avec une syntaxe populaire, créant un contraste saisissant en l'espace de quelques vers. L'intention était de ridiculiser les prétentions de leurs contemporains qui essayaient d'imiter le style des grands auteurs de l'Antiquité. Le genre atteignit son apogée à la fin des années 1640 et au début des années 1650, c'est-à-dire – et ce n'est pas un hasard – au moment de la Fronde et de ses désordres. Bien que la mode du burlesque s'épuise après la fin des troubles et l'établissement du règne personnel, le genre perdure jusqu'au XVIIIe siècle. Ainsi Marivaux, qui contribua à l'écriture de plusieurs pièces importantes du répertoire des comédiens italiens après leur retour en France, composa-t-il une *Iliade en vers burlesque* en 1716. Après 1700, le burlesque dérivait également de la proximité du patois de la rue et des langues et des littératures l'Antiquité qui jouissaient toujours d'un grand prestige auprès des élites parisiennes.

Dès lors, si l'on prend en considération sa probable filiation avec cette tradition burlesque du XVIIe siècle, *La Déroute burlesque des comédiens italiens* ne saurait être tenue pour une représentation populaire, et cela, malgré le style naïf du dessinateur. Il convient plutôt de l'interpréter en regard de l'image du Havre/Carnavalet et de la gravure de Jacob, puisqu'elle s'avère alors receler une dimension plus complexe que l'analyse binaire à laquelle se prêtent les deux autres images. Celles-ci, on l'a vu, suggèrent surtout une réflexion sur la politique de la monarchie absolue ; l'une expose l'humiliation des comédiens chassés de leur salle de spectacle, tandis que l'autre se sert du jeu moqueur des Italiens pour mettre en cause la décision du roi. En revanche, *La Déroute burlesque*, qui fait référence à un genre littéraire florissant avant la stabilisation de la monarchie dans les années 1660, et qui a probablement été réalisée assez longtemps après la date de l'expulsion, ouvre une perspective qui excède la question de la légitimité de la décision royale.

La scène et la ville

C'est ce qui apparaît si on compare la manière dont est représenté le personnage d'Arlequin dans ces trois images. L'image du Havre/Carnavalet nous présente un Arlequin *all'improviso* qui, face à l'édit du roi, n'est plus capable d'improviser. La gravure de Jacob, en revanche, redonne à Arlequin son rôle topique de serviteur ironique. Quant à *La Déroute burlesque*, elle met en scène une famille d'Arlequins, qui invite à aller au-delà d'une lecture strictement politique faisant du tableau une réponse à la tutelle monarchique. Au lieu d'une seule figure, le dessinateur en donne quatre, qui toutes portent des objets de la vie quotidienne, parmi lesquels un pot de chambre et une casserole. Leur pluralité suggère la multiplication, au XVIIIe

siècle, du personnage d'Arlequin, que l'on voit apparaître dans les pièces imprimées, sur plusieurs théâtres de la capitale, interprété qui plus est par différents comédiens. Car désormais, Arlequin ne se limite plus au corps d'un seul acteur, celui d'un Domenico Biancolelli ou d'un Evaristo Gherardi, ces derniers ayant été, avant 1697, les seuls à l'incarner. La Comédie elle-même est susceptible d'appropriation et de transformation, par plusieurs troupes à la fois.

Or, ce processus de métamorphose qui advient au XVIII^e siècle dépasse largement le seul cadre de l'Hôtel de Bourgogne, comme le manifestent déjà les images du Havre/Carnavalet et la gravure de Jacob, dans la mesure où toutes deux situent l'expulsion dans la rue, hors de la salle de spectacle. Mais dans ces deux cas, les comédiens sont retenus dans le cadre d'un espace limité, cernés de gens qui n'apprécient guère leur pratique du théâtre. En revanche, l'espace qui se déploie devant l'Hôtel de Bourgogne du *Départ burlesque*, plus ouvert et plus vaste que les deux autres, est occupé par les comédiens, par leurs costumes, par leurs décors. De la sorte, cette image présente un investissement de la rue par les comédiens, bien plus massif que dans les deux autres, qui ne sont que des mises en scènes de l'événement en plein air, devant un public indifférent, voire hostile. Dans *La Déroute burlesque*, c'est donc la scène qui envahit la ville, et qui fusionne avec la vie quotidienne. Au centre du tableau, on voit d'ailleurs deux femmes et un homme de qualité qui, au cours de leur promenade en ville, sont un peu inquiets de tout ce qu'ils observent autour d'eux, entourés non seulement des comédiens qui se multiplient partout, mais aussi de tous les accessoires de scène qui ne sont plus retenus dans le bâtiment théâtral. Sans compter que, sur la table en bas à droite, les costumes et les accessoires en vente donnent à de potentiels acheteurs la possibilité d'emporter ce spectacle « scandaleux » – selon les termes de la monarchie – dans d'autres quartiers de la ville, et même dans des espaces domestiques. Les toiles dans le chariot sont également mises à la disposition des Parisiens et des Parisiennes qui souhaitent amalgamer l'ordinaire de leur vie avec les canevas qui se jouaient autrefois sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

Deux autres éléments de *La Déroute burlesque* indiquent combien cette représentation diffère des deux autres. En premier lieu, elle s'en distingue par le traitement qu'elle donne de l'Hôtel de Bourgogne. Dans le tableau du Havre/Carnavalet et dans celui de Jacob, on ne voit qu'un des murs de ce bâtiment imposant, qui délimite l'espace pictural et qui sert de support à la publication de la décision royale. Dans *La Déroute burlesque*, on voit la façade entière, mais elle est située à l'arrière-plan, et elle demeure muette ; les

derniers comédiens s'échappent par les fenêtres, à droite ; leur théâtre est fermé, mais le spectacle continuera ailleurs. Parallèlement, la place donnée à d'Argenson et aux forces policières est, elle aussi, réduite. Nous l'avons vu, les agents de police et l'édit du roi jouent un rôle important dans les deux autres images ; ici, le magistrat, son carrosse et ses gens, en haut à gauche de la composition, ne retiennent nullement l'attention des autres personnages. Quant à l'ordre écrit de Louis XIV, qui aime le regard des comédiens dans les deux autres images, il se confond désormais avec les autres affiches apposées sur le devant du théâtre, au-dessus des guichets. La volonté du roi est illisible, et à vrai dire sans importance, en comparaison de l'avenir chaotique mais vibrant des Italiens que laisse présager tout ce qui se passe dans la rue.

C'est donc cette image « burlesque » qui offre une perspective nouvelle sur l'exil des Italiens en 1697. Cette expulsion a été entendue au moment de l'événement comme un conflit culturel révélateur des limites de la politique royale à la fin du règne de Louis XIV. Mais au cours du XVIII^e siècle, le répertoire en mutation de ces Comédiens et les appropriations sans fin de leurs personnages marquent une nouvelle étape dans l'histoire sociale du théâtre français. L'invasion de la ville par Arlequin et par ses camarades à laquelle on assiste dans *La Déroute burlesque* participe en effet de la théâtromanie croissante du siècle. Ce n'est pas par hasard que le groupe des Arlequins dans cette image porte une cartouche sur laquelle on peut lire la fameuse maxime inscrite sur le rideau de l'ancienne Comédie-Italienne : « *Castigat ridendo mores* ». Loin de disparaître après 1697, les Comédiens réclament toute la ville comme scène ; désormais, il n'y a plus de rideaux fixes pour marquer la limite entre la scène et la salle.



Fig. 5. Anon., *Le Renvoi des comédiens après la suppression de la Comédie-Italienne*, 1697. Huile sur toile.
Le Havre, MuMa. © Le Havre, MuMa / Florian Kleinfenn.



Fig. 6. Anon., *Le Départ des Comédiens Italiens, le 13 mai 1697*. Huile sur toile. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 7. Louis Jacob, *Départ des Comédiens Italiens en 1697*. Gravure. BnF, Département Estampes et photographie, C6947. © Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 8. Anon., *La Déroute burlesque des Comédiens Italiens chassés de Paris en 1697*. BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, C128030. © Bibliothèque Nationale de France.