



HAL
open science

Tradition et modernité dans le répertoire de cour de la Comédie-Française. Les Menus Plaisirs et le cérémonial au XVIIIe siècle

Pauline Lemaigre-Gaffier

► **To cite this version:**

Pauline Lemaigre-Gaffier. Tradition et modernité dans le répertoire de cour de la Comédie-Française. Les Menus Plaisirs et le cérémonial au XVIIIe siècle. *Comparatismes en Sorbonne*, 2010, N°1, <http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/Revue/Tradition-Modernite-un-eternel-retour>. hal-04308929

HAL Id: hal-04308929

<https://hal.science/hal-04308929v1>

Submitted on 29 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRADITION ET MODERNITÉ DANS LE RÉPERTOIRE DE
COUR DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
LES MENUS PLAISIRS ET LE CÉRÉMONIAL AU
XVIII^E SIÈCLE
Pauline Lemaigre-Gaffier, Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne

Née en 1680 de la fusion de la troupe de Molière avec celle de l'hôtel de Bourgogne, la Comédie-Française est alors dotée du monopole du « théâtre parlé » et vouée au double service du roi et du public parisien. Que la monarchie ait présidé à sa création à l'époque même où elle se sédentarisait à Versailles n'est pas à lire comme une coïncidence, mais comme le signe d'une institutionnalisation croisée de la vie de cour et de la vie théâtrale¹. C'est cette configuration que matérialise l'administration des Menus Plaisirs, structurée sous le ministériat de Colbert : elle avait en effet la tutelle de la Comédie-Française en même temps qu'elle organisait les spectacles donnés par celle-ci à la cour.

À l'articulation du monde de la cour et de celui de la ville, les Menus participaient de toutes les manières d'« imaginer » le roi que Ralph Giesey a distinguées : cérémonials d'État, fêtes et quotidien ritualisé de la société de cour². S'ils n'en assuraient pas seuls la réalisation, cette concentration de compétences n'en traduisait pas moins l'invention d'un « cérémonial royal »³, agrégeant toutes ces formes d'expression du système de représentation monarchique et mis en scène dans l'espace restreint du château de Versailles. Cette administration polyvalente avait donc pour tâche de rendre visible la majesté royale dans toutes les circonstances de la vie de cour, y compris lorsque le monarque en était physiquement absent. Les spectacles joués à la cour par les Français ou les Italiens, « comédiens ordinaires du roi », devaient ainsi revêtir un éclat digne de la gloire de

¹ Voir Frédérique Leferme-Falguières, *Les Courtisanes. Une société de spectacle sous l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 2006, p. 263-264.

² Voir Ralph Giesey, « The King Imagined », dans Keith Michael Baker (dir.), *The Political Culture of the Old Regime*, Chicago University Press/New York, Pergamon, 1987. Voir également, du même auteur, *Cérémonial et puissance souveraine. France XV^e-XVII^e siècles*, trad. Jeannie Carlier, Paris, Cahiers des Annales, n° 41, 1987.

³ L'expression est celle qu'emploie Frédérique Leferme-Falguières dans l'ouvrage cité précédemment.

leur souverain : ils peuvent donc être tenus pour un révélateur des tensions à l'œuvre dans un cérémonial dont ils étaient partie intégrante.

Ritualisé, le cérémonial royal fait pourtant l'objet d'un travail sans cesse renouvelé de mise en scène et de mise en forme, auquel concourt le développement de pratiques archivistiques propres à l'administration des Menus. Par la constitution de dossiers relatifs à ses compétences ou par la démultiplication des pièces comptables, celle-ci établit en effet un *corpus* de références lui permettant d'affirmer sa maîtrise du cérémonial. Prendre en considération cette politique documentaire et mémorielle – stratégie revendiquée pour maintenir son rang dans les affaires de l'État au nom du service du roi –, c'est choisir d'envisager les Menus comme institution curiale et non comme organisation dont la fonction serait de mener une politique culturelle. Dans le cadre d'une analyse du répertoire de cour de la Comédie-Française, il s'agit donc de renverser la perspective habituellement adoptée. Chercher à évaluer l'ouverture de la cour à l'innovation culturelle ne prend en effet sens qu'en tenant compte de l'intégration des représentations théâtrales au spectacle monarchique et au travail administratif d'élaboration d'une tradition cérémonielle garantissant la pérennité de ce spectacle et de l'État qu'il incarne. Jouer des pièces légitimées par l'usage – attesté dans les documents où leurs titres étaient consignés –, c'est autant s'attacher à une tradition littéraire et culturelle que témoigner du souci d'ancrer le théâtre de cour dans un cérémonial réglé et reproductible.

La reconstitution du répertoire des représentations données à la cour a déjà fait l'objet de travaux de recension. Spire Pitou a réalisé un dépouillement systématique des registres de la Comédie-Française sur la période 1723-1757, sans pour autant en donner une analyse globale⁴ ; François Moureau⁵ et Henri Lagrave⁶ ont respectivement mis au jour les représentations données par les Français et les Italiens au cours des années 1696-1697 et de la saison 1738-1739 ; Philippe Beaussant a pour sa part procédé à une analyse par auteurs et par pièces d'un *corpus* exhaustif correspondant à des périodes jugées significatives – la période versaillaise du règne de Louis XIV, de 1682 à 1715, et dix années du siècle des Lumières, de 1740 à 1750⁷. Ces

⁴ Spire Pitou, « The Players' Return to Versailles, 1723-1757 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, vol. LXXIII, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, p. 7-145.

⁵ François Moureau, « Thalie délaissée et Momus disgracié : deux années de spectacles à la Cour (1696-1697) », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse*, 1973, fasc. n° 5, p. 15-28.

⁶ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 168-170.

⁷ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et Musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 81-86 et p. 180-183.

chercheurs commentent peu les sources qu'ils ont utilisées, à l'exception de François Moureau qui oppose le caractère lacunaire des archives de la Comédie-Française à la qualité des documents comptables des Menus Plaisirs⁸. Constitué dans le cadre d'une analyse globale du fonctionnement administratif des Menus, notre propre *corpus* procède de ces mêmes archives ; il vise moins à dresser exhaustivement le répertoire de cour de la Comédie-Française qu'à en établir les principales caractéristiques pour la période qui s'étend du retour de Louis XV à Versailles (1723) à la fin de l'Ancien Régime⁹. Par un jeu de comparaison avec les travaux antérieurs, on dispose alors d'un panorama d'ensemble du théâtre de cour, à l'échelle du temps long de la sédentarisation de la monarchie à Versailles.

La saison théâtrale commençait à la cour au mois de septembre et s'achevait au début du carême de l'année suivante. Si la plupart des spectacles avaient lieu à Versailles, on donnait souvent une série de représentations à Fontainebleau où la cour effectuait un séjour automnal. À cela s'ajoutaient ponctuellement des représentations dans d'autres résidences royales, notamment Marly sous Louis XIV, Choisy sous Louis XV et Trianon à l'époque de Marie-Antoinette. Mis en place en 1682, ce calendrier rythmant la vie de cour de manière immuable perdura tout au long du XVIII^e siècle, au cours duquel furent même fixés des jours de représentation ; la Comédie-Française venait ainsi à la cour le mardi et le jeudi. Participant pleinement de la ritualisation de la vie de cour, les spectacles s'intégraient à la double mise en scène du corps du roi et des gestes de ses courtisans, laquelle se manifestait avant tout par cette scansion

⁸ « Ces relevés [les cahiers du “registre et contrôle général de la dépense et de la recette des Menus”] y sont plus complets que ceux conservés à la Comédie-Française. La comparaison que nous avons pu faire montre à l'évidence que les registres tenus par les comédiens eux-mêmes sur leurs voyages à la Cour sont fâcheusement fantaisistes. Les feuilles conservées aux Archives nationales se présentent sous forme de comptes d'une précision vertigineuse où le moindre sol est enregistré, contrôlé par l'intendant des Menus [...] », François Moureau, « Thalie délaissée et Momus disgracié », art. cit., p. 16.

⁹ Un sondage réalisé dans les archives de l'administration déposées aux Archives nationales a permis de recenser et d'exploiter les 697 pièces jouées au cours de treize années de cette période, ces années de référence ayant été déterminées en fonction d'intervalles arbitraires de cinq ans, puis par l'état de la conservation des documents. Le *corpus* établi se fonde avant tout sur les synthèses annuelles des comptes des Menus Plaisirs, dits « états de dépense » : O¹ 2854 (1723) ; O¹ 2857 (1727) ; O¹ 2859 (1730) ; O¹ 2863 (1738) ; O¹ 2865 (1744) ; O¹ 2866 (1758) ; O¹ 2886 (1762) ; O¹ 2891 (1767) ; O¹ 2895 (1771) ; O¹ 2900 (1777). Pour combler les lacunes trop importantes, ont également été consultés les dossiers des « pièces justificatives » des dépenses : O¹ 2986 (1749) ; O¹ 3007 (1762) ; O¹ 3061 (1782) ; O¹ 3073 (1786).

réglée du temps quotidien¹⁰. Tout en reflétant ce rythme institué par Louis XIV, le choix relativement arbitraire des années de notre échantillon permet de rendre compte des variations sensibles que pouvait subir le calendrier des spectacles. On peut ainsi comptabiliser de 41 représentations en 1727 à 86 en 1777¹¹ ou constater qu'un deuil – comme la mort de la Dauphine en 1767 – fait drastiquement chuter le nombre de représentations et que la guerre d'Indépendance américaine entraîna la suppression des voyages d'automne pendant plusieurs années¹². À la rigidité des principes du cérémonial s'opposent donc les contraintes matérielles : les unes concourent comme les autres à modeler la vie de cour dont la ritualisation résulte aussi des pratiques de ses acteurs. C'est cette même double logique qui sous-tend l'organisation des représentations recensées dans notre *corpus*. Loin d'invalider l'image d'un Versailles fermé au renouveau, ces sondages mettent en évidence, par comparaison avec les données de Philippe Beaussant, la forte continuité des pratiques et des choix tout au long de la période versaillaise de la monarchie absolue. Ils font apparaître un fonds où les Premiers gentilshommes de la Chambre, sous la tutelle de qui étaient placés les intendants des Menus, puisaient pour composer le programme des spectacles de cour. C'est par la répétition et le jeu sur le même que s'est empiriquement constitué un répertoire théâtral dont la stabilité garantissait l'intégration du divertissement au cérémonial de cour

La notion même de répertoire ne doit pourtant pas masquer le fait que les listes de pièces reconstituées pour chacune des années de notre échantillon unifient des choix opérés par des agents multiples, aux motivations et aux statuts divers, dans un climat conciliant préparation et improvisation. Ce sont en fait *des* répertoires qui sont constitués au coup par coup : le terme *répertoire* se réfère en effet à une pratique matérialisée dans divers actes et documents. On le retrouve ainsi sous la plume de Papillon de La Ferté, intendant des Menus Plaisirs dont le *Journal* est un fidèle écho des pratiques administratives en vigueur dans le cadre de l'institution :

[19 décembre 1764] J'ai fait avec les uns et les autres le répertoire pour le reste de cette année. M. le Maréchal de Duras me presse pour celui de l'année prochaine. [...]

¹⁰ Voir Frédérique Leferme-Falguières, *Les Courtisanes*, *op. cit.*, chap. 4, « La ritualisation du quotidien : les temps de la cour », p. 223-302. Voir également Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, *op. cit.*, p. 70-76.

¹¹ Sachant que la plupart des spectacles comportaient en fait deux représentations (une « grande » pièce – tragédie ou comédie sérieuse – et une « petite » pièce comique).

¹² Ces données ont été établies à partir du *corpus* présenté précédemment, lequel a été exploité à l'aide du logiciel Excel.

[8 octobre 1765] Je suis arrivé vendredi à Fontainebleau. J'ai présenté au Roi et à la famille Royale, à son arrivée, samedi, le répertoire suivant l'usage¹³.

Le terme est aussi en usage à la Comédie-Française, dont les archives des « Voyages de la Cour » évoquent aussi bien le « répertoire de Mr de Villequier » que le « répertoire de la cour jusqu'à Pâques 1782 »¹⁴. La variété des emplois du terme, qui peut désigner soit des documents de travail soit des documents finis, émanant de telle ou telle personne ou portant sur une période de longueur variable, traduit en fait les modalités du choix des pièces données à la cour par les comédiens français. En dépit des recommandations de Papillon de La Ferté, qui souhaiterait inscrire ces spectacles dans l'économie globale de l'administration et dans des logiques de prévision et de régulation des dépenses, ce choix se fait jusqu'à la fin de l'Ancien Régime de manière fragmentée, par « quartier »¹⁵, à l'occasion du « voyage de Fontainebleau » ou encore en vue d'un événement particulier, ce qui implique le renouvellement fréquent de l'opération. Même s'il existe des projets d'ensemble, c'est donc essentiellement *a posteriori* que la sélection est reconstruite comme saison théâtrale ou comme ensemble cohérent à l'échelle de l'année civile, par le biais des pratiques d'enregistrement des deux administrations, qu'il s'agisse des registres de la Comédie-Française ou des synthèses comptables des Menus Plaisirs.

D'après les textes réglementaires, c'est aux Premiers gentilshommes de la Chambre qu'incombent la programmation des spectacles de la cour et la distribution des rôles, avant leur validation par le roi¹⁶. En réalité, les listes de pièces circulent entre Versailles et Paris, passant entre les mains de l'intendant des Menus, du Premier gentilhomme de la Chambre d'exercice ou de celui chargé de la tutelle de la Comédie-Française, et, enfin, du « semainier de la Comédie-Française », l'assemblée des comédiens constituant l'un des agents de cette procédure. S'y combinent les pressions et suggestions de l'entourage du roi, membres de la famille royale ou favorites intervenant dans la programmation du théâtre officiel aussi bien que dans la mise en place de formes de théâtre de société échappant aux rigueurs de l'étiquette. Régulières, comme celles de Marie Leszczyńska¹⁷ et, plus encore, de Marie-Antoinette¹⁸ ou celles de

¹³ Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi. 1756-1780* [1887], Clermont-Ferrand, Paléo, 2002, p. 98.

¹⁴ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française [désormais BMCF], 2 AV-1782.

¹⁵ C'est-à-dire par semestre (les officiers royaux étaient payés et servaient généralement par quartier).

¹⁶ Voir AN, O¹ 844, dossier n° 1.

¹⁷ Voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, op. cit.*, p. 153-154.

Mme de Pompadour puis de Mme du Barry¹⁹, ces interventions peuvent également être plus ponctuelles²⁰. Redoublant l'échelonnement des choix dans le temps, l'éclatement des initiatives et des responsabilités se traduit par de nombreux ordres et contre-ordres qu'attestent les récits du *Journal* de Papillon de La Ferté mettant en scène les deux Premiers gentilshommes de la Chambre spécifiquement chargés des spectacles après 1763²¹, le maréchal de Richelieu et le duc de Duras²², ainsi que les archives des « Voyages de la Cour » à la Comédie-Française²³.

La complexité de ces circuits pourrait donc faire passer le répertoire des spectacles de cour pour l'expression d'un foisonnement de sensibilités différentes. Ce serait alors prendre le risque d'oublier que le répertoire final résulte d'arbitrages entre toutes ces interventions, d'un lissage par la procédure administrative au nom de l'idéal d'une culture de cour, formulé en ces termes par Papillon de La Ferté :

J'ai engagé hier les comédiens français qui ont été chez
M. le Maréchal [de Richelieu], à lui demander un arrangement

¹⁸ Citons à titre d'exemple la liste des « Pièces que la Reine a choisies pour les trois premiers mois de l'année 1777 » (BMCF, 2 AV-1777) et la liste des « Pièces choisies par la Reine pour les trois premiers mois de l'année 1782 » (BMCF, 2 AV-1782).

¹⁹ Papillon de La Ferté, protégé de Madame de Pompadour, évoque les interventions de cette dernière avant de se faire l'écho de celles de Madame du Barry (notamment au cours de l'année 1773 : voir Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, p. 231).

²⁰ À l'exemple de l'une des filles de Louis XV : « M. le Maréchal [de Richelieu] m'a mandé, ce matin, que Madame Adélaïde désire qu'on ne donne pas, à Fontainebleau, la *Princesse de Navarre*, cette pièce ayant été faite pour le mariage de Mgr le Dauphin [son frère défunt], ce qui lui rappellerait de tristes souvenirs si on la jouait à la Cour. » (Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, 12 septembre 1769, p. 167).

²¹ AN, O¹ 2811, enregistrement de l'accord du 25 juin 1763 (n° 51 et 52), « par lequel ces Messieurs sont convenus que M. le Duc Daumont sera chargé de tout ce qui a rapport à la comptabilité ; M. le Duc de Fleury de la Musique et des Pompes funebres ; MM. les Ducs de Richelieu et de Duras de tous les spectacles ».

²² Voir Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, p. 59 (30 septembre 1763 : « J'ai reçu avant-hier, de nouveaux ordres de M. le duc de Duras relatifs au répertoire de Fontainebleau, avec des changements de spectacles, qui exigent une augmentation considérable d'habits ») ou p. 84 (24 février 1765 : « Cette semaine a été très agitée, car M. le Maréchal [de Richelieu] changeant de projet du soir au lendemain, ce sont des courses sans fin de ma part, et des allées et venues perpétuelles des courriers »).

²³ Voir la série 2 AV. Aux mentions explicites de ces contre-ordres, s'ajoutent ceux des frais qu'ils ont pu engendrer, comme la réimpression des « listes » ou programmes des pièces jouées. En témoignent également quelques cas de disparités de titres et de dates dans l'enregistrement des représentations par les deux administrations.

définitif pour le répertoire de Fontainebleau, en lui présentant tous les projets qu'il a successivement arrêtés et changés. Il a été enfin obligé de supprimer beaucoup de pièces qu'il avait choisies, et qu'il était impossible de donner à la Cour, à cause de leur style et de leur mauvais ton. Ainsi, il a fait pour les comédiens ce qu'il n'avait pas voulu faire sur mes représentations²⁴.

En outre, les Premiers gentilshommes de la Chambre étaient tenus de respecter le privilège de la Comédie-Française, son monopole et ses règles de fonctionnement en matière de réception des auteurs et des pièces. En dépit de l'influence qu'ils pouvaient exercer sur le choix des pièces, celui-ci relevait au final des comédiens, *a fortiori* dans la seconde moitié du XVIII^e siècle après que la distance se fut creusée entre les auteurs et la cour²⁵. Si les comédiens ne pouvaient recevoir de nouvelles pièces que dans le champ que leur avait assigné le pouvoir royal, celui-ci devait se soumettre aux règles qu'il avait lui-même édictées pour l'organisation de ses divertissements. Les Premiers gentilshommes de la Chambre devaient donc choisir les pièces destinées à la cour dans le « Répertoire des pièces reçues », parmi lesquelles ils pouvaient distinguer « celles qu'ils croioient devoir réussir le plus à la Cour »²⁶. Le répertoire curial ne pouvait donc être par définition qu'une émanation du « répertoire » de la Comédie-Française et c'est dans ce cadre qu'il faut comprendre son manque d'originalité et sa similitude avec celui de la ville²⁷. Ainsi, que la cour ne se définisse plus au XVIII^e siècle comme un foyer d'innovation et d'impulsion culturelle tenait avant tout aux logiques institutionnelles et au partage des missions tel qu'il avait été délimité à la fin du XVII^e siècle.

La confrontation des deux répertoires de la Comédie-Française, à la cour et à la ville²⁸, déploie ce fonctionnement en

²⁴ Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, 10 juillet 1773, p. 247.

²⁵ Voir Gregory Brown, « Règlements royaux et règles du jeu : la Comédie-Française, les auteurs dramatiques et la propriété intellectuelle à l'âge des Lumières », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-1, janvier-mars 2004, p. 117-128.

²⁶ AN, O¹ 844, dossier n° 1, 12.

²⁷ Voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1996, p. 238 : « Comment savoir réellement, complètement, quels ont été les choix concernant les répertoires, et qui en est responsable ? Tout au plus pourrait-on tenter de comparer les répertoires des théâtres privilégiés, pour une saison donnée, avec ceux des autres spectacles : l'analyse partielle de Martine Delaveau sur 1788-1789 dégage pour tous l'absence d'une position idéologique définie ; de même Lagrave à propos des représentations à la Cour note qu'elles présentent le même répertoire que celles de Paris ».

²⁸ Comparaison de notre *corpus* avec les recensions annuelles des représentations de la Comédie-Française, telles qu'elles ont été établies par Alexandre Joannidès dans

miroir : pour chaque année de notre échantillon, le palmarès des auteurs les plus joués est largement commun aux deux espaces, de même que les pièces remportant le plus de succès à Paris sont souvent aussi données à Versailles²⁹. Le répertoire de cour n'est cependant pas le simple décalque de celui de Paris puisqu'on peut évaluer de 10 à 25 % la part annuelle des pièces données à la cour sans l'être sur les planches parisiennes. Cet indicateur atteste une autonomie, même limitée, de l'espace curial par rapport à la ville. Au-delà de cette variation quantifiable des titres joués, comment déterminer à quel point s'est amenuisé l'écart entre la cour et la ville depuis la création de *Georges Dandin*, pièce qui fit l'objet de mises en texte et de mises en scène si différentes à Versailles et à Paris en 1668³⁰ ? Il faudrait pour cela combiner tous les facteurs d'analyse relatifs aux conditions de représentation et de réception des pièces du répertoire du Français délocalisé à Versailles. D'un côté, il est indéniable que celles-ci différaient toujours, notamment par le recours aux décors et aux costumes créés et conservés par les Menus ainsi que par les jeux de combinaisons de spectacles, tels que les variations sur l'association des grandes et des petites pièces, les spectacles donnés conjointement par les différentes troupes privilégiées³¹ et/ou l'ajout d'intermèdes aux comédies³². De l'autre, le croisement des logiques institutionnelles semble avoir accru la circulation, voire l'homogénéisation des formes de représentation. C'est ainsi que l'administration des Menus pouvait

La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs, Paris, Plon, 1901.

²⁹ Ainsi, *Les Grâces* de Sainte-Foix en 1744, *Hypermneste* de Lemierre en 1758, *Le Bourru bienfaisant* de Goldoni en 1771, *Les Amours de Bayard* de Monvel en 1786.

³⁰ Voir Roger Chartier, « Georges Dandin ou le social en représentation », *Annales. Histoire Sciences Sociales*, mars-avril 1994, p. 277-309.

³¹ Lors des séjours à Fontainebleau, on pouvait par exemple donner dans une soirée une pièce de la Comédie-Française et un acte d'opéra (voir Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, p. 25-30 ou AN, O¹ 2900, États au vrai de l'année 1777, 8^e état, Comédies et Concerts). On pouvait également faire jouer ensemble des sujets de troupes différentes (voir par exemple, BMCF IV A 8^oREC-1765, *Journal des spectacles représentés devant Leurs Majestés sur les théâtres de Versailles et de Fontainebleau pendant l'année 1765*, Paris, Ballard, 1766, t. I, p. 7 : « [...] les Comédiens françois donnerent une représentation d'Amour pour Amour, Comédie en 3 Actes, avec trois Intermedes, exécutés par les sujets du Roi, & ceux de l'Académie royale de musique [...] »).

³² Voir Marc-Henri Jordan, « Décors et mises en scène d'un théâtre de la Cour », dans Vincent Droguet et Marc-Henri Jordan (dir.), *Théâtre de Cour. Les Spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, Catalogue de l'exposition du Musée national du château de Fontainebleau (18 octobre 2005-26 janvier 2006), Paris, Éditions de la R.M.N., 2005, p. 73. Voir par exemple Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, 9 novembre 1762, p. 30 : « J'ai fait ajouter aux danses une contredanse d'Anglais et d'Anglaises qui, dans les circonstances présente a fait grand plaisir à tout le monde ».

prêter aux Français ses décors et ses costumes³³, signe d'ailleurs que le mouvement pouvait encore se faire de la cour vers la ville :

Nous avons passé hier la journée à toutes les répétitions de danses et de décorations pour la *Soirée des Boulevards* qui a été donnée aujourd'hui avec le plus brillant succès. [...] On en a été si content que M. le duc d'Aumont a consenti à prêter cette décoration aux comédiens pour pouvoir donner la pièce à Paris comme elle vient de l'être ici, ce qui doit leur attirer du monde³⁴.

Si des coupes étaient régulièrement effectuées à la demande des officiers et des administrateurs³⁵, il ne semble pas que les œuvres aient systématiquement fait l'objet d'un travail d'adaptation pour la scène curiale au XVIII^e siècle. Les recueils des *Spectacles du Roy*³⁶, établis par Ballard, imprimeur de la Musique de la Chambre, des Menus Plaisirs et de la Chapelle du Roi, comportaient en effet chaque année une liste complète des spectacles donnés à la cour mais ne publiaient qu'une sélection d'œuvres et de morceaux choisis dont les conditions spécifiques de représentation pouvaient notamment justifier une édition particulière³⁷. Parmi ceux-ci, on peut pourtant trouver un texte comme celui du *Bourru bienfaisant* de Goldoni, inséré dans les *Spectacles* de 1771 sous la forme d'un cahier rigoureusement identique à l'édition de la pièce par la Veuve Duchesne³⁸ : sa seule originalité semble donc d'avoir été une pièce nouvelle.

³³ Voir les registres de prêt conservés aux Archives nationales (O¹ 3134-3153).

³⁴ Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, 9 novembre 1762, p. 30.

³⁵ Papillon de La Ferté signale à plusieurs reprises des coupes qu'il prend l'initiative de faire faire dans les textes (voir par exemple, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, 14 octobre 1769, p. 168 : « Le Roi ne m'a pas caché qu'il s'était fort ennuyé à ce spectacle, surtout à cause de sa longueur. [...] J'avais pourtant fait faire beaucoup de retranchements dans le *Déserteur* »). Autre exemple, le cas du duc de Villequier qui cherche à ménager la pudeur de Madame Elisabeth (BMCF, 2 AA-1778).

³⁶ BMCF, série IV A 8 REC (trois cartons comportant les volumes consacrés aux années 1754, 1764, 1765, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1776, 1785 et 1786, certains uniquement consacrés au séjour à Fontainebleau, d'autres à tous les spectacles organisés par les Menus). Voir également la liste des recueils du même type déposés dans d'autres bibliothèques, dans Marc-Henri Jordan, *Théâtre de cour*, *op. cit.*, p. 186.

³⁷ À l'instar de ce qui est précisé dans le recueil de 1754 : « Les changements & retranchemens qui ont été faits à la Représentation des ces pièces seront désignez par une étoile » (*Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le séjour de Leurs Majestés en l'année 1754*, Paris, Ballard, 1754, page de garde).

³⁸ On peut comparer les deux volumes à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française où des exemplaires de chaque version sont conservés.

Si la part des pièces nouvelles est plus importante dans le répertoire de cour que dans celui de la ville, elle n'en reste pas moins limitée dans la mesure où l'on ne compte que deux créations³⁹ annuelles en moyenne. Associées au faible écart apparent entre la cour et la ville, ces données permettent de souscrire à l'affirmation selon laquelle « Versailles n'est plus le centre de l'invention et de la création »⁴⁰, *a fortiori* dans le cadre que nous analysons, celui des spectacles de l'ordinaire du rituel. Loin d'observer une « déthéâtralisation de Versailles »⁴¹, on constate pourtant que les trois spectacles privilégiés – Français, Italiens, Académie royale de musique – y donnent autour d'une centaine de représentations par an, ce qui implique le déploiement d'une logistique considérable. Les résidences royales ne sont donc plus des lieux d'expérimentation théâtrale mais des lieux de perfectionnement des spectacles et de rationalisation de leur organisation. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'injonction réitérée aux comédiens de jouer leurs pièces à Paris avant de les donner à Versailles⁴². Répétitions et créations sur la scène parisienne – les pièces nouvelles sont au *minimum* jouées à Paris la veille de leur création à la cour – deviennent ainsi un préalable nécessaire aux représentations données à la cour. En tout état de cause, à une logique créative, l'administration des Menus substitue une logique qualitative par laquelle elle cherche à garantir l'incorporation cérémonielle du divertissement.

Reconstituer le répertoire de cour de la Comédie-Française, c'est déterminer ce que l'on joue, mais aussi avec quelles récurrences. C'est ainsi que l'on met au jour une logique de fonds, celle-ci participant à la fois d'une tradition cérémonielle et d'une patrimonialisation des auteurs classiques, double expression essentielle de la gloire du roi de France. Dans ce *corpus* assez déséquilibré, neuf auteurs seulement totalisent en effet la moitié des représentations recensées et se trouvent parmi eux les trois poètes emblématiques du siècle de Louis XIV, Molière, Corneille et Racine. Auteurs du tiers des pièces données à la cour entre 1682 et 1715⁴³, ils en constituent encore un quart au XVIII^e siècle, alors que se cristallisent

³⁹ On désigne ici par ce terme les pièces nouvelles créées à Versailles la même année qu'à Paris.

⁴⁰ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, *op. cit.*, p. 86.

⁴¹ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 236.

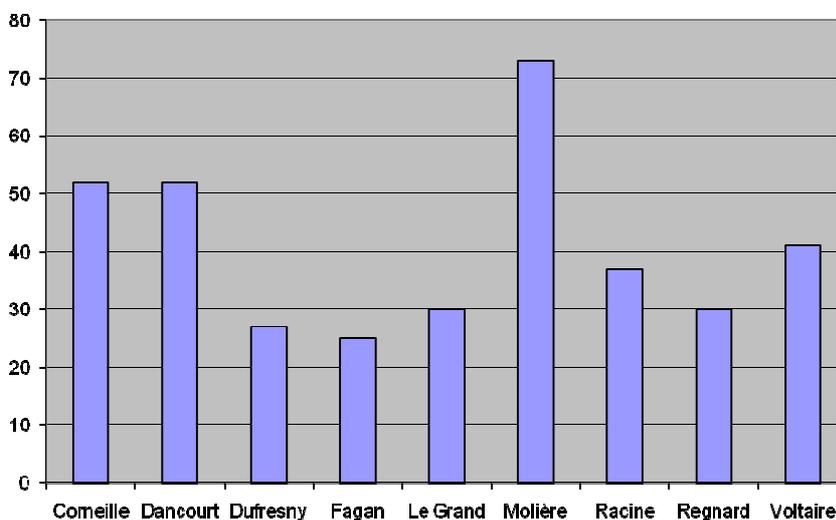
⁴² AN, O¹ 844, dossier n° 1, 5 : « Il a aussi été pourvu, mais inutilement au peu de soin avec lequel on joue les rôles que l'on croit mauvais ou médiocres, et l'on s'en est plaint particulièrement à la cour dans le dernier voyage de Fontainebleau ; ce qui ne seroit point arrivé, si l'on eût exécuté l'ordre qui avoit été sagement donné, de jouer auparavant toutes les Pièces à Paris ; et si ces répétitions se faisoient plus attentivement et avec plus de soin » ; voir aussi BMCF, 2 AA-1780, ordre du duc de Duras du 10 janvier 1780.

⁴³ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, *op. cit.*, p. 82.

autour de ces figures les canons littéraires fondant l'esthétique classique.

Enfin, si l'on ne considère plus les neuf auteurs les plus joués mais seulement les cinq premiers⁴⁴, on retrouve ces trois dramaturges classiques associés à leurs continuateurs revendiqués, Voltaire dans le genre tragique et Dancourt dans le genre comique, avec lesquels ils représentent toujours le tiers des pièces données à la cour.

Figure 1. Les neuf auteurs les plus joués à la cour sous Louis XV et Louis XVI (il s'agit pour chaque auteur du nombre total des représentations de ses pièces dans le cadre du *corpus* établi pour cette étude)



Quant à la hiérarchie des œuvres, elle est remarquablement stable tout au long de la période versaillaise de la monarchie absolue : la confrontation de notre échantillon avec les analyses de Philippe Beaussant⁴⁵ révèle peu de variations dans les choix des organisateurs des spectacles de cour, quel que soit le genre considéré.

De Corneille, les Premiers gentilshommes de la Chambre et les intendants des Menus devaient dire comme Madame de Sévigné : « Vive notre vieil ami Corneille »⁴⁶ ; il se trouve en effet au second rang des auteurs les plus joués, juste derrière Molière, et plusieurs de ses pièces se trouvent dans la liste des titres les plus joués sur les 257 que compte le répertoire de cour que nous avons établie.

⁴⁴ Ceux-ci ont tous été représentés 36 fois et plus, ce qui signifie que chacun d'entre eux représente au moins 5 % du *corpus*.

⁴⁵ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, *op. cit.*, p. 82-84.

⁴⁶ Cité par Philippe Beaussant, *ibid.*, p. 84.

Figure 2. Évolution de la faveur des cinq auteurs les plus joués à la cour sous Louis XV et Louis XVI (tendance dégagée à partir des totaux de représentations par auteur pour chaque année de l'échantillon)

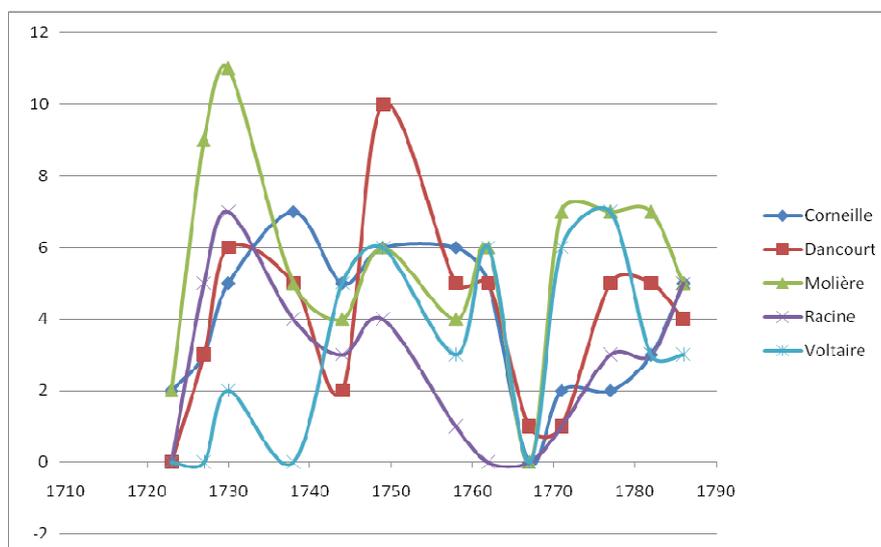


Figure 3. Les pièces les plus données à la cour sous Louis XV et Louis XVI

<u>Titre de la pièce</u>	<u>Auteur</u>	<u>Nombre de représentations</u>
<i>Rodogune, princesse des Parthes</i>	Corneille	11
<i>L'Esprit de contradiction</i>	Dufresny	10
<i>Cinna ou la Clémence d'Auguste</i>	Corneille	9
<i>Le Legs</i>	Marivaux	9
<i>Le Mariage forcé</i>	Molière	9
<i>Britannicus</i>	Racine	8
<i>Colin Maillard</i>	Dancourt	8
<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i>	Molière	8
<i>Crispin médecin</i>	Hauteroche	8
<i>Crispin, rival de son maître</i>	Lesage	8
<i>L'Étourdi ou le Contre-temps</i>	Molière	8
<i>L'Aveugle clairvoyant</i>	Le Grand	7
<i>L'Avocat patelin</i>	Brueys et Palaprat	7
<i>Le Dédit</i>	Dufresny	7
<i>Le menteur</i>	Corneille	7

<i>Les Précieuses ridicules</i>	Molière	7
<i>Le Rendez-vous</i>	Fagan	7
<i>Le Tuteur</i>	Dancourt	7
<i>Andromaque</i>	Racine	6
<i>Le Baron de la Crasse</i>	Poisson (Raymond)	6
<i>Brutus</i>	Voltaire	6
<i>L'Été des coquettes</i>	Dancourt	6
<i>L'Étourderie</i>	Fagan	6
<i>Le Florentin</i>	La Fontaine	6
<i>Le Glorieux</i>	Destouches	6
<i>Héraclius, Empereur d'Orient</i>	Corneille	6
<i>L'Impromptu de campagne</i>	Poisson (Philippe)	6
<i>La Métromanie ou le Poète</i>	Piron	6
<i>La Pupille</i>	Fagan	6

Ce sont les mêmes œuvres de prédilection qu'à la fin du XVII^e siècle : des comédies, il ne reste que *Le Menteur*, mais plusieurs de ses tragédies restent à l'honneur. Mentionnons *Cinna*, dont la faveur est peut-être liée au thème de « la clémence d'Auguste », ainsi que des pièces aujourd'hui plus délaissées comme *Rodogune* ou *Héraclius, Empereur d'Orient* [fig. 3]. Quant à Racine, il s'impose notamment par de nombreuses représentations de *Britannicus* et d'*Andromaque* [fig. 3], alors que *Phèdre* semble moins appréciée au XVIII^e siècle⁴⁷. Élément de rupture dans la continuité, Voltaire s'insinue dans le répertoire de cour dont il devient un des auteurs incontournables : à la troisième place des auteurs les plus joués, il devance Racine dès les années 1740, puis Corneille dans les années 1760 [fig. 2]. La cour ne bouda ni ses tragédies ni ses comédies : 18 titres différents apparaissent dans notre *corpus*, soit deux fois plus que pour Corneille, auteur tout aussi prolifique. *Brutus* est paradoxalement sa pièce qui se détache le plus dans notre échantillon : créée à la cour la même année qu'à la ville, en 1730, elle fut ensuite reprise tout au long de la période étudiée⁴⁸, à tel point qu'elle figure parmi les pièces les plus jouées du *corpus* [fig. 3]. Dans ce cadre où se dessine le répertoire classique que les Lumières se sont ingénies à transmettre par la promotion d'auteurs exemplaires, le succès de Voltaire comme le procès de sélection des pièces de Corneille et de Racine illustrent les changements d'appréciation et de réception auxquels la notion de « classique » est soumise. La constitution d'un répertoire par les institutions curiales, dans le sillage des institutions littéraires et

⁴⁷ Trois représentations en 1727, 1730 et 1749.

⁴⁸ 1749, 1758, deux fois en 1777, 1782.

politiques, se fait en fonction du goût et des normes culturelles du temps. Ce répertoire reflète ainsi l'attachement à une tradition littéraire que manifeste la prédilection pour des pièces fidèles aux canons du théâtre classique, tout en maintenant la possibilité de l'incarner de façon tant soit peu différenciée au début et à la fin du XVIII^e siècle.

Du côté du genre comique, règne Molière, auteur le plus joué du répertoire de cour sous Louis XV et Louis XVI comme sous Louis XIV : il totalise 11 % des représentations de notre échantillon. La disparition d'œuvres de commande et de grandes machineries de cour telles que *La Princesse d'Élide* ou *Les Amants magnifiques* permet d'affirmer à la suite de Philippe Beaussant que le Molière de l'ordinaire de Versailles n'est plus celui de la fête baroque⁴⁹. Il convient néanmoins de souligner la pérennité de ses comédies-ballets. *Les Fâcheux*, *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Le Malade imaginaire* n'y apparaissent qu'une fois chacun, mais s'y ajoutent plusieurs représentations de *L'Amour médecin* ou du *Sicilien* ainsi que deux comédies-ballets qui figurent parmi ses quatre pièces les plus jouées, *Le Mariage forcé*⁵⁰ et *La Comtesse d'Escarbagnas* [fig. 3]. Cette dernière, donnée huit fois à la cour en treize années alors qu'elle est presque oubliée de nos jours, avait été commandée par Louis XIV et créée en 1671 lors de fêtes à Saint-Germain. Ce divertissement appartenait à la pastorale qui servait de fil conducteur à un *Ballet des Ballets* réunissant des morceaux choisis des ballets de cour les plus célèbres : ce lien avec le mécénat royal et une certaine forme de la culture de cour ne pourrait-il donc pas contribuer à en expliquer le durable succès dans l'espace versaillais, sous quelque forme qu'il ait été représenté ? Enfin, Molière ne prend ici que plus ponctuellement le visage de la comédie sérieuse et de la comédie de mœurs : *Tartuffe* est joué trois fois comme *L'École des femmes* ou *Les Femmes savantes*, *Le Misanthrope* deux fois et *Dom Juan* jamais. C'est bien la comédie légère qui domine puisqu'en sus des deux comédies-ballets évoquées plus haut, ses deux pièces les plus données sont *L'Étourdi* et *Les Précieuses ridicules* [fig. 3].

La typologie des pièces de Molière ressortit à la même logique que la surreprésentation des auteurs comiques, tant globalement que parmi les auteurs les plus joués. Si l'on compare les cinq premiers d'entre eux aux neuf auteurs totalisant la moitié des représentations, ne s'ajoutent en effet que des auteurs comiques, Regnard, Le Grand, Fagan et Dufresny. Bien que Hauteroche, comédien français avant de devenir dramaturge comme Dancourt et Le Grand, ne figure plus dans ce palmarès – encore que *Crispin médecin* demeure parmi les pièces

⁴⁹ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, op. cit., p. 85.

⁵⁰ Deux fois en 1727 ; 1730 ; 1738 ; 1744 ; 1749 ; 1758 ; 1782 ; 1786.

les plus appréciées [fig. 3] –, Dancourt et Regnard marquent la continuité entre le règne de Louis XIV et les décennies suivantes. Les grands succès de Dancourt sont d'ailleurs les mêmes qu'à l'époque du Roi Soleil : des pièces comme *Le Tuteur*, *L'Été des coquettes* [fig. 3] ou *Les Vendanges de Suresnes*⁵¹ sont toujours aussi en vogue même si elles ont été détrônées par *Colin Maillard* [fig. 3]. Entrés plus tard dans la carrière littéraire, Le Grand, Dufresny et Fagan se distinguent eux aussi pour s'être avant tout consacrés à l'écriture de pièces courtes en vers ou en prose. La présence massive de ces auteurs dans le répertoire s'explique en effet par la composition des spectacles qui comprenaient toujours une pièce comique en un acte, que l'on jouait généralement pour détendre les spectateurs après l'effort de concentration que supposait la pièce sérieuse.

Ces neuf dramaturges dessinent le principal massif des spectacles de cour dans la mesure où ils figurent systématiquement dans la catégorie des auteurs joués au minimum deux à trois fois par saison. Ils incarnent ainsi la cohérence et la stabilité de choix qui font sens par leur caractère récurrent et forment par là même un véritable répertoire. Celui-ci manifeste l'attachement à des figures canoniques – soit qu'elles symbolisent la maîtrise des règles du théâtre classique, soit qu'elles aient été mises au goût de la cour du temps de Louis XIV –, la révérence envers les maîtres du genre tragique et la soumission aux codes de l'organisation des représentations, tels que l'association d'une grande et d'une petite pièce. Si ces auteurs représentent la moitié des représentations recensées, il faut néanmoins souligner l'éclatement relatif de ce répertoire de cour. On dénombre en effet une centaine d'auteurs pour 257 titres différents. Cette dispersion est moins l'expression d'un renouvellement constant que la conséquence du très grand nombre de représentations données dans un cadre où le divertissement est un élément majeur du système de cour. Elle n'en confirme pas moins les capacités d'adaptation du répertoire de cour à la mode et aux mœurs du temps et atteste sa flexibilité, en marge d'un *corpus* de références incontournables.

Si on substitue l'analyse par pièces à l'analyse par auteurs [fig. 3], on modifie alors sensiblement le panorama du théâtre de cour. Lorsqu'on considère les pièces jouées six fois ou plus sur les treize années de notre échantillon – ce qui témoigne de la régularité des représentations d'une œuvre, voire d'un engouement tel que celle-ci était donnée plusieurs fois au cours d'une seule et même saison –, on retrouve les auteurs les plus joués, on fait apparaître d'autres auteurs comiques aux succès inépuisables, comme Brueys et Palaprat et leur *Avocat patelin* joué sans discontinuer par les comédiens français au

⁵¹ Représentée à cinq reprises (1730, deux fois en 1738, 1749, 1758, 1777).

XVIII^e siècle⁵², mais on découvre aussi d'autres dramaturges et d'autres genres. C'est ainsi qu'apparaît *La Métromanie* de Piron, dont l'originalité du thème – la poésie comme manie – fut soulignée dès le XVIII^e siècle, notamment par La Harpe⁵³. On voit émerger Marivaux, certes avec *Le Legs*, une pièce en un acte. Associée aux représentations des *Fausse Confidences*, de *L'Épreuve* et des *Serments indiscrets*⁵⁴, cette place dans le palmarès des pièces de cour permet cependant de nuancer le jugement de Philippe Beaussant – « Et Marivaux ? On le connaît à peine »⁵⁵ –, d'autant plus que les Français se partageaient sa production avec les Italiens, lesquels détenaient notamment le privilège de jouer *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*. La cour se serait donc peut-être montrée moins réticente qu'on ne l'a dit à cette expression nouvelle du sentiment amoureux et des conflits intérieurs. Plus qu'à la comédie psychologique, c'est cependant à la comédie larmoyante que sacrifie la cour : Destouches, précurseur du genre, Nivelles de La Chaussée⁵⁶, qui en fut le spécialiste, ou bien Saurin attestent chacun dans leur style l'importance accordée alors au *pathos* et aux sentiments jusque dans le répertoire de cour. Il ne faut donc pas minimiser la présence de titres révélant un répertoire malgré tout travaillé par des tendances inédites, propres à la sensibilité du siècle bien que n'en mettant pas en œuvre les tentatives les plus radicales. La modernité se fait ainsi jour à travers le théâtre de Marivaux et la comédie attendrissante qui annoncent la rupture du drame bourgeois. De ce dernier, ne furent en revanche donnés que quelques exemples à la fin du siècle, *La Gageure imprévue* et *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine⁵⁷, *Eugénie* de Beaumarchais et *Le Père de famille* de Diderot⁵⁸.

Sans être hermétique aux dynamiques culturelles du siècle des Lumières, ne serait-ce que par le nombre important de représentations annuelles en harmonie avec l'accroissement constant du nombre de représentations à la Comédie-Française⁵⁹ et, plus globalement, la théâtromanie du temps, l'ouverture aux genres modernes est donc à la fois relative et tardive. Le cas de Voltaire incite cependant à réfléchir aux autres moyens par lesquels la modernité pensée comme rupture et redéfinition a pu frayer sa voie à la cour. Bien que l'on ait schématiquement tendance à opposer la figure du philosophe et celle

⁵² Il semble être donné presque tous les ans à Paris (voir Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, op. cit.*)

⁵³ Voir François Moureau, *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1995, article « Piron ».

⁵⁴ 17 représentations de notre échantillon.

⁵⁵ Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles, op. cit.*, p. 181.

⁵⁶ Il cumule 21 représentations dans notre corpus.

⁵⁷ En 1777 et 1782 pour la première, en 1771 et 1777 pour la seconde.

⁵⁸ Respectivement en 1777 et 1786.

⁵⁹ Voir Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, op. cit.*

du dramaturge, il n'en demeure pas moins que Voltaire conçut ses tragédies comme de véritables tribunes, que ce soit par le biais de répliques aux allures de mots d'ordre ou par celui de l'intrigue même. Furent ainsi représentées à la cour des pièces comme *Mahomet ou le Fanatisme*⁶⁰, *Alzire*⁶¹ ou *Zaïre*⁶², toutes destinées à dénoncer les abus perpétrés au nom de la religion, ou encore *L'Orphelin de la Chine*⁶³, prétexte à faire le portrait d'une société politique idéale. On a vu combien la pièce *Brutus* fut appréciée alors même que son discours anti-monarchique fit dire de cette pièce à Condorcet :

Ceux qui ont pu observer depuis un demi-siècle les progrès de l'opinion, ont vu quelle a été sur elle l'influence des tragédies de Voltaire [...]. Que ceux qui voudraient nier ces effets se rappellent Brutus accoutumant un peuple esclave aux fiers accents de la liberté [...]⁶⁴.

Si d'autres pièces de combat de Voltaire, telles que *La Mort de César*, *Les Scythes* – sur le combat des Genevois pour leur liberté – ou *Les Guèbres* – pièce issue de l'affaire du chevalier de La Barre – n'apparaissent pas dans notre *corpus*, d'autres œuvres au discours radical, et même anti-religieux, y figurent : ainsi, *Iphigénie en Tauride* de Guimond de La Touche, rejouée encore deux fois après sa création à la cour en 1758, ou *l'Hypermnestre* de Lemierre qui se substitue au répertoire à une autre pièce sur ce même thème. Au final, aucune de ces pièces ne voit sa forme travaillée par son contenu⁶⁵, et c'est sans doute cette résistance des formes littéraires traditionnelles qui permet leur insertion dans le répertoire de cour malgré leur audace idéologique.

Témoignage exemplaire d'une stratégie individuelle et collective d'institutionnalisation de la philosophie des Lumières, le renforcement de la présence de Voltaire dans le répertoire tragique peut aussi s'interpréter à l'aune d'autres critères d'innovation. Il peut se lire en effet comme le signe d'une attention nouvelle aux « virtualités plastiques »⁶⁶ des pièces, posture que l'on adopterait donc à la cour comme sur d'autres scènes. D'après David Trott, le théâtre

⁶⁰ 1744.

⁶¹ 1744, 1762, 1777 et deux fois en 1782.

⁶² 1771.

⁶³ 1771.

⁶⁴ Condorcet, *Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, Troisième mémoire « Sur l'instruction commune pour les hommes ». Je dois cette citation à Rahul Markovits, qui en fit part dans son analyse du répertoire révolutionnaire de la troupe de la Montansier à Bruxelles en 1792-1793 (Jeudis du C.H.M.R., 30 janvier 2008).

⁶⁵ Voir Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, p. 63-73.

⁶⁶ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 70.

de Voltaire est caractéristique de la mutation globale des codes et des conditions de représentation⁶⁷, qu'ont déterminée les possibilités nouvelles offertes par l'éviction des spectateurs de la scène : multiplication des personnages et scènes de foule, à l'instar d'une scène de *Brutus* faisant apparaître le sénat romain, mais aussi multiplication des décors et accessoires⁶⁸. À l'appui de ce dernier point, David Trott mobilise également l'analyse d'une scène des *Mœurs du temps*, pièce de Saurin qui apparaît à trois reprises dans notre échantillon et que cite explicitement Papillon de La Ferté, dans un passage de son *Journal* consacré à deux des soirées du voyage de Fontainebleau de 1762. Cet extrait témoigne justement de cet intérêt accru pour le sens du détail et des accessoires comme de l'importance accordée aux décors :

Jeudi 4 novembre. – On a représenté le soir *Cinna* et *Les Mœurs du temps* [...]. J'ai fait faire, pour la pièce de *Cinna*, des sièges à l'antique, et pour Auguste, *Cinna* et *Maxime*, des toges de satin blanc doublées de couleur de feu, ce qui faisait un très bon effet. Auguste, au lieu de casque, portait une simple couronne de lauriers. Selon l'intention de Corneille, nous avons fait des changements de décoration pour cette pièce, ce qui a très bien réussi.

Mardi 9. – Nous avons passé hier la journée à toutes les répétitions de danses et de décorations pour la *Soirée des boulevards*, qui a été donnée aujourd'hui [par les comédiens italiens] avec le plus brillant succès. Les décorations représentaient au naturel une partie des boutiques et des cafés des Boulevards ; elles paraissaient éclairées au moyen de transparents qui étaient aux croisées. J'avais cherché à rendre ce spectacle le plus vif possible, en y ajoutant toutes sortes d'accessoires, marionnettes, etc.⁶⁹

La description de la transformation du théâtre pour *La Soirée des boulevards* traduit le souci nouveau de réalisme et d'utilisation intensive de l'espace scénique. Cette tendance s'incarne aussi dans une pièce comme *Le Café* de Voltaire⁷⁰ : sous son sous-titre de *L'Écossaise*, elle fut représentée à plusieurs reprises à la cour, notamment lors de ce même séjour à Fontainebleau. On peut d'ailleurs se demander quel traitement y fut fait d'un lieu distendu à l'extrême comme ce café où l'on passe sans cesse de la salle commune aux chambres des hôtes, dans des allées et venues permettant de brasser

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ 1762, 1771, 1786 (la pièce ayant été créée en 1760 à la Comédie-Française). Voir David Trott, *ibid.*, p. 71.

⁶⁹ Papillon de La Ferté, *Journal des Menus Plaisirs du Roi*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁷⁰ Voir David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 72-74.

les couches sociales comme de tordre les unités de lieu et de temps. En tout état de cause, les frais engagés pour le voyage de Fontainebleau en 1762 s'élevant à la somme de 175 720 l. t. 1 s. et 7 d., l'investissement matériel et financier consenti pour la mise en scène de tels spectacles dut être considérable⁷¹. Sur un tel montant comprenant aussi bien des dépenses liées aux spectacles qu'au fonctionnement des magasins et au transport des effets de la famille royale de Versailles à Fontainebleau, indemnités et gratifications versées aux comédiens ne représentaient qu'une part mineure. En revanche, les frais imputables à la réalisation des décors et des costumes – opéras, représentations des Français et des Italiens confondus – en représentaient autour du tiers⁷².

Si le drame comme pari moral, philosophique et esthétique⁷³ perce difficilement parmi les genres représentés à la cour, celle-ci partage en revanche avec la ville les mutations des pratiques scéniques que l'on peut ainsi caractériser : « Alors que des éléments tels que les costumes et les décors avaient toujours été périphériques au processus dramatique, ces signes extérieurs en étaient désormais devenus la pièce maîtresse »⁷⁴ ou, pour reprendre les termes de Voltaire, « une partie de l'intrigue »⁷⁵. Cette évolution se traduit donc par celle des moyens mis en œuvre dans les représentations théâtrales : ce n'est pas le seul architecte Gabriel mais aussi Papillon de La Ferté qui fut à l'origine de la construction à Versailles d'un véritable théâtre dans les années 1760. De même, l'intendant des Menus favorisa le développement des « magasins » de l'administration⁷⁶ : dispersés dans les différentes résidences royales, ils étaient avant tout dédiés à la conservation d'un volume croissant de décors, de costumes et d'accessoires :

⁷¹ AN, O¹ 2886, États au vrai de l'année 1762, 10^e état, Voyage de Fontainebleau.

⁷² *Ibid.* Il n'est possible de donner qu'un ordre de grandeur dans la mesure où l'objet des dépenses n'est pas toujours clairement spécifié, sans compter que certains « mémoires » enregistrés dans cet état confondent dépenses « pour le magasin et le théâtre » sans qu'il soit possible de les démêler. On a pris en compte ici tous les mémoires des artisans dont il est explicitement précisé qu'ils ont collaboré à ces spectacles ainsi que les remboursements de dépenses des administrateurs des Menus à cet effet.

⁷³ Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴ Paul Friedland, « Parallel Stages: Theatrical and Political Representation in Early Modern and Revolutionary France », dans Colin Jones et Dror Wahrman (dir.), *The Age of Cultural Revolutions. Britain and France, 1750-1820*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, p. 228 : «Whereas such things as costume and scenery had always been tangential to the dramatic process, now such trappings became the centrepiece of theatre».

⁷⁵ Cité par Spire Pitou, « Voltaire's *Tançrède* at Versailles in 1770 », *Australian Journal of French Studies*, vol. X, n° 3, 1973, p. 310.

⁷⁶ Voir notamment AN, O¹ 2812^A-O¹ 2814.

Avec la construction en 1752 d'un hôtel des Menus Plaisirs dans la ville de Fontainebleau, le théâtre du château disposait désormais d'un véritable magasin pour les décors (servant aussi pour le théâtre du château de Choisy). À chaque voyage, de nouveaux décors furent créés de telle sorte que le nombre de ceux conservés à Fontainebleau passa de 21 en 1754, à 44 en 1760 pour atteindre en 1786 le chiffre d'environ 200 décorations, fermes et châssis isolés d'une certaine importance (distingués des « Divers accessoires »)⁷⁷.

Au fonds littéraire correspondait ainsi un fonds matériel dont la constitution ressortissait à la fois aux transformations de la représentation théâtrale et aux nécessités d'une saine gestion domestique de l'institution. Cette politique en forme de logique de fonds s'étendait en effet à tous les champs de compétences des Menus Plaisirs :

L'objet de l'Extrait cy apres est de donner une idée de la nature des différentes Dépenses de l'administration de l'Argenterie, Menus, plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi et de faire connaître ce que chacune de ces dépenses prises séparément a couté depuis 1761 jusques et compris 1786 ce qui forme une révolution de 25 années pendant lesquelles se sont faites toutes les dépenses qu'il étoit possible qui eussent lieu dans l'administration dite par abréviation des Menus. [...]

Au reste il s'en faut de beaucoup que toutes les dépenses faites depuis 25 ans dans les Menus soient perdues puisqu'il existe un fond de plusieurs millions, en Magasins, angars et ateliers, à Paris, Versailles, Fontainebleau et cy devant Choisy, Compiègne, Saint Hubert, les différents théâtres du Roi, tribunes, Machines, salles de bals, Salles de festin Royal, Décorations, habillement, Pierreries, Lustres, Girandoles, Gradins, Banquettes, Bois de construction pour les catafalques, Maisons de bois, Tentes du Roi, Voitures, chariots, Cabinets de physique, Meubles, Pendules du Roi, Dais, Trônes, charpente etc ainsi qu'il est porté a l'Inventaire général, dont le recensement se remet tous les ans à la Chambre des Comptes, lesdits effets sont entretenus avec soin et servent journellement ou au besoin, sans autres dépenses que celle des transports, ce qui produit dans certaines circonstances une grande économie, particulièrement dans les Dépenses du sacre⁷⁸.

Ces inventaires ont été conservés et montrent la structuration d'un fonds d'objets diversement ordonnés en fonction de leur nature et

⁷⁷ Marc-Henri Jordan, « Décors et mises en scène d'un théâtre de la Cour », dans Vincent Drognet et Marc-Henri Jordan (dir.), *Théâtre de Cour*, op. cit., p. 74.

⁷⁸ AN, O¹ 3095, *Notice* (novembre 1787).

de leurs fonctions. Ils consignent par exemple tous les éléments de charpente, de menuiserie, de décors peints et sculptés nécessaires à l'organisation des « pompes funèbres », dans une classification des objets hésitant entre leur particularisation – « catafalque de la reine à Saint-Denis », « catafalque de Mgr le Dauphin à Notre-Dame » – et leur insertion dans des ensembles fonctionnels et anonymes – « décorations des mausolées à Notre-Dame », « parties qui servent à Saint-Denis »⁷⁹. Tous les biens conservés avaient en effet vocation à être réutilisés et ce sont ces pratiques de réemploi qui furent poussées à l'extrême lors du sacre de Louis XVI, auquel il est fait allusion dans cette *Notice*. Le décor installé dans la cathédrale de Reims intégrait des éléments utilisés lors des spectacles de cour, ce qui, pour paraphraser le duc de Croÿ, donna un air d'opéra à la cérémonie⁸⁰. Par souci d'économie, l'administration des Menus Plaisirs jouait ainsi de la diversité de ses compétences comme de l'intégration du cérémonial royal et achevait par ces circuits d'objets de brouiller les frontières du profane et du sacré.

Dans un cadre où la constitution d'un répertoire théâtral et celle d'un fonds de décors et d'objets avaient pour but commun de perpétuer le cérémonial mis au point sous Louis XIV, l'intégration originelle de la comédie à ce système de ritualisation et de représentation politique amplifiait paradoxalement les répercussions des mutations culturelles du siècle des Lumières. Si l'on en croit les analyses de Paul Friedland, les scènes théâtrales et politiques, ici confondues, auraient en effet connu des transformations parallèles dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Pour lui, le triomphe d'un théâtre de l'illusion et de la vraisemblance, symbolisé et permis par l'éviction des spectateurs de la scène, ferait pendant à l'avènement d'une représentation politique abstraite et désincarnée, fondée sur la séparation du peuple de ses représentants à l'image de celle des spectateurs et des acteurs⁸¹. L'ouverture du répertoire de cour à des pièces aux « virtualités plastiques » nouvelles ne serait donc pas à lire comme une concession anodine à la modernité, mais comme une véritable brèche dans le système de représentation sur lequel se fondait la monarchie. C'est pourtant au nom de ce système, de l'unité du spectacle monarchique et du service royal que les administrateurs des Menus justifiaient l'hétérogénéité des compétences de leur institution. Cette même conviction renforçait les logiques d'intégration cérémonielle et permettait des circuits d'objets *a priori*

⁷⁹ Voir AN, O¹ 3134-3153, « Recensement des effets des magasins du Roy ».

⁸⁰ Voir Pauline Lemaigre, *Du cœur de la Maison du Roi à l'esprit des institutions. Pour une étude des Menus Plaisirs (1682-1792)*, Mémoire de DEA sous la direction de Mme le Professeur Dominique Margairaz, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2004, troisième partie.

⁸¹ Voir Paul Friedland, « Parallel Stages », art. cit., p. 218-250.

incongrus entre théâtre de cour et cérémonial d'État. En contribuant ainsi à dégrader le jugement du public sur un cérémonial où le sacré semblait contaminé par le profane, l'institution curiale prenait la monarchie au piège de ses pratiques administratives de rationalisation... et de « modernisation ».

Pauline LEMAIGRE-GAFFIER – Tradition et modernité dans le
répertoire de cour de la Comédie-Française : les Menus Plaisirs et le
cérémonial au XVIII^e siècle

De même que l'étiquette était à la fois un héritage légué par Louis XIV et l'objet d'un perpétuel renouvellement, de même, le répertoire de cour de la Comédie-Française atteste au XVIII^e siècle la patrimonialisation des « classiques » comme le goût des auteurs à la mode. Tenus de ritualiser et de distraire, les Menus Plaisirs contribuèrent cependant à ouvrir le théâtre de cour à une certaine modernité. Autant que la représentation de la majesté royale pouvait souffrir ces changements, l'attention nouvelle à l'adéquation entre les décors et costumes et l'intrigue dramatique semble en effet s'être manifestée à la cour comme à la ville, tout en se combinant à une autre logique de modernisation – la rationalisation des pratiques administratives d'inventaire, de conservation et de réemploi de ces accessoires.

Tradition and Modernity in the Comédie-Française Court Repertory:
The Menus Plaisirs Administration and Court Ceremonial in the
18th Century

Just as court ceremonial inherited from Louis XIV was being both preserved and constantly renewed, the 18th century Comédie-Française repertory shows at the same time the preservation of classical works alongside with the staging of contemporary fashionable authors. Both having to respect the court rituals and to entertain courtiers, the Menus Plaisirs administration however contributed to the modernization of the court theatre it was in charge of. The new idea that costume and scenery were a centerpiece of drama was indeed transferred from town stages to court, as far as royal majesty could enable and stand any change, and combined with the modernization of administrative practices, such as preserving, stock-listing and recycling props.