

Ilaria Lepore  
Sapienza Università di Roma

Jeux identitaires et échanges intertextuels sur la scène de la Comédie  
Italienne des années 1720-1730.  
Le cas de *Polyphème* de L. Riccoboni et M.A. Legrand

Abstract

Cette contribution entend examiner les étapes essentielles de la collaboration entre Luigi Riccoboni, *capocomico* de la Comédie Italienne de Paris, et Marc-Antoine Legrand, acteur, auteur de succès et sociétaire de la Comédie-Française, en s'arrêtant notamment sur les origines et l'évolution de la longue collaboration entre les deux auteurs. Circulant d'un théâtre à l'autre, les professionnels du spectacle contribuent activement à la réalisation du phénomène d'hybridation et d'osmose entre les genres, qui caractérise le théâtre de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il reste pourtant à examiner de quelle manière cette promiscuité se réalise, et à en révéler les enjeux. Dans cette perspective, on analysera le cas de *Polyphème, pastorale tragi-comique* – en cinq actes et divertissements avec musique de Mouret – de Riccoboni et Legrand, représentée au Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent en 1722. Avec cette pièce, les deux auteurs collaborent à la création d'un répertoire riche en expérimentations et jeux intertextuels favorisant la circulation et la perméabilité des frontières entre les genres, dans le champ de la production théâtrale de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

1. *L'état des spectacles au début du siècle : acteurs, stratégies, jeux de concurrence.*

Cet article se propose de brosser le tableau de la vie théâtrale à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, en prenant en considération le rythme naturel de ses activités, les programmes et la constitution des répertoires, en un mot les stratégies de politique culturelle mises en œuvres par les entreprises théâtrales, ainsi que leur place et organisation dans la cité. Pour ce faire, il faut considérer le cadre plus général de l'opposition entre, d'un côté, une structure technico-administrative,

historiquement figée par la ligne politique d'unification et de centralisation des pouvoirs, telle qu'elle s'était dessinée sous le règne de Louis XIV, prévoyant le monopole et la politique des privilèges, et, de l'autre côté, un système économico-mercantile de concurrence, qui vient se profiler au moment où, par l'ordonnance du 18 mai 1716, Philippe d'Orléans, au début de sa Régence, rétablit le Théâtre Italien, déterminant ainsi la coexistence à Paris de quatre théâtres. D'un côté, on trouve donc les théâtres dits 'officiels'<sup>1</sup> (Comédie-Française, Opéra), de l'autre, les théâtres 'non-officiels' (Comédie Italienne et Opéra-Comique). Dans un champ de production culturelle, les grands bouleversements naissent toujours, pour utiliser les mots de Pierre Bourdieu, de "l'irruption de nouveaux venus", qui, par le seul effet de leur nombre et de leur qualité, "importent des innovations et tendent ou prétendent à imposer un nouveau mode d'évaluation des produits" (Bourdieu 1991, 3-46 *passim*). Ces nouveaux venus étaient, bien évidemment, les Italiens.

Entre 1715 et 1728, la vie théâtrale à Paris ressemble de plus en plus à un véritable champ de bataille. Entre jeux d'alliances et pactes silencieux, chacun des opposants organise sa stratégie d'anéantissement de l'adversaire à la recherche du coup gagnant (moyennant actions judiciaires, outils de propagande, sabotages des représentations, pillage des répertoires, monétisation des ressources etc.). À ces stratégies s'ajoute celle de la circulation des professionnels du spectacle, qui implique en même temps une circulation des genres dramatiques. La concurrence est favorisée, comme écrit H. Lagrave (1972, 413), par

---

1 On doit la création de cette formule à David Trott (2000, 101). L'historiographie la plus récente se propose, en revanche, de réviser le statut de cette terminologie, qui aurait tendance à identifier les catégories d' 'officiel' et 'non-officiel' en tant que "constructions critiques" et donc frappées d'un certain degré d'abstraction, qui met l'accent sur des éléments de différenciation, de polarisation, de séparation, en supprimant, du point de vue théorique, toute possibilité de relever les relations et les interférences entre ces catégories. Notre avis serait plutôt comparable à celui que Martial Poirson expose dans son étude sur le spectacle et l'économie à l'âge classique (2011, 147-8). Il propose d'envisager les institutions théâtrales en tant que "typologies proprement économiques" qui agissent dans un "régime d'économie mixte du spectacle", qui fait le partage entre plusieurs logiques contradictoires: à la "logique somptuaire, répondant à une stratégie de prestige ostentatoire, dans le cadre d'une politique de la grandeur, se superpose la logique financière et commerciale des théâtres mercantilistes, dont l'activité est étroitement corrélée aux recettes et à l'équilibre budgétaire" (147). À bien des égards, force est de constater que chacune des deux logiques s'applique, le cas échéant, indifféremment aux deux réalités historico-économiques du spectacle, officielle et non-officielle.

une sorte d'osmose des genres et styles divers, particuliers aux différents théâtres. La petite pièce en un acte triomphe à la Comédie-Française, la grande comédie et la "philosophie" pénètrent à la Comédie Italienne, avec Delisle et Marivaux, bientôt le burlesque va s'introduire à l'Opéra avec les bouffons italiens ; l'opéra-comique occupe deux théâtres.

En un pareil contexte, comment imaginer qu'un habitué de la Comédie-Française – le théâtre qui avait canonisé Racine, Corneille et Molière – puisse se livrer autant vivement aux plaisirs badins que lui donnent l'Arlequin italien ou le Gilles de la Foire ? Le 18 mai 1716, date du début des Italiens à Paris, il y avait 161 spectateurs à la Comédie-Française pour assister à la neuvième représentation de la *Princesse d'Élide* de Molière, qui avait eu un succès extraordinaire dans la première quinzaine du mois.<sup>2</sup> Au Théâtre Français, Molière était au programme plus d'une fois sur trois. Entre 1715 et 1720, les Comédiens Français n'avaient osé que 28 nouveautés, le chiffre le plus bas jamais atteint depuis la création de leur compagnie en 1680. Ce phénomène d'affaiblissement du répertoire avait favorisé la nouvelle troupe italienne, véritable pôle d'attraction d'un public déçu et en quête de nouveauté. En outre, les Italiens profitaient de la protection du Régent, qui visait à ennoblir les nouveaux venus en faisant oublier l'anathème qui avait frappé leurs ancêtres à la fin du règne de Louis XIV, ce qui poussait l'aristocratie à fréquenter leur salle: la duchesse de Berry, fille du Régent, passait beaucoup de temps dans le balcon de douze places qu'elle louait à l'Hôtel de Bourgogne, et les grands robins familiers de Rouillé du Coudray et des financiers, comme Crozat, l'ami de Watteau, se plaçaient volontiers dans les loges basses pour assister aux représentations. Nouveau décor d'agrément et d'intimité, le théâtre italien se préparait à réconcilier le milieu des comédiens avec celui des gens de lettres ; ou, pour le dire autrement, Arlequin se préparait à être poli par Paris. C'est pour toutes ces raisons que les Comédiens Italiens demeuraient pour la Comédie-Française des concurrents d'autant plus redoutables qu'ils piquaient l'intérêt d'un public cultivé, le penchant de celle qu'on nommait alors la "bonne compagnie" et dont le goût allait bientôt s'illustrer dans les pièces de Marivaux.

On sait que le premier répertoire des Italiens,<sup>3</sup> élaboré par Riccoboni, consistait dans des pièces sur le style de la tradition, souvent constituées d'ar-

---

2 À témoignage de ce succès, il suffit de souligner que, sur 12,845 livres de recettes totales pour le mois de mai 1716 sur 29 représentations, la seule comédie-ballet de Molière atteint 8,278 livres de recettes sur 10 représentations (<http://cfregisters.org>).

3 Voir, à ce sujet, notamment les travaux d'Emanuele de Luca, 2011 et de Sarah di Bella, 2009.

rangements de *scenari* anciens, et de la farce ; des spectacles pleins de mouvement, d'invention et de travestissements, joués en italien et à l'impromptu par Arlequin et ses camarades. Mais entre 1718 et 1721, le choix de doter le théâtre italien d'un nouveau répertoire en langue française poussa Riccoboni à attirer de nouveaux auteurs : c'est à ce moment-là qu'on voit apparaître Marc-Antoine Legrand, qui se prépare à faire son début au Théâtre-Italien en 1719.

À cette époque Legrand était déjà sociétaire de la Comédie-Française. Dès son début, en 1702, il avait très vite gagné la confiance de ses camarades, qui lui donnèrent la tâche de surveiller les activités des autres spectacles parisiens.<sup>4</sup> Il tirera grand profit de cette observation directe de la concurrence pour la construction de sa propre dramaturgie. En effet, presque toutes les pièces que Legrand écrit pour la Comédie-Française, à partir de 1707, appartiennent au genre des petites-comédies, ou plutôt des farces, qui ont assez de ressemblance avec les pièces qu'on représentait sur les scènes de la Foire ou au Théâtre Italien. Tantôt en vers, tantôt en prose, elles étaient faites pour être données comme seconde pièce à la suite d'une tragédie ou des grandes comédies de Molière. Comme le remarque J.-M. Hostiou (2009, 352), celui de Legrand est un théâtre de "consommation courante" : partout on lui reconnaît cette capacité à composer de bons produits, à se saisir des goûts du public. Il suffirait de lire ce qu'écrivait La Harpe (1817, II, 303) :

Le Grand prenait toutes sortes de formes pour rappeler le public que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce.

Un théâtre donc, celui de Legrand, rangé du côté de la variété et du mélange, qui semble tenir principalement d'une logique commerciale. La volonté de faire un spectacle lucratif, directement motivé par la recherche d'un profit immédiat, pousse Legrand à considérer la question de la concurrence sous tous ses aspects. Il considéra très vite qu'il devait se conformer aux goûts du public, écrire bien et rapidement, inventer des formes nouvelles ou encore s'emparer de celles de ses adversaires. Riccoboni ne pensait pas autrement. En promouvant la collaboration avec des auteurs français, étrangers à la troupe, Riccoboni

---

<sup>4</sup> Parmi les documents judiciaires recueillis par Émile Campardon (1970) on trouve beaucoup de procès-verbaux dressés par les Comédiens-Français contre les entrepreneurs de la Foire, qui portent la signature de Legrand, en qualité de censeur.

s'engage, d'une part, à renouveler le répertoire, d'autre part, à adapter les formes et les pratiques qui étaient propres à d'autres théâtres, favorisant une sorte d'empiétement méthodique qui visait à repousser les frontières économiques et esthétiques.

## 2. *La collaboration entre Riccoboni et Legrand*

Ce dépassement des frontières s'effectue comme un véritable déplacement géographique car, de 1721 à 1723, Riccoboni ouvre le Théâtre Italien dans le préau de la Foire Saint-Laurent, en profitant de l'absence de l'Opéra-Comique, qui venait juste d'être supprimé sous la pression constante des Comédiens-Français. La saison foraine des Italiens s'ouvre avec la représentation de *Danaé*, comédie en trois actes par Saint-Yon, tirée du répertoire de l'Ancienne Comédie et retouchée par Riccoboni et Biancolelli qui y ajoutent plusieurs scènes nouvelles et un prologue entièrement écrit par Legrand, lequel compose aussi le rôle de Colombine pour Mlle de Lalande, son ancienne élève à la Comédie-Française, qui venait de faire son début à la Comédie Italienne dans cette même pièce. Après le petit prologue, Legrand écrit quatre autres pièces pour les Italiens, dont deux, *Belphégor*, (24 août 1721) et *Le Fleuve d'oubli* (12 septembre 1721), sont très applaudies et gagnent rapidement leur place dans le nouveau répertoire. Elles seront régulièrement reprises à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'aux années 1750. Cette première saison foraine des Italiens est donc très marquée par la collaboration de Legrand. Collaboration qui a dû causer bien des problèmes à l'auteur français si l'on considère que, parallèlement, les Comédiens-Français s'étaient ouvertement engagés à soutenir la troupe de Francisque, qui jouait juste en face des Italiens.<sup>5</sup> Comment justifier la présence de Legrand sur la scène du Théâtre Italien, à bonne raison considéré par ses camarades français comme le rival le plus redoutable ? Dans le *Mercur* du mois de septembre 1721, dans un article consacré à la représentation de *Belphégor*, on lit que "l'auteur de cette

---

5 Dans cette stratégie d'alliance, les Comédiens-Français avaient risqué de se heurter contre l'Opéra qui défendait le privilège de son cadet, l'Opéra-Comique d'Alard et associés, contre les usurpations de Francisque. Ces détails piquants sur l'histoire des dynamiques concurrentielles internes à la Foire fournissent l'argument pour *La Fausse Foire*, pièce polémique représentée le 31 juillet 1721, par Le Sage, Fuzelier et d'Orneval.

pièce n'est point nommé",<sup>6</sup> ou encore, à l'occasion du *Fleuve d'oubli*, on lit : "On la [pièce] croit du même Auteur que Belphégor, qui est sans doute d'un caractère ou d'une profession qui ne lui permet pas de se découvrir".<sup>7</sup> Legrand écrivait-il incognito pour les Italiens ? La pratique de l'anonymat – pratique transversale car les auteurs s'en servaient indifféremment pour les pièces qu'ils écrivaient pour les théâtres de la Foire ou pour la Comédie-Française – n'était pas inconnue aux auteurs de cette époque, qui l'utilisèrent largement. Si d'un côté, donc, Legrand, avec le soutien assuré de Riccoboni, voyait dans l'anonymat un moyen d'exciter la curiosité du public, de l'autre, il avait sans doute des raisons de redouter les réactions de ses camarades. Le choix de l'anonymat révèle au fond le besoin de se défendre, d'échapper à la censure et de s'assurer une certaine liberté.

Il avait déjà travaillé secrètement pour la Foire, en collaborant avec Fuzelier à l'écriture de la comédie *Les Animaux Raisonables* en 1718, ainsi que pour les Italiens, avec Biancolelli pour l'*Œdipe travesti*, première parodie dramatique du répertoire italien, représentée à l'Hôtel de Bourgogne la même année. On sait encore, par exemple, que la comédie foraine lui aurait rapporté 600 livres (Boindin 1719, 19-21), un revenu considérable si l'on considère qu'une petite pièce jouée à la Comédie Française pouvait lui rapporter en moyenne 150 livres. Mais bien au-delà de la question économique, qui pousse l'auteur français à "gérer son œuvre dramatique comme un fonds de commerce",<sup>8</sup> la collaboration de Legrand avec les Italiens cache des raisons proprement poétiques : ayant montré son talent et sa prédilection pour le genre de la parodie et du burlesque, Legrand pouvait trouver dans cette collaboration un moyen d'expérimenter un genre de comique qu'il ne pouvait pas complètement exploiter au Théâtre Français, et Legrand était sans doute beaucoup plus à l'aise avec ce

---

6 *Le Mercure*, Septembre 1721, 140.

7 *Ibid.*: 141.

8 Martial Poirson place Legrand parmi "ces auteurs professionnels de la plume, c'est-à-dire des praticiens permanents de l'écriture dramatique, qui ont fait fortune grâce au produit de la vente de leur théâtre (impression et/ou représentation). S'ils peuvent diversifier un temps leur activité, l'écriture dramatique reste la source principale de leurs revenus et de leur prestige. Le fait qu'ils cherchent la rentabilité financière à court terme peut nuire à la qualité de leur production, mais c'est loin d'être une règle générale, et on voit de nombreux auteurs concilier une haute qualité artistique et un fort retour sur investissement, n'en déplaise à leurs détracteurs, dont le nombre est proportionnel au succès » (Poirson 2011, 236).

type de répertoire, qui marquait une appartenance essentielle aux traditions italiennes. Dans ses *Notices sur le théâtre*, le marquis d'Argenson observe à propos de *Belphégor* (Argenson 1966, I, 210) :

L'auteur, comédien français, qui a bien voulu, par infidélité à sa troupe, consacrer sa muse naturellement ordurière au Théâtre Italien, l'auteur, dis-je, était fort propre à cette espèce de travail-là ; il eut surpassé ce qu'il y avait de meilleur dans le Théâtre de *Gherardi*. Cette pièce-ci en a le vrai goût, de l'imagination, du naïf, du naturel sans art, et surtout du gai, ce qu'il faut de régularité et d'irrégularité. Aussi a-t-elle bien réussi.

On trouve encore ce préjugé à propos de *Cartouche ou les voleurs* que Legrand fit représenter le 21 octobre 1721. Cette espèce de vaudeville sur un événement nouveau et singulier<sup>9</sup> provoque un véritable scandale. L'intérêt du grand public fasciné par l'histoire de ce personnage contemporain va de pair avec le dégoût des spectateurs les plus sérieux, qui reprochent à Legrand d'avoir mis en scène un sujet si lâche et d'avoir reproduit "sur la scène de la Comédie-Française, dévouée au beau langage, l'argot et les chansons d'un chef de bande" (Nédélec 1998). Ce qui ne choqua pas du tout les spectateurs des Italiens, lorsque Riccoboni fit représenter, un jour avant le *Cartouche* français, l'*Arlequin Cartouche* à l'Hôtel de Bourgogne, où la troupe était retournée après la clôture de la Foire Saint-Laurent : *au contraire, ils en furent ravis*. Voici ce qu'écrivit Gueullette à propos des deux *Cartouche* (Gueullette 1938, 98-9):

Les Comédiens français avaient affiché leur comédie de *Cartouche* de Le Grand, pour le mardi, et Lelio les devança d'un jour, ce qui fit tort à la représentation de la comédie de Le Grand [...] La comédie italienne de *Cartouche* était fort plaisante ; elle eut beaucoup plus de succès que celle des Français. [...] Le Grand fut beaucoup critiqué pour avoir porté un sujet aussi indigne sur les planches de la Comédie-Française.

En réalité, *Cartouche* fut l'un des plus grands succès de la saison à la Comédie-Française. Pour Legrand, le jugement du public parisien suffisait à justifier – et même à légitimer – le choix de mettre en scène cet épisode d'actualité, choix

---

9 C'est la prise du fameux criminel Cartouche, bandit qui avait, pendant quatre ans, terrorisé Paris. Il fut emprisonné le même jour où l'on représentait la pièce de Legrand à la Comédie. Il sera roué vif sur la place de Grève, actuellement place de l'Hôtel-de-Ville, le 28 novembre 1721.

qu'il avait peut-être mûri grâce à la fréquentation assidue de ces théâtres "mineurs" d'où il avait appris l'art des créations impromptues et où la conscience de ce qui plaisait au public l'emportait sur les aspirations littéraires.

Quand Riccoboni loua à nouveau la loge du chevalier Pellegrin pour la Foire Saint-Laurent de 1722, il sut s'assurer la collaboration de Le Sage et Fuzelier, contraints à abandonner le théâtre de l'Opéra-Comique d'Alard lorsqu'une nouvelle interdiction le frappa. Dans la saison 1722-1723, avec les auteurs forains, on voit se mettre en œuvre à l'intérieur du répertoire italien un véritable espace d'opéra-comique. À l'ouverture de la saison on représente un ambigu-comique composé de deux pièces en un acte, *La Force de l'amour* et *La Foire des fées*, avec un prologue intitulé *Le Jeune Vieillard*, où Lesage rendait compte au public de son ralliement à la troupe italienne dans la nécessité de justifier la nouvelle alliance avec ceux qui, quelques mois auparavant, il avait traités de rivaux. Dans la première scène du prologue, Monsieur Vaudeville et Monsieur Parodius font leur entrée sur la scène, qui représente la Salle de la Comédie Italienne. M. Vaudeville avoue vouloir quitter à jamais la Foire et s'engage à n'employer sa plume que pour les Italiens. Parodius répond :

Oh, ciel ! Quel changement ! Vous que j'ai vu si longtemps révolté contre la Comédie Italienne ; vous qui avez juré de soutenir toujours le théâtre de la Foire, sous quelque forme qu'il pût paraître, vous l'abandonnez. Que dis-je ? Vous voulez prêter à ses ennemis des armes contre lui !<sup>10</sup>

On reconnaît dans ces dernières répliques un motif tiré du *Roi de Cocagne*,<sup>11</sup> comédie représentée au Théâtre Français en 1718, qui fit scandale dans son goût ouvertement forain et où Legrand poussa jusqu'à la limite sa stratégie polémique, dont la spécificité consiste proprement à prendre les armes des adversaires pour les tourner contre eux. Par ce jeu intertextuel, Lesage ne veut pas seulement rendre une sorte d'hommage moqueur à l'auteur qui jusque-là était connu pour être un pilleur, c'est-à-dire Legrand, mais il veut également se rallier à

---

10 *Le Jeune vieillard*, prologue dramatique en un acte, en prose et vaudeville, in *Théâtre inédit de Lesage*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, (Cote : Français 9314, 78-87)

11 *Le Roi de Cocagne*, comédie en trois actes et en vers, avec un prologue et un divertissement, musique d'Antoine Laurent Baudron et Jean-Baptiste-Maurice Quinault, Paris, Ribou, 1719.

la cause des nouveaux commanditaires – les Italiens. L’argument de la pièce de Lesage portait en effet sur la revendication de la paternité du genre de la parodie dramatique et d’opéras que jouaient les Italiens. Déjà dans le prologue d’*Hercule filant*, parodie de la tragédie lyrique d’*Omphale*,<sup>12</sup> représentée au Théâtre-Italien le 15 mai 1721, Fuzelier soutenait que l’art de “ridiculiser les héros en bémol” appartenait aux Italiens. À cette époque-là, la Comédie Italienne était en effet la première troupe parisienne pour la représentation des parodies dramatiques d’opéras.<sup>13</sup> Pendant les saisons foraines, les Italiens avaient offert au public une programmation spécifique et variée. Les pièces qu’ils jouaient étaient inédites, c’est-à-dire qu’ils ne les avaient pas représentées antérieurement sur la scène de l’Hôtel de Bourgogne. Comme l’écrit Ola Forsan dans son étude sur le théâtre de Lelio, le répertoire constitué par Luigi Riccoboni était “évolutif : il s’est agi pour lui de proposer un riche éventail de spectacles, et de faire coexister plusieurs traditions théâtrales dans sa programmation” (2006, 73).

Cependant, ce groupe d’auteurs expérimentés, qui avaient assurément apporté une touche foraine au spectacle italien, suivait d’autres directions que celles de Legrand, dont l’intérêt n’était pas de produire des spectacles à la mode mais d’exploiter la possibilité d’une collaboration poétique fructueuse, comme ce fut le cas de *Polyphème*.

### 3. *Polyphème* : une incursion dans le ‘grand genre’

Avec *Polyphème*,<sup>14</sup> représentée le 13 août 1722 sur le Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent, Legrand revient à la collaboration avec Riccoboni. *Polyphème* est à tous les égards une pièce dont le genre est insaisissable : annoncée comme

---

12 Tragédie en musique en cinq actes et un prologue sur un livret d’Antoine Houdar de La Motte et musique de Destouches. Elle fut représentée à l’Académie royale de musique, le 10 novembre 1701 et reprise le 21 avril 1721. Ce fut à l’occasion de cette reprise que Fuzelier fit représenter sa parodie aux Italiens.

13 Voir, à ce sujet, Le Blanc 2016.

14 On connaît deux manuscrits de la pièce à la Bibliothèque Nationale de France, le premier avec la cote *Ms. f. fr.* 9308, ff. 142r-170v et le deuxième dans le Département de la Musique (Th b 685). La pièce a été toujours citée comme n’ayant pas été imprimée, mais on a trouvé une version imprimée en entier sur des feuilles montées in-16, sans indication de source, à la Bibliothèque de l’Arsenal (cote : GD 8°16262).

une pastorale tragi-comique, elle est en même temps une réécriture dramatique, sur le mode burlesque, d'un épisode de l'épopée d'Homère (l'intrigue est tirée du drame satyrique d'Euripide *Le Cyclope*). Elle contient également plusieurs éléments typiques du répertoire de l'ancienne comédie italienne, hérité de la *commedia dell'arte*. En raison de la place centrale accordée à la musique, elle s'apparente en outre à une espèce de parodie dramatique du genre de la tragédie lyrique, avec des éléments<sup>15</sup> issus du genre mineur de l'opéra-comique (notamment le recours au vaudeville). Les rares témoignages disponibles nous apprennent que la "*pastorale tragi-comique*" de *Polyphème*, en cinq actes et divertissements, était une adaptation d'un canevas de Riccoboni traduit en français par Legrand.<sup>16</sup> On a pourtant raison de penser que la contribution de l'auteur français à la pièce ne se limite pas à ce travail mécanique sur la langue, mais qu'au contraire elle se développe comme une coopération concrète, une écriture à quatre mains. On y trouve, en effet, des sujets, des motifs récurrents, certains expédients dramaturgiques et aussi une intention poétique qui non seulement seraient parfaitement compatibles avec le style de Legrand, mais qui révèlent même un certain goût pour l'autocitation. Legrand avait déjà traité le mythe d'Ulysse dans la représentation des *Animaux raisonnables*, opéra-comique qu'il avait écrit pour la Foire en 1718. Il avait déjà expérimenté les ressources du spectaculaire : danse de bergers et de satyres, de fleurs et de nymphes, voyage dans des îles imaginaires, vaisseaux, naufrages, et créatures féeriques, sont réunis dans *Le Roi de Cocagne*, une pièce bizarre qu'il fit représenter à la Comédie-Française la même année. Il avait aussi pu tester directement sur la scène italienne l'efficacité des machineries : il avait proposé une scène de tempête pour son *Belphégor*, *topos* de la tragédie lyrique qu'on retrouve également dans *Polyphème*.

---

15 La musique était composée par Jean-Joseph Mouret. Associé officiellement en 1714 comme chef d'orchestre et compositeur à l'Académie royale de musique, il devient compositeur attitré de la Comédie Italienne, de 1717 à 1737. Il fournit aussi des divertissements au Théâtre Français.

16 Dans le Catalogue des Comédies in *Nouveau Théâtre Italien* (1753, lxxxiv) et le *Ms. f. fr.* 9308, f. 142r, le canevas est attribué à Luigi Riccoboni et la traduction à Legrand. La même hypothèse est partagée par A. D'Origny, qui écrit (1788, I, 70) : "Le plus célèbre et le plus affreux des Cyclopes, *Polyphème*, dont la fable rapporte tant de traits de barbarie, et de cruauté duquel *Ulysse* eut peine à se garantir, a fourni à *Euripide* la matière d'une Pièce intéressante, et *Riccoboni* a fait de cet ouvrage un grand canevas que *Le Grand* a traduit, et soumis au jugement du Public. Cette Pastorale tragi-comique n'a réussi que médiocrement".

Tout cela confirmerait une collaboration effective entre les deux auteurs, qui pourrait être envisagée, selon O. Forsan, “comme le signe probant d’une réelle dynamique de répertoire, insufflée sans doute par Luigi Riccoboni lui-même” (Forsan 2006, 84). Certes, on peut imaginer que certaines idées ou certains choix sont à attribuer plus à l’un qu’à l’autre. *Polyphème* montre par exemple de nombreuses influences esthétiques et sources littéraires qui sont l’héritage direct du style érudit italien, auquel Riccoboni reconnaît appartenir. La nostalgie pastorale, la théâtralisation du naturel,<sup>17</sup> le brouillage des genres et des registres seraient autant d’éléments attribuables à la sensibilité de Riccoboni et à sa formation théâtrale. En ce sens, on pourrait voir dans *Polyphème* la volonté de Riccoboni de revendiquer l’influence et la valeur du goût italien répercutées sur la pastorale française<sup>18</sup> et sa tentative de réécrire, sur le mode parodique, le genre littéraire classique. On voit étayés dans *Polyphème* toute une série de thèmes et de schémas dramaturgiques typiques de la pastorale italienne : le thème du combat, de l’honneur, de la déception d’amour, volage et inconstant, et de l’aventure de reconquête, par épreuves et obstacles, toujours au risque d’échouer, le schéma fuite/poursuite ou encore les jeux d’illusions, les apparences trompeuses, les simulations et dissimulations qui ramènent tout au monde des apparences trompeuses.

Ce projet parodique, qui était dans l’esprit de Riccoboni, se complique pourtant dans la conception de Legrand, en gagnant de nouvelles perspectives poétiques. L’auteur français ne considère point la pastorale comme un genre à part entière, mais plutôt comme une catégorie esthétique, c’est-à-dire comme un ensemble de thèmes et d’images susceptibles de s’incarner dans différents genres. C’est dans cet esprit que Legrand travaille aussi bien sur le modèle de la tragédie lyrique –il dialogue avec Mouret sur la façon de “pasticher” *Acis et Galathée* de Campistron et Lully – que sur celui de l’épopée, par le prisme d’un langage qu’il connaît fort bien, celui du travestissement burlesque, qu’il avait déjà expérimenté sur les planches du Théâtre Français.

---

17 Voir, à ce sujet O. Forsan 2006; Galleron et Ioana 2010.

18 Voir, à ce sujet, l’entrée «Pastorale» que D. Dalla Valle écrit pour le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, (2001, 565), et Dalla Valle 1987. Encore voir le colloque plus récent, *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell’Europa del Cinque-Seicento*, convegno di studi, Rome, 23-26 mai 1991, a cura di M. Chiabù, Federico Doglio, [Viterbo], Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992 et le dernier ouvrage paru sur le sujet, Daniela Mauri 1997, qui propose une bibliographie détaillée.

La réécriture burlesque de l'histoire homérique du cyclope dupé par le héros d'Ithaque, enrichie par le thème de l'amour du géant pour la néréide Galathée, n'avait rien d'original: elle appartient à la tradition classique et se trouve déjà chez Euripide. L'Ulysse *curiosus* d'Homère qui, sous l'impulsion d'une soif de connaissance irréprensible s'enfonce dans l'île du cyclope, devient dans la pièce italo-française une sorte de marchand méchant qui essaie d'échanger son vin contre des vivres nécessaires pour poursuivre le voyage (scène II, Acte II). Le personnage d'Ulysse, brossé par Legrand et Riccoboni, n'a plus rien d'héroïque. Il s'est fait bourgeois : il est heureux, pragmatique et dépourvu de grands idéaux. Au fond, il ne joue même plus le rôle principal dans l'action, c'est Arlequin en effet qui gagne le centre de la scène dans les trois derniers actes de la pièce. C'est encore Arlequin qui sauve avec astuce ses compagnons de Laridon, le chef de Polyphème, qui veut les cuisiner ; c'est toujours lui qui s'échappe de la caverne du cyclope, créant une diversion pour Ulysse (acte III), et lui qui trouve, sur un arbre, les habits dont la nymphe Galathée s'était débarrassée pour se travestir en Bergère Silvia et s'en revêt. C'est au moyen de ce travestissement qu'il met en œuvre son plan fortuit : avec Spinette, bergère servante de la Néréide, il se fait passer pour une princesse d'Éthiopie en quête de protection et ensuite pour Galathée elle-même devant les cyclopes qui le trouvent perché sur un arbre comme un oiseau. Après avoir supplié les géants de l'amener vers Polyphème, il fait boire celui-ci jusqu'à l'ivresse et il lui fait croire qu'elle/il accepte de l'épouser (acte IV). Au dernier acte, c'est Arlequin, enfin, qui arrache l'œil de Polyphème, avec le mat de navire qu'Ulysse lui avait remis. Tandis qu'Ulysse et ses compagnons s'échappent, cachés sous le ventre des animaux, Polyphème se répand en imprécations et invectives dans le grand style tragique. La colère du géant déclenche une tempête mais il ne peut plus rien, le vaisseau est loin, et épuisé, il tombe par terre, tandis qu'Arlequin continue à se moquer de lui. Legrand ne se contente pas de travestir l'épopée, il y ajoute le ton de la farce : Ulysse est littéralement Personne, le héros de l'impuissance, de l'inertie. Polyphème est un cyclope éclopé : son manque d'intelligence, sa grossièreté, qui n'a plus rien de féroce, en font la victime désignée d'Arlequin. Arlequin, en revanche, semble avoir abandonné sa naïveté et sa paresse naturelle, pour devenir plus hardi et insolent, plus hardi et faisant toujours confiance au hasard.

Alors que la mixité des genres, qui caractérise cette pièce, suscite l'intérêt de la critique actuelle, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles elle était souvent perçue comme

une maladresse. En se servant des armes de la parodie et du travestissement burlesque, Legrand se place délibérément dans une région de la culture marginale, dans un système culturel tenu pour secondaire mais dont la réévaluation coïncide précisément avec la mission de Riccoboni.

#### 4. *Conclusion*

Selon Boileau, le côté dégoûtant et détestable du “burlesque” découlait de sa tendance à tout envahir, à tout infester – par “une contagion” écrivait-il – c’est-à-dire à introduire une confusion dans le classement hiérarchique. Ce renversement des hiérarchies est très bien exprimé par le recours réitéré à la métaphore des géants et de nains, qu’on trouve dans plusieurs textes de la littérature burlesque et qui s’avère être tout à fait utile pour expliquer la véritable relation entre Polyphème et Arlequin. Dans la préface à l’anthologie sur la querelle des Anciens et de Modernes, Marc Fumaroli qualifie le rire burlesque en tant que manifestation du rejet de l’éthique héroïque :<sup>19</sup> des nains qui se permettent de se moquer des géants, et qui désormais ne peuvent que parodier, caricaturer, tourner en ridicule, ce qu’ils ne peuvent plus imiter Or, la métaphore de la gigantomachie se retrouve sans modification chez Legrand, qui attribue à la muse burlesque le pouvoir de renverser le monde au moyen de l’art. Cette posture parodique, point commun entre Riccoboni et Legrand, répond à une volonté, ouvertement déclarée, de légitimer ces formes dramatiques que le canon de la culture officielle avait toujours considérées comme une subversion des règles. Le cas de la collaboration entre Riccoboni et Legrand montre donc qu’une véritable interthéâtralité s’établit entre les différentes salles de l’époque, non seulement par un jeu de récurrences, d’emprunts et d’échos qui pénètrent dans les fictions théâtrales, mais surtout par ce processus, plus discret, qui pousse les différents théâtres à franchir les frontières qui les confinaient dans les limites des genres de leurs répertoires spécialisés.

Les auteurs, tout comme le public, connaissaient bien ces frontières, tracées par le principe de cloisonnement entre genres, répertoires et institutions théâtraux. Cependant, mettant leur plume au service des différents théâtres, ils s’amusaient à les déjouer, en mêlant les ressources expressives propres de chaque

---

19 Voir, à ce sujet, Lecoq 2001 et Nédélec 2002.

théâtre avec des éléments innovants qui provenaient d'autres traditions, de sorte à renforcer l'aspect spectaculaire. Analyser la carrière d'un auteur tel que Legrand nous permet donc de jeter une lumière nouvelle sur les répertoires des théâtres pour lesquels il a travaillé : à y regarder de plus près, les pièces que Legrand écrit pour la Comédie-Française se distinguent par un plus haut degré d'excentricité, d'originalité, de liberté de création, non seulement par rapport au répertoire français 'ordinaire', mais aussi par rapport aux pièces qu'il écrit pour le Théâtre Italien. Comme s'il prenait – voilà le paradoxe – plus de goût à expérimenter et à déjouer les règles là où elles étaient plus rigides que sur la scène multiforme et changeante des Italiens, où il se contraignait à rester dans les limites des formes et des structures typiques de ce théâtre dont la valeur était déterminée par l'épreuve de la scène, de façon hétéronome au sens bourdieusien du terme,<sup>20</sup> c'est-à-dire par la faveur que lui accordait le large public.

Dans cette perspective, si on considère les répertoires des deux salles dans leur ensemble, sur l'axe de ce compromis entre pratiques de création et d'imitation, on est forcé d'admettre que le répertoire du Théâtre Français n'était peut-être pas moins protéiforme que celui des Italiens et que la coexistence de ces multiples traditions théâtrales n'a jamais cessé d'être revendiquée comme une identité claire et solide, identité que Riccoboni a tenté à tout prix de légitimer.

---

20 Bourdieu 1991.

## Bibliographie

- Boindin, Nicolas. 1719. "Quatrième lettre sur les Foires de S. Germain et S. Laurent dernières". In *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, 1-59. Paris : Pierre Prault.
- Bourdieu, Pierre. 1991. "Le champ littéraire". In *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 : 3-46.
- Campardon Émile. 1970 (1880). *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*. Genève : Slatkine Reprints.
- D'Argenson, René-Louis De Voyer De Paulmy, Marquis. 1966. *Notices sur les œuvres de théâtre*, edited by Henri Lagrave. Genève : Voltaire Foundation.
- Dalla Valle, Daniela. 1987. "La pastorale dramatique au XVIIe siècle : influence italienne, succès français". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 39: 49-61.
- Dalla Valle, Daniela. 2001. "Pastorale". In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : A. Michel, Encyclopedia Universalis : 565.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris (1716-1762)*. Paris : IRPMF Édition numérique.
- Di Bella, Sarah. 2009. *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Champion.
- D'Origny, Antoine. 1788. *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour, dédiées au Roi par M. D'Origny*. Paris : Veuve Duchesne, 3 voll.
- Forsan, Ola. 2006. *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*. Oxford : Voltaire Foundation.
- Galleron, Ioana. 2010. "Théâtralisation du naturel à la cour de Sceaux, Le "Théâtral"". In *Le "Théâtral" de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, sous la direction de Sabine Chaouche, 49-68. Paris: Honoré Champion.

Gueullette, Thomas-Simon. 1938. *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Droz.

Hostiou, Jeanne-Marie. 2009. “Le théâtre mineur d’une institution majeure : la production des comédiens-poètes à la Comédie-Française (1680-1745)”. In. *Écrire en mineur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, 349-75. Paris : Desjonquères.

Lagrave, Henry. 1972. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Librairie C. Klincksieck.

La Harpe, Jean-François, de. 1817. *Lycée ou cours de Littérature ancienne et moderne*. Paris : Ledoux et Tenré, 16 voll.

Le Blanc, Judith. 2016. *Avatars d’opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*. Paris : Classiques Garnier.

Lecoq, Anne-Marie (dir.). 2001. *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Gallimard “Folio classique”.

Mauri, Daniela. 1997. *Voyage en Arcadie : sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l’âge baroque*. Paris : H. Champion.

Nédélec, Claudine. 2002. “L’invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour”. *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 28-9 : 1-12.

Nédélec, Claudine. 2022 (1998). “Marc-Antoine Legrand : *Cartouche, ou les Voleurs* (1721) : analyse et étude de l’argot”. *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série no.1. <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.327>.

Poirson, Martial. 2011. *Spectacle et Économie à l’âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Classique Garnier.

Trott, David. 2000. *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jeux Écritures Regards*. Montpellier : Éditions espace.

Ilaria Lepore è attualmente ricercatrice (RTD-A) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università La Sapienza di Roma, per il settore L-ART/05. È stata ricercatrice (incaricata dal Ministère de la Culture) presso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). È stata docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. I suoi ambiti di ricerca sono essenzialmente la storia del teatro del XVIII secolo, con particolare attenzione allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità e all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche delle forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritti documentali ecc.) presenti nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Ha pubblicato una monografia, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), e diversi articoli sulla drammaturgia e l'analisi dello spettacolo, dal Settecento all'epoca contemporanea, con particolare attenzione alla questione dell'autorialità, alle teorie della recitazione e alle pratiche di ricezione dell'evento spettacolare.

