statuSQuaestionis
language text culture

Emanuele De Luca
Université Côte d'Azur

Les feux d'artifices des frères Ruggieri à l'intérieur d'un théâtre. L'autonomie de l'éphémère dans le Paris du XVIIIe siècle

Abstract

The Ruggieris were a family of pyrotechnicians from Bologna, active in Paris throughout the eighteenth century. On the one hand, they were 'artificiers du roi de France' and worked for public celebrations (both in the city and at court), on the other hand, they were crucial for the advancement of pyrotechnics across the Enlightenment. Appointed at Comédie-Italienne, they benefitted from a stimulating environment where actors understood the potential of pyrotechnics, allowing the Ruggieris to bring, indoors in a theater, tricks that had been mainly used for outdoor public celebrations (birth of the Dauphin, trade fairs, peace agreements, etc.). This article traces the history of the Ruggieris' fireworks by reconstructing the innovations that lent sparkle to the art of pyrotechnics in eighteenth-century Paris. It envisions the ways in which the ephemeral celebration of fire was turned into an ephemeral theatrical experience, subject to the logics of spectacle, but also to repetition and profit.

1. *De l'extérieur à l'intérieur*

Le dauphin de France naît le 4 septembre 1729. Après les réjouissances offertes à Versailles, Louis XV se rend le 7 dans la capitale pour s'adonner aux hommages festifs des autorités publiques et du peuple. Durant quatre jours, Paris est en fête. Le *Mercure de France* relate minutieusement, en pas moins de 70 pages, les célébrations organisées par la ville.[1] Des illuminations sont installées sur la façade de l'Hôtel de Ville, avec des variations chaque soir, ainsi que sur les hôtels particuliers des instances majeures de la capitale. Bougies, girandoles, terrines et lustres éclairent les façades, les architectures éphémères et les déco-

1 *Mercure de France* (*MdF* pour la suite), sept. 1729, Ire partie, 2048–118.

rations sur les rues destinées au passage du cortège royal.[2] Après son arrivée à Paris, et après un *Te Deum* officié à Notre-Dame par l'archevêque, un édifice de feux attend le roi en place de Grève: une machine qui représente, selon une tradition désormais consolidée, le sommet des célébrations festives. Elle est recouverte de chaque côté de quatre toiles peintes. Chaque panneau représente une divinité qui veille sur le dauphin et sur son éducation (Fig. 1). Des feux sont tirés, accompagnés de musique. Des fontaines font couler du vin aux quatre coins de la place. Pain et viande sont distribués au peuple, et même de l'argent.

Figure 1. *Représentation du feu d'artifice qui a esté tiré devant l'hôtel de Ville de Paris le 7. de Septembre 1729 en présence du Roy pour l'heureux Accouchement de la Reine d'un Dauphin*, Estampe eau-forte, par J. Maillot, vers 1729, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris, G. 24118

2 Voir aussi Ledoux-Prouzeau 2005, vol.1, 35–38, 164–66 et *passim*.

Après avoir assisté au feu d'artifice, le roi participe à un dîner à l'Hôtel de Ville avant de repartir pour Versailles. Le peuple l'acclame le long d'un parcours nocturne qui serpente entre des rues et des portes illuminées. Le Bureau de la ville, traditionnellement en charge des célébrations,[3] rivalise de magnificence avec la cour, pour impressionner le souverain, féru de ces spectacles comme son prédécesseur (Lafage et De la Gorce 2016, 347–61).

Cet épisode est antonomastique d'une pratique et d'un modèle de réjouissances qui remontent dans le temps, à l'époque des fastes des cours italiennes de la Renaissance, lorsque les illuminations, les architectures éphémères, la pyrotechnie soustraite à l'art militaire, sont employées pour toute circonstance cérémonielle. Les mariages, les successions dynastiques, les visites diplomatiques, les canonisations, les victoires militaires, le rétablissement de la santé des monarques et les naissances princières sont autant d'occasions de célébration qui ressemblent le peuple, les institutions et le roi. Avec l'effet d'allégresse, elles œuvrent à la ritualisation du pouvoir, du souverain et de ses entreprises. Les feux d'artifices et les illuminations en sont des ingrédients incontournables, en octroyant symboliquement au roi la faculté d'éclairer la nuit.[4]

Les éléments allégoriques et mythologiques sont aussi indispensables. Ils figurent sur les toiles peintes, tendues sur des châssis de bois (les transparents), qui composent les panneaux installés sur des architectures éphémères imposantes, faites de charpente et abritant les différents feux d'artifice. La plupart du temps, ces édifices sont créés par des architectes célèbres, dont notamment les Dumesnil ou Servandoni, dans le Paris du XVIIIe siècle (Peyre 2022), associés avec de grands artificiers, comme Dodemant père et fils, Testard ou Guérin.[5] Les machines représentent des temples, des arcs, des portes de ville ou des pyramides, selon l'occasion, tandis que les figures allégoriques portent le message que l'on souhaite attacher à l'événement célébré. C'est le cas du Génie qui présente le dauphin à la France sur la machine en place de Grève le 7 septembre 1729, ou de la Renommée au sommet de la machine, annonçant au monde l'heureuse naissance (Fig. 1). Si la lumière des feux se charge des effets sensibles du spectacle, associés aux bruits des explosions, les images sur les châssis assurent la lisibilité narrative de

3 Voir Ledoux-Prouzeau 2005; Peyre 2022; Ledoux-Prouzeau 1997; Guyot 2022.

4 Voir Dirickx 2008; Di Lorenzo 1990; Bracco et Lebovici 1988; Povoledo 1954–77; Werrett 2010.

5 Les trois premiers participèrent avec Servandoni au célèbre feu tiré sur la Seine en 1739 à l'occasion du mariage de Louise-Elisabeth de France, avec Dom Philippe, l'infant d'Espagne.

l'événement. Un programme explique l'ordre et la succession des effets lumineux. Un livret, avec ou sans un support iconographique, est souvent proposé pour permettre aux spectateurs de suivre la signification allégorique,[6] avant de devenir un document commémoratif postérieur. Spectacle éphémère par excellence, l'architecture de ces théâtres de feu est conçue pour être finalement détruite dans et par le feu lui-même. Tel était généralement le destin de ces machines.

À Paris, les théâtres participent aussi activement à l'aménagement urbain et à l'organisation des allégresses administrées par la ville. À double titre: en tant qu'établissements de la capitale et en tant qu'institutions du roi. En 1725, pour le mariage de Louis XV avec Marie Leszczynka, "L'Opéra, la Comédie Françoise & Italienne ont aussi donné de grandes-marques de joye par des feux & des illuminations (*MdF*, sept. 1725, 2242)".[7] En 1729, la naissance du dauphin est à nouveau célébrée avec feux, illuminations, fontaines de vin, symphonies et spectacles gratuits qui attirent une foule de peuple "accuruë des quartiers les plus éloignez (*MdF*, sept. 1729, Ire partie, 2023)".

La Comédie-Italienne s'y investit considérablement. Tout d'abord le 7 septembre, à l'arrivé du roi à l'Hôtel de Ville:

> [...] on fit une autre décharge des Boëtes & Canons de la Ville, & on vit partir ensuite un grand nombre de fusées.
> Dans ce tems-là, on vit entrer dans la Place de Grêve une Mascarade, dont l'Arlequin étoit monté sur un Asne, & les autres personnages de différens caracteres du Théatre Italien, étoient à pied, accompagnez de Timbales & Trompettes. Cette petite Troupe salua le Roi par des acclamations, & fit trois fois le tour de l'Edifice du Feu, ce qui mit un intervale entre la décharge des Canons & les Fusées volantes. (Ibid.: 2108).[8]

Deux jours après, un spectacle majestueux est organisé devant l'Hôtel de Bourgogne. Le registre comptable de la troupe indique que:

> Li 9 setembre 1729
> In occasione della felice nascita del Delphino la Compagnia recitò a porta aperta, e la sera medesima fece tirare un fuoco d'artificio, in un arco di trionfo e piramide con emblemmi il

6 Cf. Ledoux-Prouzeau (2005, 202–21) et Guyot 2022.

7 Toutes les citations présentes dans cet article sont en transcription diplomatique.

8 Bien que non mentionnés par leurs noms, nous n'avons pas de raison pour ne pas identifier les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne derrière l'Arlequin sur l'âne ou derrière les différents caractères du Théâtre Italien.

tutto a questo effetto preparato. Alli dieci di detto mese la Compagnia fece una publica illuminatione et li undici fece ancora tirare un nuovo fuoco d'artificio, il tutto con simphonia grande, e trombe e tamburi, e vino (Th. OC. 16, f. [iv]).[9]

Plus loin, il est spécifié: "Li 9 [settembre] Comedia Gratis in allegrezza della nascita del Delphino si recitò La Precautione inutile con balli e canti, e la sera si tirò un fuoco d'artificio in una machina preparata per tale effetto tutta illuminata, vi furono trombe e tamburi, e la festa fu bella (Ibid.: f. 95)". Le 11 septembre, enfin: "Si tirò il fuoco d'artificio nella machina in allegrezza del Delphino con illuminatione e sinfonia grande (Ibid.: f. 96)". Les Italiens offrent ainsi trois jours de célébrations. Le premier jour (9 septembre) un spectacle gratuit accompagné, le soir, du feu de la machine. Le deuxième jour (10 septembre) l'illumination, le troisième jour (11 septembre) l'illumination avec un nouveau feu, accompagné d'un concert de 40 instrumentistes. Le *Mercure de France* (sept. 1729, Ire partie, 2017) clarifie que tout se déroula devant les portes de l'Hôtel de Bourgogne et il détaille la magnificence du dispositif:

La Charpente du Feu d'artifice & de l'illumination, qui occupoit toute la largeur de cette ruë, avoit 46. pieds de hauteur, & répresentoit un Arc de Triomphe, élevé à la gloire du nouveau DAUPHIN. Cet Arc de Triomphe consistoit en un Obelisque [sans doute la pyramide mentionnée dans les registres] élevé sur un ordre d'Architecture rustique. Au-dessus des Pilastres étoient placez quatre Génies; sçavoir deux à chaque face, tenant d'une main un Brandon, & de l'autre un Médaillon. L'Obelisque étoit enveloppé dans une Nuë qui sembloit descendre de son sommet en forme de Tourbillon jusqu'au pied (Ibid.: 2017–19).

Et l'illumination:

A la face du côté de la ruë Comtesse d'Artois, étoit le Simbole de la France offrant ses vœux à Junon Lucine; cette Déesse qui préside aux accouchemens propice aux vœux de la France, lui montre Mercure qui descend du Ciel, & présente le DAUPHIN à l'Aurore, qui est placée au haut de la Nuë, tenant d'une main son flambeau, & de l'autre il répand des fleurs. On lit pour Devise au-dessous de la répresentation du Dauphin, SPES UNICA PLEBIS. Dans le Médaillon du Génie de la droite on lit, SOL NASCITUR; & dans celui de la gauche, LILIA CRESCUNT. Dans le Cartouche du milieu, au-dessous de la France, DEUS NOBIS HÆCOTIA FECIT. A la face du côté de la ruë S. Denis, on voyoit la figure de la félicité

9 Les Registres de la Comédie-Italienne de Paris sont conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, cote Th. OC.

publique, au bas de la Nuë, tenant de la main droite un Caducée, & de l'autre une Corne d'abondande [sic]. Elle ordonne aux Génies d'exciter les plaisirs, les jeux, &c. Dans le haut de la Nuë on voyoit l'Amour & l'Hymen avec le nouveau DAUPHIN, & au-dessus étoit la Renommée, tenant d'une main une Couronne au-dessus de la tête du Prince, & de l'autre une Trompette qui publie le bonheur de la France. Ces paroles étoient au-dessous, SPES UNICA PLEBIS. Dans le Médaillon à droite, VOTA DEDIT. Dans celui de la gauche, AD NESTORIS ANNOS. Et dans le Cartouche du milieu FÆLICITATI PUBLICÆ. Le 10. & le 11. il y eut une pareille illumination & un Concert d'Instrumens, executé par environ quarante excellens Symphonistes, ce qui a terminé cette galante Fête. Tout l'Ouvrage dont on vient de parler a été composé & peint par M. le Maire (Ibid.).

Ces illuminations et ces architectures rivalisent de splendeur avec celles de la place de Grève et celles des façades des notables de la ville. Lemaire, peintre, architecte et décorateur attitré de la Comédie-Italienne,[10] se montre à la hauteur des Dumesnil et Servandoni. La "machina"[11] est composée d'un arc de triomphe et d'une pyramide avec des emblèmes d'environ 15 mètres de hauteur. Avec ces éléments architecturaux classiques et avec le recours topique à la mythologie et à l'allégorie, le dispositif se conforme aux architectures monumentales commémoratives et à leurs homologues éphémères.[12]

Ce n'est pas la première fois que les Italiens organisent ce type de réjouissances. Evaristo Gherardi, dans l'*Avertissement* du *Théâtre Italien* (Gherardi 1700, vol. 1, n. p.), décrit le feu tiré en 1696 pour célébrer la paix entre la France et la Savoie. Il faisait suite à une représentation gratuite et était dressé devant l'Hôtel des Comédiens. L'édifice était composé d'une pyramide avec quatre emblèmes allégoriques dans quatre cartouches. Est-il possible que les nouveaux Italiens eurent à l'esprit, en 1729, cette référence précise? Ils étaient sans doute guidés par Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, héritiers directs de l'ancienne troupe italienne et personnages clés de la Comédie, après la retraite du *capocomico* Riccoboni (De Luca 2012, 241-55). La proximité typologique des deux feux noue de fait un fil rouge entre la fin des années 1720 et les expériences du siècle précèdent.

Or, si les réjouissances organisées en 1729 témoignent d'une tradition et d'un

10 Il avait travaillé à plusieurs décors pour la troupe (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, vol. 7, 567; De Luca, 2011, *passim*).

11 Sur ce terme, cf. Ledoux-Prouzeau 2005, 134.

12 La Comédie-Française et l'Opéra ne démontrent pas moins de zèle dans leurs célébrations, voir le compte-rendu du *MdF*, sept. 1729, Ire partie, 2019–24.

modèle consolidés, et si elles dévoilent l'investissement majeur des théâtres de la capitale, cette année marque en réalité un tournant significatif pour l'histoire des feux d'artifices. C'est à ce moment que quelque chose de particulier émerge dans l'esprit créatif des Italiens, qui nous invite à réinterroger l'évolution de ces spectacles éphémères. Le 27 septembre, environ deux semaines après les apparats de Lemaire, les mêmes Biancolelli et Romagnesi présentent une pièce intitulée *Le Feu d'Artifice*, musique de Jean-Joseph Mouret. Il s'agit de l'histoire d'un groupe de provinciaux qui arrivent à Paris pour assister à des festivités publiques (cf. l'extrait du *MdF*, sept. 1729, 2259–66). Le spectacle se termine de la manière suivante: le fond du théâtre s'ouvre et "On y découvre une fort belle illumination qui éclaire un Edifice dressé pour un Feu d'artifice qu'on tire à la fin du Divertissement, au son des timballes & des trompettes (Ibid.: 2264)". Si les trois composantes du modèle spectaculaire commémoratif sont présentes: l'illumination, l'édifice du feu et le feu accompagné par la musique, un changement majeur s'est produit. En cette fin septembre, la machine et le spectacle ne sont plus dressés à l'extérieur, en plein air, devant la porte de la rue Mauconseil, mais à l'intérieur de l'Hôtel de Bourgogne, à l'intérieur donc d'une salle de spectacle. Close. La machine est positionnée sur le plateau, sur le fond du théâtre. Les registres font état d'une dépense de 18 livres "per il fuoco d'artificio" et de 12 pour l'"illuminatione" (Th. OC. 16, f. 110), réitérées plusieurs fois les jours suivants.

Ce passage de l'extérieur à l'intérieur est inédit et riche de conséquences, même si l'usage des feux d'artifices dans une salle n'est pas une nouveauté en soi.[13] Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, les Comédiens Italiens combinent souvent les effets du feu avec la recherche du merveilleux. Deux dessins de Claude Gillot montrent *Arlequin esprit follet* utilisant une espèce de feu de Bengale (sorte de tube en carton ou métal rempli d'une composition pyrotechnique) pour effrayer les autres personnages (Fig. 2–3).[14]

13 Sans remonter aux grands spectacles de la Renaissance italienne, il suffit de renvoyer, à Paris, aux exploits de l'*Adventure de Tancrède*, ballet dansé dans la grande salle du Louvre en 1619, aménagée par Tommaso Francini, ancien élève de Bernardo Buontalenti, devenu ingénieur des eaux du roi France. Pour le ballet de 1619, il s'associe à l'artificier Thomas Morel. Cf. Prunières 1982, 155–57; Longo 2003; Metlica 2020, 227–98, 232–33. Voir aussi Clarke 2011.
14 Voir aussi les gravures dans Guardenti 1990, vol. 2, 68, 77.

Figure 2. Claude Gillot, Scène de la comédie italienne: une pantomime, s.d, plume et encre noir au carbone, lavis de sanguine, 16.1 x 21.8 cm, Paris, Musée du Louvre. Image publiable dans une publication numérique à vocation scientifique.

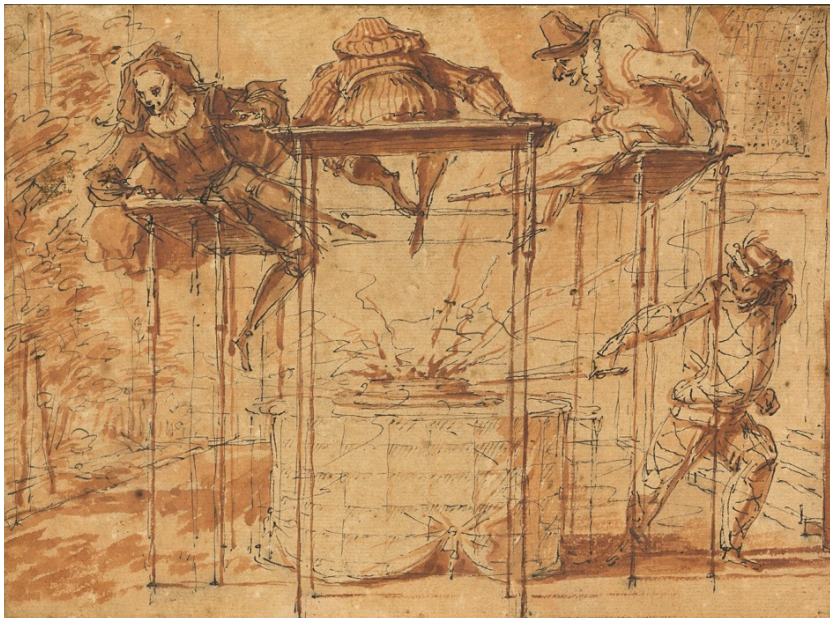

Figure 3. Claude Gillot, *Harlequin Espirit Follet: The Comedian's Repast*, stylo et encre noire et rouge, brosse et lavis rouge sur papier brun, 15.7 x 21.2 cm, The Art Institute of Chicago, CC0 Public Domain Designation

Carlo Veronese réitèrera l'exploit de ces effets durant les années 1740 (Sparacello 2023, 175–86). L'Opéra en fait un élément essentiel de ses représentations et la Comédie-Française ne s'en prive pas. Amédée-François Frezier (1747, 438) confirme en 1747 comme "depuis long-tems on eût introduit dans les salles d'Opéra & de Comédie, quelques Artifices pour représenter la foudre, les éclairs, des incendies de peu de durée, ou des bruits d'escopeterie".

Cet usage des feux, quoiqu'utilisés à l'intérieur d'une salle, se limitait néanmoins à servir la narration, les exigences mimétiques et le bruitage, avec pour but de provoquer un effet de surprise. Si l'émerveillement est recherché, le feu n'est pas traité comme un spectacle en soi, ni comme une pièce indépendante.

C'est avec l'expérience de Biancolelli et Romagnesi qu'on assiste à la naissance d'une forme d'autonomie du feu d'artifice, en tant que spectacle à part entière qui échappe aux exigences de célébration d'occasions exceptionnelles et qui ne se définit plus comme subsidiaire aux effets de la représentation. Il se propose comme un spectacle qui fonde sa complétude esthétique à l'intérieur de son propre fonctionnement, constitué de sons, lumières, rythmes, temps. C'est en cela que le passage de l'extérieur à l'intérieur d'une salle, permet au spectacle pyrotechnique de s'acheminer vers des solutions inédites quasiment inexplorées à ce jour. Mais comment advient-il?

Le spectacle de Biancolelli et Romagnesi reste exceptionnel en cette fin de décennie. Plus aucun feu ne semble avoir été tiré depuis. Il faudra attendre la contribution d'artificiers spécialisés, porteurs d'une vision artistique et d'innovations techniques nécessaires à rendre plus agile la réalisation de ces feux, pour transformer l'intuition des comédiens en véritables spectacles autonomes. Les feux ne seront pas moins éphémères, mais réplicables, rentables, rémunérateurs et intégrés dans une logique de sérialité de l'exploitation.

2. *Les frères Ruggieri*

L'attente dura une quinzaine d'année. C'est à partir de 1743 que les frères Pietro, Gaetano et Petronio Ruggieri, tout juste arrivés à Paris, consolident et développent l'intuition des Italiens.[15] Natifs de Bologne, leur premier feu fut tiré

15 Un travail complet sur les frères Ruggieri reste à faire. Voir Di Lorenzo 1990, 78; Bracco et Lebovici 1988.

à la Comédie-Italienne le 15 juillet 1743 en présence du roi (De Luca 2011, 278; *MdF*, juillet 1743, 1628). Le canevas *Arlequin et Scapin magiciens par hasard* préparait le spectacle pyrotechnique:

La Piéce est terminée par un morceau d'Artifice des plus ingénieux, placé dans le fond du Théatre, composé de Soleils, de Lunes, d'Etoiles, d'un Globe de Fusées croisées, de Chute d'eau, de Croix de Malte, & de tout ce qu'on peut présenter aux yeux des Spectateurs de plus merveilleux & de plus singulier en ce genre, sans compter l'exécution qui est parfaite, & géneralement applaudie. Les sieurs *Ruggieri*, Freres, Italiens, natifs de la Ville de Bulogne, Eleves du fameux *Longi*, qui a eté le premier Inventeur de toutes sortes de Feux d'Artifices, sont les Auteurs de celui dont on vient de parler (*MdF*, juillet 1743, 1628).

Le spectacle s'avéra magnifique et fut suivi par d'autres morceaux les jours suivants. Les registres signalent sept feux, rien que pour le mois de juillet (Th. OC. 25, f. 75). Le 24 août 1743, un nouveau feu est tiré après la reprise de l'*Amant Prothée* de Romagnesi:

en differens morceaux ingénieusement composés & en plus grand nombre, que les premiers qu'ils ont déja donnés. Ces divers morceaux sont géneralement applaudis par de nombreuses assemblées. La Sale avoit été illuminée extraordinairement dans tout son pourtour par des Plaques garnies de bougies, placées à chaque montant, qui fait la séparation des premieres, des secondes & des troisiémes Loges, ce qui rendoit ce Spectacle très-brillant (*MdF*, août 1743, 1836).

Le *Mercure* s'attarde sur deux éléments nouveaux. D'un côté, il souligne que le spectacle pyrotechnique est composé de différentes parties, en plus grand nombre que les précédents, ce qui suggère que le dispositif présente une structure modulaire susceptible de varier à volonté. De l'autre, l'illumination de la salle. Il ne s'agit plus d'une illumination préparée sur le fond du théâtre, comme celle qui devait apparaître d'emblée aux yeux des spectateurs au lever du rideau de 1729. C'est la partie réservée au public qui est ici pleinement investie. Pour ce faire, trois hommes avaient aidé Deslandes, le machiniste du théâtre, à préparer l'illumination la veille (Th. OC. 25, f. 89).[16] Les Italiens continuent à reproduire tous les codes des spectacles de lumières d'extérieur: leur salle devient ici la place qui se prépare au feu, véritable centre focal du spectacle. De plus, le feu

16 Le 14 juillet, 4 hommes avaient été payés "eu égard aux travaux artificiels" (Th. OC. 25, f. 63).

proposé ne semble pas être lié à la pièce qui le précède. C'est dire la volonté de concevoir un spectacle en dehors du divertissement d'attache: un pas supplémentaire vers son autonomie.
Le 21 septembre suivant, Madame de Graffigny se rend à la Comédie-Italienne et, après avoir salué le nouveau feu d'artifice à la suite de la pièce à canevas *Le Combat magique*, nous informe, dans une lettre à Devaux du 22 septembre 1743, que l'artificier Ruggieri "le varie tous les huit jours":

> Il y a deux vols admirable des machines sans fin et des feux d'artiffices admirable. Jamais on n'en a vu de pareil. C'est un Italien qui leur fait beaucoup gagner depuis trois mois avec ces feux qui se donnent a toute les fin de piece. Il le varie tous les huit jours (De Graffigny, vol. 4, 1996, 386 [lettre 593]).[17]

Le recours des feux d'artifice devient alors massif[18] et à partir du 8 août 1743 la mention de "feux" ou "petits feux" à fin des spectacles s'affiche régulièrement dans les registres de la troupe.[19] Un nouvel item apparaît dans les dépenses de la Comédie au titre de "mois des artificiers", pour une somme à la hauteur de 450 livres.[20] Le succès est tel que le spectacle de feu est promptement proposé à la cour. Le 5 octobre 1743, le *Combat magique* est terminé à Fontainebleau par un divertissement et un feu d'artifice (*MdF*, oct. 1743, 2309), tandis que le 26, un nouveau feu parachève *Arlequin enfant, statue et perroquet*, très apprécié par la reine, le dauphin et toute la cour (Ibid.).

Mais c'est précisément entre 1745 et 1750 que le parcours d'autonomisation du spectacle pyrique semble s'accomplir en se détachant entièrement des divertissements pour devenir des pièces avec un espace, un temps et un titre. Des feux intitulés: *L'Atlas*, *La Pyramide*, *L'Arc en Ciel*... sont à l'affiche. J'ai pu indexer 25 feux de ce type (De Luca 2011), régulièrement repris: *La Perspective* (16 avril 1747), *La Terrasse* (25 août1748) et *Le Palais de fées* (27 avril 1749) par exemple, sont tirés une douzaine de fois en trois mois. Ils sont accompagnés par la musique et, parfois, par des danses et des chants, éventuellement sur des vaudevilles. Pour *Les Métamorphoses*, du premier janvier 1746:

---

17 Le *MdF* (sept. 1743, 2082) parle, pour cette même occasion, d'un "quatrième Feu d'Artifice nouveau", avec différents morceaux, ingénieusement composés et très bien variés.
18 Après les sept de juillet, quatorze sont explosés le mois suivant (Th. OC. 25, f. 75 et f. 95).
19 Ibid.: f. 79 et notamment durant 1744.
20 Ibid.: f. 75, il s'agit sans doute de la somme destinée aux Ruggieri, nouveaux salariés.

On vit tomber, pendant l'éxécution de ce Feu, la premiére fois qu'il fut donné au Public, différens couplets, sur plusieurs airs de *Vaudevilles* connus, qui partoient de l'ouverture ovale du ceintre, au-dessus du parterre. Ces couplets étoient imprimés sur des petits quarrés de papier séparés; ils faisoient allusion aux Feux d'artifices en général, & avoient été composé par Messieurs *Panard* & *Gallet*, auxquels on eut l'obligation de cette idée ingénieuse (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, 600-01).

L'un de ces billets tomba dans les mains de Thomas-Simon Gueullette:

AIR *Du haut en bas, &c.*
Un petit feu,
Fait qu'un mauvais ouvrage passe;
Un petit feu,
Aux auteurs ne sert pas de peu;
Quand une piéce est à la glace
Pour l'aider, il est bon qu'on fasse
Un petit feu (Ibid.: 602).

Cette période de splendeur démarre de façon concomitante avec l'interdiction de jouer des parodies aux Italiens (1745–1751) (De Luca 2011, 35 et *passim*). Les feux des Ruggieri nourrissent alors les caisses de la troupe avec les ballets de Jean-Baptiste-François Dehesse et les nouveaux canevas magiques de Carlo Antonio Veronese.[21] La période semble se terminer avec la naturalisation de Pietro (Pierre) en 1749 et avec la nomination des Ruggieri comme artificiers de la Ville de Paris (1750) et du roi (1753) (Bracco et Lebovici 1988, 37). Seul un feu est tiré en 1755 à la Comédie-Italienne: *Feu d'artifice Chinois*, et un seul en 1756 (De Luca 2011, 366, 378).

La mode et le succès durant ce lustre sont confirmés aussi par la course, dans les théâtres rivaux, à l'appropriation de ces nouveautés. À la Comédie-Française, le *Mercure de France* (mars 1746, 164) enregistre que: "Le Dimanche 13 mars, on a donné [...] un feu d'artifice intitulé *le Deluge Universel* le rideau de fond du Théâtre représentoit ce funeste évenement". Les Français imitent les Italiens mais ils ne sont pas à leur niveau, du moins selon Madame de Graffigny dont les attentes sont bien différentes lorsqu'il s'agit du temple de Voltaire ou de la Comédie-Italienne. Après avoir raconté à Devaux que "Le feu ala si mal qu'on

21 Voir De Luca et Fabiano 2023. Jean-Auguste Julien, dit Desboulmiers (1769, vol. 5, 138), rappelle comment les feux "ramenèrent en foule pendant plusieurs années, au Théâtre Italien, le Public qui commençait à l'abandonner, sans autres raison que son inconstance ordinaire".

ne lui trouva pas de melieur noms que 'le deluge universel'" (Graffigny 2002, vol. 7, 308, 312 [lettre du 20 mars 1746]), elle souligne, avec un peu de pathos, mais raisonnable: "Je verois prendre le feu a la sale avec joye, pourvu que j'en fusse dehors. Ce n'est pas une passade: c'est un artifficier a demeure, comme celui des baladins italiens" (Ibid.). Madame de Graffigny, avec l'ardeur du propos, révèle la présence d'un artificier permanent. Ce qui se confirme dans les registres du théâtre, où l'on trouve trois fois, à l'ouverture du livre R109 (1746–1747), un tel S.r "Carle artifficier" recevant trois sommes de 192, 258 et 150 livres.[22] Les Français arriveront même à embaucher les Ruggieri, au moins en 1753, pour des petits effets et un "petit feu de dessert" à la fin du repas d'une reprise du *Bourgeois Gentilhomme* (Parfaict et Gaudin d'Abguerbe 1767, vol. 7, 521–22).

Mais dans les années 1750, les Ruggieri se projettent vers de nouvelles aventures, à Paris et à l'étranger, en terminant la période de majeure activité à la Comédie-Italienne, véritable berceau de leurs expérimentations. Frezier remarquait quatre ans après leur début:

> Quoique depuis long-tems on eût introduit dans les salles d'Opéra & de Comédie, quelques Artifices pour représenter la foudre, les éclairs, des incendies de peu de durée, ou des bruits d'escopeterie, on ne s'étoit pas avisé d'y donner des scenes de feu d'Artifices; ce n'est que depuis cinq ou six ans que les Comédiens Italiens ont ajoûté ce spectacle aux divertissemens de leur Théâtre dans Paris, sans craindre les accidens d'incendie, l'incommodité de la fumée & de l'odeur qui en exhale, qu'ils font dissiper par des ouvertures faites au toît (Frezier 1747, 438).

Le célèbre architecte et ingénieur du roi confirme la naissance d'un spectacle nouveau et autonome sur le plateau et dans le palimpseste des Italiens. Il attire également l'attention sur les aspects pratiques, et les contraintes, de la mise en place de ce type de spectacle.

3. *Les machines pyrotechniques et une esthétique par contrainte*

Au fond, de quoi s'agissait-il exactement? Quelles spécificités avaient ces spectacles pyrotechniques à l'intérieur de l'Hôtel de Bourgogne? Il faut dire que les sources à disposition sont très limitées. Les livrets commémoratifs utilisés lors

22 Consultable en ligne au sein du Projet des Registres de la Comédie-Française. Un artificier est déjà mentionné en 1745 pour une somme de 600 livres, cf. R 108 f. [3v] (consulté le 09/12/2024).

de grandes célébrations en extérieur sont absents, et il existe très peu de documents iconographiques.

Nous pouvons néanmoins avancer quelques réflexions qui nous confrontent directement à l'étude de l'éphémère et de ses traces. Tout d'abord, les frères Ruggieri pouvaient reprendre essentiellement le modèle des machines et des architectures d'extérieur et installer leurs fusées sur des structures en bois décorées par des transparents, représentant des sujets allégoriques, mythologiques ou exotiques. Nous pouvons le déduire des titres mêmes de certains feux comme *La Pyramide* (6 janvier 1746), *La Galerie Romaine* (23 janvier 1746), *Le Temple d'Apollon* (24 avril 1746) ou *Le Palais de fées* (27 avril 1749)[23]. Le marquis d'Argenson rend compte d'un feu intitulé *La Perspective*, composé, justement, d'une "perspective éclairé par des fusées".[24]

Mais il est plus fructueux de réfléchir à ces spectacles par le biais de leurs entraves. L'introduction des feux à l'intérieur d'un espace clos appelait en effet une certaine prudence et donc, un aménagement particulier de l'artifice, créant nécessairement une esthétique spécifique, définie par contraintes. Frezier souligne que les frères Ruggieri ne pouvaient:

> [...] mettre en œuvre dans un lieu fermé & couvert qu'une partie de leur art. Car, I°. Il est évident que quelque grande & haute que soit une salle, on ne peut y faire jouer des Artifices de fusées volantes, balons & autres qui s'élévent en l'air, qu'en les réduisant à de si petites imitations qu'ils perdent tout ce qu'ils ont de plus beau & de surprenant. Secondement, que sans incommoder & inquiéter les spectateurs, on ne peut employer les Artifices errans, comme sont les serpenteaux & les lardons qui vont où l'on ne s'attend pas. D'où il suit que par la nécessité du lieu on est réduit à ne faire usage que des Artifices fixes dans leur place, & tout au plus mobiles autour d'un centre (Frezier 1747, 438).

Des trois catégories de feux possibles en extérieur: 1) ceux qui explosent en l'air, 2) ceux qui sont fixes, disposés sur des structures en bois, et 3) ceux destinés à se mêler à l'eau, la possibilité était restreinte à la deuxième. L'ensemble reposait donc sur un dispositif limité, conditionné par l'espace et par la proximité avec le public. Mais attention, fixe n'était pas synonyme d'homogène ou mono-tone, ni d'immobile d'ailleurs. La contrainte impliquait juste

23 Cf. De Luca 2011, *sub voce*; Dietz Brenner, 1961.

24 Marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms. 3448–455), publié par Henri Lagrave (1966, 682).

[...] qu'on ne peut donner à ces spectacles d'autres variétés, que celles des couleurs de feu qui ne sont pas considérables, & des transformations alternatives de différentes figures de feu de peu d'étendue, qui se succédent, soit par des rotations horisontales, verticales, ou inclinées, soit par des interstices de figures variées, par leurs arrangemens ou par leurs contours; tels sont les soleils, girandoles, piramides, berceaux, fontaines en jets ou en cascades, roues, globes, croissans, polygones en pointes d'étoiles, &c (Ibid.: 438–39).

L'esthétique des feux se fondait sur le principe pivot de la variation. Celle-ci était assurée par la variété des couleurs,[25] mais surtout par la succession de différentes figures de feu de peu d'étendue. Ces transformations se basaient, d'une part, sur les rotations des axes géométriques du dispositif (horizontal, vertical, incliné), ou, d'autre part, sur des intervalles de figures variées, sur leurs dispositions et sur leurs contours, comme pour les soleils, girandoles, etc. Or, pour rendre possible cette succession de feux, les frères Ruggieri avaient inventé une mèche qui se révéla une innovation technique révolutionnaire, et le secret de leur succès: "La difficulté qu'ils ont trouvé le secret de surmonter, consiste à faire communiquer le feu d'une chose mobile à une fixe, au moyen de quoi ils peuvent le faire porter successivement & à tems à toutes les parties de leur Artifice, pour lui faire former des jeux & produire des effets, qui auroient paru impossibles avant cette découverte" (Perrinet d'Orval 1745, 153). Grâce à cette mèche, le feu pouvait se porter à plusieurs pièces simultanément, et il pouvait surtout, chose impensable auparavant, se communiquer d'une pièce fixe à une pièce mobile sans solution de continuité, sans intervention humaine et sans temps mort. Perrinet d'Orval, témoin oculaire des exploits des Ruggieri, dans son *Essai sur les feux d'artifice*, décrit, le premier, la machine utilisée par les Bolonais dans leur début en juillet 1743 (Ibid.: 153–80). Il l'illustre aussi à l'aide de plusieurs planches et en approfondie le fonctionnement dans la nouvelle édition de son essai en 1750 (Perrinet d'Orval 1750, 154–84) (Fig. 4). Frezier y revient en 1747 et le nouveau *Manuel de l'artificier*, publié par Jombert en 1757[26] reprend le sujet en se basant, cette fois-ci, sur le secret révélé par les Ruggieri (Anonyme 1757, 113–14 et suivantes). La machine se développait essentiellement sur un axe de fer sur lequel différents modules étaient montés (soleils ou girandoles), mobiles et fixes, en alternance. La machine se terminait

25 La couleur est introduite d'une manière importante et efficace au XVIIIe siècle, en mélangeant dans la composition pyrotechnique des poudres métalliques ou des sels de métaux. Voir Dirickx 2008, 35–38.

26 Sorte d'abrégé des traités de Perrinet d'Orval et de Frezier.

par une étoile formée par six barres avec des jets de feu attachés au but de chacune des barres. "Une étoupille couchée dans une rainure sur chacune des barres, qui communique d'un bout à la gorge des jets, & de l'autre à une étoupille circulaire qui entoure le moyeu au pied des barres, leur communique à tous le feu en même temps" (Ibid.: 117). La communication était rendue possible d'un module à l'autre en approchant tout simplement "deux étoupilles l'une de l'autre, assez près, sans cependant qu'elles se touchent, pour que l'une ne puisse brûler sans donner feu à l'autre" (Ibid.: 114). D'un soleil tournant à un soleil fixe, le feu pouvait être conduit à plusieurs pièces qui composaient différents effets de lumière.

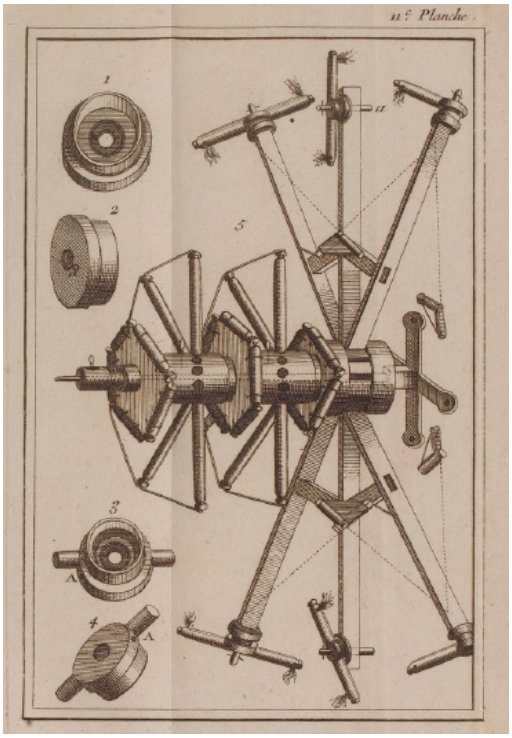

Figure 4. Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice*, 1750, 11e planche

"Le Spectacle que cette Machine sert à donner – précise encore Perrinet d'Orval – est susceptible de plusieurs changemens. Les Sieurs Ruggieri donnent quelquefois six Soleils tournans en place des Girandoles qui forment l'Exagone" (Perrinet d'Orval 1750, 177). On découvre ainsi une machine modulable qui servait de base pour d'autres compositions. Tout en gardant les mêmes principes, elle pouvait donner lieu à d'innombrables figurations et évolutions. Perrinet d'Orval témoigne des spectacles du *Berceau du Palais Royal* et des *Eaux* donnés par les

Ruggieri aux Italiens[27]. Le premier, qui évoque le spectacle pyrique intitulé *Le Berceau*, proposé le 26 décembre 1745 à la Comédie-Italienne, entendait reproduire le lieu de repos typique du jardin français du grand siècle. Il était composé d'un treillage sur lequel était attaché un ensemble de bouts de lances. Les lances prenaient feu en même temps, accompagnées par des soleils tournants, renfermés eux-mêmes dans le treillage, ce qui donnait l'impression que ce dernier était tout en feu. Le spectacle des eaux se composait de la même manière, mais avec, en plus, des nappes de feu qui formaient des cascades au milieu, des jets et fontaines de feu sur les côtés qui imitaient les jets des eaux. Une machine conique (image 3 dans la fig. 5 ci-dessous), composée d'une spirale mobile de lame de fer blanc, garnie de petites lances plus ou moins inclinées, complétait le dispositif. Une girandole formait la base de la machine et une sorte de sphère tournante (ou une couronne de lances) était positionnée à l'extrémité opposée. "La Girandole, en prenant feu, le porte aux lances de la spirale & de la couronne, par une Etoupille qui communique à toutes" (Perrinet d'Orval 1750, 183).

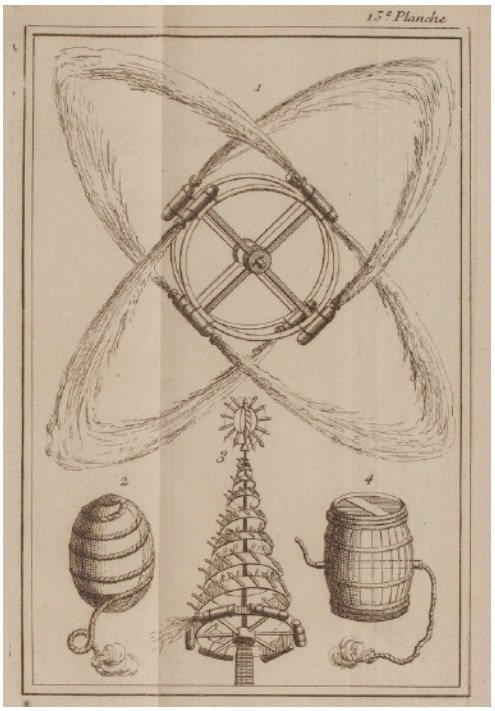

Figure 5. Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice*, 1750, 13e planche

27 Juste mentionnés dans l'essai de 1745, ils sont bien plus développés en 1750, p. 181–83.

Perrinet d'Orval illustre enfin le feu guilloché qui était aussi une invention des Ruggieri: "Il se fait en plaçant sur le même axe, deux roües garnies chacune de quatre Jets, qui doivent tout huit prendre feu en même tems; ceux d'une roüe sont disposés pour la faire tourner à droite, & ceux de l'autres en sens contraire, ce qui fait, que leurs feux se croisent & forment le guilloché" (Ibid.) (image 1 dans la fig. 5 ci-dessus). Un feu d'artifice intitulé *Le Guilloché* fut tiré pour la premier fois le 19 novembre 1747 (Th. OC. 29, f. 191v; De Luca 2011, 316).

De ces descriptions nous pouvons déduire un autre fonctionnement capital des spectacles des Ruggieri, à savoir que ces artificiers, avec leurs machines, arrivaient à modéliser plastiquement le feu afin qu'il dessine lui-même les formes d'un objet évoqué. Perrinet d'Orval parle en effet de "la *représentation en feu* du Berçeau du Palais Royal" (Perrinet d'Orval 1750, 181, je souligne), dont le "dessin" n'est créé que par les lances et les soleils tournants collées au treillage. Il parle également, pour le second spectacle, de l'"*imitation en feu* des Jets d'eau" (Ibid.: 180, je souligne).[28] Ces eaux n'étaient produites que par le feu, avec un résultat qui devait être époustouflant pour les spectateurs, séduits par la superposition sublime d'éléments naturels contraires. L'image confiée traditionnellement aux transparents peints ne semble donc plus être nécessaire ni indispensable. Le feu d'artifice atteint ici son sommet et son autonomie plastique et iconographique, si ce n'est narrative. De véritables tableaux animés, lumineux et sonores, se présentent aux yeux du public, au même moment où les Ruggieri passent de simples magiciens de la poudre pyrique au statut d'artistes.

Mais ce n'est pas tout. La machine ainsi utilisée et variée *ad libitum* permettait une agilité méconnue dans le spectacle pyrotechnique. Non seulement par sa structure modulable et par les matériaux utilisés (on parle de barres de fer sur lesquelles sont montés les modules pour le feu), mais aussi et surtout, parce que la communication du feu ne nécessitait pas la présence de nombreux artificiers comme c'était le cas dans les machines d'extérieur (au risque et péril de ces artificiers d'ailleurs). Tandis que ces derniers devaient se cacher derrière (ou à l'intérieur même) de l'architecture éphémère pour amorcer tout type de fusée et garantir la succession des feux, avec les innovations des Ruggieri, il suffisait d'allumer une mèche pour démarrer la machine et faire évoluer les flammes. À l'artificier-artiste incombait juste de concevoir en amont le parcours et les variations souhaitées: axiales, figuratives, lumineuses, sonores.

28 Titre de l'article XX, *Autre Espéce d'Etoile; Berçeau de feu; Imitation en feu des Jets d'eau [...]*.

Même le problème de la fumée, qui dans un endroit fermé et couvert, "empêcheroit d'en voir l'effet, & incommoderoit beaucoup les Spectateurs" (Perrinet d'Orval 1750, 183), allait trouver sa solution. Tout d'abord, l'Hôtel de Bourgogne possédait plusieurs ouvertures dans le plafond dont une sur le plateau. Si Frezier parle (1747, 438), comme on l'a vu, d'"ouvertures faites au toît", Perrinet d'Orval (1750, 183–84) précise qu'"On ouvre à la Comédie Italienne la partie du Platfonds qui est au-dessus du feu, la fumée monte dans le ceintre, & sort par plusieurs fenêtres; elle ne paroît pas plus, que si on le tiroit sous une grande cheminée. [...]". On peut imaginer qu'il s'agisse du fond du plateau, où le feu semble toujours être placé selon les sources consultées, pour des raisons spectaculaires et de bon sens: d'une part, la toile de fond permettait de cacher la machine et de la révéler le moment venu pour garantir le meilleur effet de surprise. D'autre part, un juste éloignement du public était nécessaire pour les raisons ci-dessus indiquées. Les images de l'Hôtel de Bourgogne que nous possédons, quoiqu'elles se réfèrent aux travaux de restauration de la salle en 1762, confirmeraient l'ouverture du plafond du fond du plateau et la présence des fenêtres dans les combles (Fig. 6).

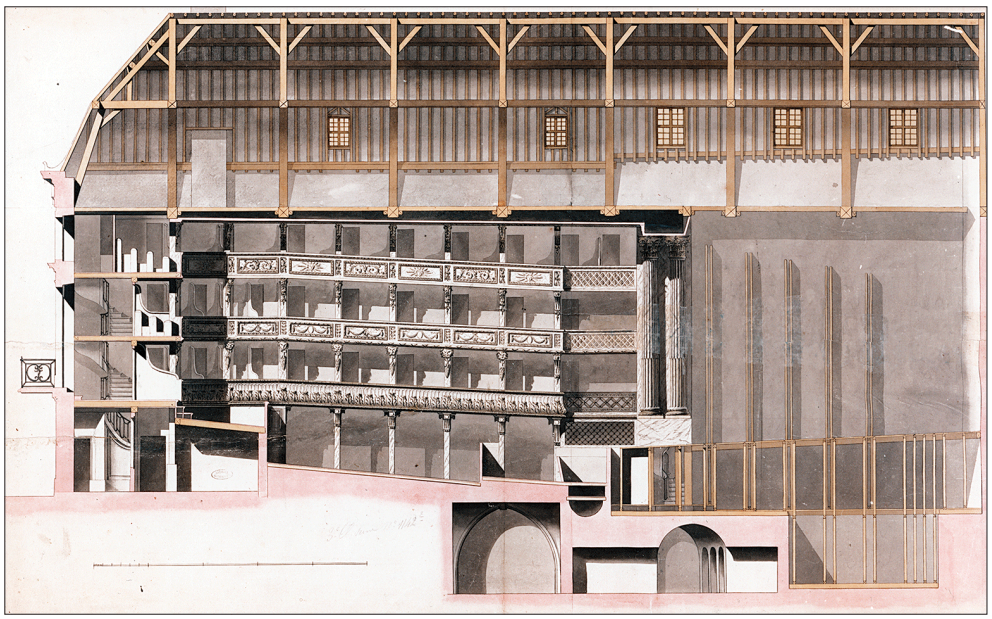

Figure 6. Plan longitudinal de l'Hôtel de Bourgogne, Paris, Archives nationales, Cartes et plans, N III Seine 1142.2[29]

29 Le document a été retrouvé et publié par John Golder (2009).

De surcroit, durant les années 1750, les Ruggieri achètent, selon les frères Parfaict, le secret d'une nouvelle composition pyrique d'un artificier qui avait longtemps exercé en Chine. Cette nouvelle composition donnait plus d'éclat à l'artifice, était moins sujette à la fumée et s'éteignait promptement pour limiter le danger. Elle fut utilisée avec grand succès pour le *Feu d'artifice Chinois*, tiré le 6 mars 1755, après *Camille esprit follet*[30]. Les frères Parfaict se réfèrent-ils ici au missionnaire Pierre Nicolas Le Chéron d'Incarville (1706–1757) qui avait envoyé un mémoire sur les feux d'artifices à l'Académie Royale des Sciences dans les années 1750?[31] Il est vrai qu'une nouvelle technique est déjà employée au collège Louis-Le-Grand de Paris le mois d'octobre de l'année précédente:

> Ce feu de la composition de MM. Rugieri, étoit magnifique, & ne ressembloit en rien aux feux ordinaires que l'on voit en France, ni même à ceux d'Italie, qui sont beaucoup supérieurs aux nôtres. C'est une espece particuliere d'artifice dont le P. d'Incarville, célébre Missionnaire Jésuite, a donné depuis peu la méthode dans un mémoire envoyé de Pekin. Ces feux ont cela de particulier, qu'ils ne brûlent ni la paille, ni le bois, ni la toile; de sorte qu'on ne fait point de difficulté de les exécuter sur le théatre des Jésuites, malgré les décorations qui sont dessus & la toile qui couvre la cour (*MdF*, oct. 1754, 188–89).

Qu'en était le résultat?

> Les soleils sont d'un éclat plus vif que ceux de nos Artificiers d'Europe, leurs rayons ont plus de largeur & des couleurs plus belles. Quand on représente des arbres, ils ont un effet singulier; on y voit distinctement les branches, les feuilles et les fleurs. Les étincelles qui tombent, ressemblent à des boules de feu, & on les voit rouler à terre comme des fruits. Cet effet merveilleux, mais ordinaire dans les feux Chinois, avoit déterminé les Artificiers à dresser au fond du théatre trois grandes arcades de la hauteur & de la largeur des décorations, toutes trois chargées d'artifice. Dès qu'on y eut mis le feu, on vit avec étonnement des arbres enflâmés sortir de terre, s'élever en peu d'instant jusqu'à la toile & former trois berceaux magnifiques. Ce fut par-là que finit le feu d'artifice. Tout le monde en fut d'autant plus satisfait, que ces sortes de feux sont encore très-rares (Ibid.).

---

30 Comme il est souligné dans Parfaict et Gaudin d'Abguerbe (1767, 521–22), ce feu n'avait rien en commun avec celui homonyme de 1747. Ce dernier empruntait son nom du tableau qu'il présentait tandis qu'en 1755 il s'agissait clairement d'une composition chinoise.

31 "Manière de faire les fleurs dans les feux d'artifice chinois", publié à titre posthume par l'Académie Royale des Sciences, Mémoires de Mathématiques et de Physiques (1763, vol. 4, 1763, 66).

La limitation des fumées et du risque d'incendie avait permis aux Ruggieri d'amplifier exponentiellement la magie de leurs créations: les étincelles tombant des arbres en boules de feu, roulaient à terre comme des fruits.

Si les innovations techniques venant d'Orient favorisent l'imaginaire des Ruggieri, la description de ce feu confirme et synthétise, plus globalement, les résultats recherchés aux Italiens durant une décennie, et par la suite exportés au collège. Ici, la cour, avec sa toile de couverture, prenait, de fait, la configuration d'une salle fermée. Les architectures qui composaient les arcades sur le fond du plateau se combinaient avec les machines du feu façonné en forme d'arbre, pour créer trois immenses berceaux: des tableaux mouvants enflammés, sans risque d'incendie.

Les Ruggieri continueront à collaborer avec le collège et avec d'autres lieux de spectacle à partir notamment de ces années 1750,[32] et ce, jusqu'à la création de leur propre salle de jeux pyrotechniques, en 1765, aux Porcherons de Paris. Cela représente un autre chapitre de l'histoire des feux d'artifices et de la famille Ruggieri, dont l'héritage s'étend jusqu'à aujourd'hui. À ce chapitre, je me consacrerai dans de prochains travaux.[33] Finissons ici avec quelques considérations de fond sur l'éphémère des artifices et son évolution dans les mains de ces artistes du feu.

Le passage de l'extérieur à l'intérieur d'une salle, détourne et déplace l'art pyrotechnique de son contexte exceptionnel d'hommage festif. N'étant plus associé à un événement de célébration particulier, sa composante allégorique n'est plus nécessaire, ni le récit étroitement lié à l'hommage associé, prévu dans le montage des machines du feu et confié notamment aux images des transparents. La perte de l'allégorie signifie aussi l'exclusion de la connotation politique attribuée aux feux, valeur référentielle, étroitement liée aux *apparati* de propagande et d'exaltation du pouvoir royal. Le livret/programme d'accompagnement, avec des images explicatives, perd de son utilité.

Conçus pour une salle de théâtre fermée, les feux des Ruggieri dans le Paris du XVIIIe siècle deviennent de véritables spectacles autonomes qui se fondent sur leurs spécificités intrinsèques et leur esthétique propre, façonnée par ses contraintes. Biancolelli et Romagnesi avaient eu la prémonition des potentialités des artifices, mais ce sont les trois frères Ruggieri qui opèrent un réel chan-

32 Dans la rubrique *Concerts et comédies à Fontainebleau* du *Mercure de France* de décembre 1752 (à la page 182), nous retrouvons le compte rendu d'une reprise de *Bérénice* de Racine, jouée avec *Le Rendez-vous* de Fagan, et suivie par des feux d'artifices exceptionnels.
33 Mais voir déja Cazzato 2022.

gement de paradigme avec leurs innovations technologiques et leur approche artistique. Ils transforment les effets lumineux et sonores du feu en dispositifs animés par des machines mobiles, agiles, élaborées, fluides et rythmées. Ces machines n'ont plus la lourdeur des édifices d'extérieurs. Elles ne requièrent plus des temps de construction conséquents et ne nécessitent plus la présence de nombreux artificiers. Elles arrivent, au contraire, à partir d'un simple jeu de formes standardisées (soleils, girandoles, jets, ...), à modéliser le feu pour qu'il compose lui-même des formes. Le feu, en se faisant mimétique devient ainsi éminemment théâtral. L'éphémère de célébration, qui était propre à cet art (et qui l'est encore, somme toute, dans sa matrice de fête populaire notamment), devient un éphémère théâtral. Il garde les artifices de l'effroi mélangé au plaisir, mais, en éliminant l'allégorie et le récit, va à l'essentiel du sensible: la stupeur et l'émerveillement.

Le passage à l'intérieur d'une salle transforme également le principe de gratuité des spectacles éphémères administrés par la ville ou la cour au profit des citoyens et des sujets du roi, en intégrant la pyrotechnie dans la logique économique du circuit commercial des théâtres parisiens. Ici, le feu devient un spectacle-divertissement sérial à l'usage d'un public payant, avant de se diffuser dans d'autres contextes comme le collège, et avant de revenir à la cour. Il se fait ainsi reproduisible, nécessairement rentable, et donc rémunérateur. Mais cette reproductibilité ne le rend pas moins éphémère. La composition de ces spectacles, voire sa vocation intrinsèque, ne laisse aucune trace de l'expérience esthétique, puisqu'elle est fondée sur l'impact visuel et sonore, c'est à dire, exclusivement sensible, du dispositif. Les tableaux produits par ces machines se consument avec le feu lui-même, tout comme le son qui fait intégralement partie de l'expérience. Cette absence de traces compromet la pérennisation de ces spectacles, comme une peinture à la toile décolorée, ou une œuvre d'art qui dure le temps où on la contemple. Ne reste que le squelette d'une machine ou des descriptions laconiques et tardives: le récit d'une expérience fugace qui s'estompe au même moment où le feu s'éteint.

Bibliographie

Académie Royale des Sciences. 1763. *Mémoires de Mathématiques et de Physiques*, vol. 4. Paris, Imprimerie Royale. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34812 (consulté le 09/12/2024).

Anonyme. 1757. *Manuel de l'artificier. Seconde édition, revue, corrigée & augumentée.* Paris: Jombert.

Bracco, Patrick et Lebovici, Elisabeth. 1988. *Ruggieri, 250 ans de feux d'artifices*. Paris: Denoël.

Cazzato, Elisa. 2022. "Gli italiani di Parigi: artisti, pirotecnici e cavallerizzi al servizio delle scene teatrali di fine Settecento". Dans *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*, sous la direction de Iskrena Yordanova, José Camões, 283-306. Verlag, Hollitzer. "Cadernos de Queluz".

Clarke, Jan. 2011. "L'Éclairage". Dans *La Représentation théâtrale en France au XVIIe siècle*, sous la direction de Pierre Pasquier et Anne Surgers, 136-38. Paris: Armand Colin.

D'Argenson, Marquis de. 1966. *Notices sur les œuvres de théâtre*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, sous la direction de Henri Lagrave. vols. 42–43. Genève: Institut et Musée Voltaire.

De Luca, Emanuele. 2011. *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris*. Paris: IRPMF.

De Luca, Emanuele. 2012. "La Circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIIIe siècle". Dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010): approches comparées,* sous la direction de Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, 241-55. Paris: École Nationale de Chartes.

De Luca, Emanuele et Fabiano, Andrea. 2023. *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca et Andrea Fabiano. Paris: Sorbonne Université Presses.

Desboulmiers, Jean-Auguste Jullien (dit.). 1769. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*,5 voll. Paris, Lacombe.

Di Lorenzo, Claudio. 1990. *Il teatro del fuoco. Storie, vicende e arhitetture della pirotecnica*. Padova: Franco Muzzio Editore.

Dietz Brenner, Clarence. 1961. *The Théâtre Italien and its repertory, 1716-1793*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Dirickx, Stéphane. 2008. *Le ciel en bouquet. L'Histoire des feux d'artifice.* Strasbourg: Hirlé.

Frezier, Amédée-François. 1747. *Traité des feux d'artifice pour e spectacle. Nouvelle edition*. Paris, Nyon fils.

Gherardi, Évariste. 1700. *Le Théâtre Italien de Gherardi,* 6 voll. Paris: Cusson et Witte.

Golder, John 2009. "The Hôtel de Bourgogne in 1760: Some Previously Unpublished Drawings by Louis-Alexandre Girault." *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 32 no. 4: 455-91

https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2009.00222.x (consulté le 09/12/2024)

Graffigny, Madame de. 1996. *Correspondance de Mme de Graffigny*, vol. 4. Sous la direction de J. Alan Dainard, Marie Paule Ducretet et English Showalter, Oxford: The Voltaire Foundation.

Graffigny, Madame de. 2002. *Correspondace de Mme de Graffigny*, vol. 7. Sous la direction de J. Alan Dainard, Pierre Bouillaguet, Nicole Boursier. Oxford: The Voltaire Foundation.

Guardenti, Renzo. 1990. *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia,* 2 voll. Roma: Bulzoni.

Guyot, Sylvaine. 2022. "Cadrages, provenances, réceptions, usages: l'iconographie des feux d'artifice urbains au XVIIe siècle ou le cas d'une histoire instable." *Littératures classiques* 107 no 1: 197-215.

Lafage, Gaëlle et De La Gorce, Jérôme. 2016. "Illuminations et feux d'artifice." Dans *Fêtes & divertissements à la cour*, sous la direction de Élisabeth Caude, Jérôme de La Gorce, Béatrix Saule, 347-61. Paris: Gallimard.

Ledoux-Prouzeau, Marguerite. 1997. "Les fêtes publiques à Paris à l'époque de la guerre de Succession d'Autriche, 1744-1749." Dans, *Paris, capitale des arts*

sous Louis XV: peinture, sculpture, architecture, fête, iconographie, sous la direction de dans Daniel Rabreau, 87-109. Bordeaux: W. Blake/Art & Arts.

Ledoux-Prouzeau, Marguerite. 2005. *Les fêtes parisiennes sous Louis XV. Décor et Rituel*. Thèse de doctorat non publiée, 3 voll.. Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Longo, Marina. 2003. "Tommaso Francini, ingegnere, 'Honorable homme' fiorentino alla corte di Francia (1598-1651)." *Teatro e Storia* 24 no. 17: 377-426.

Metlica, Alessandro. 2020. *Le seduzioni della pace. Giovanni Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna: il Mulino.

Orval, Perrinet de. 1745. *Essay sur les feux d'artifice pour le spectacle et la guerre*, Paris, Coustelier.

Orval, Perrinet de. 1750. *Traité des feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Paris, Wagner & Muller.

Parfaict, François, Parfaict, Claude et Gaudin d'Abguerbe, Quentin. 1767. *Dictionnaires des Théâtres de Paris*, 7 voll.. Paris: Rozet.

Peyre, Marie. 2022. "Théâtres d'artifices parisiens dans les années 1730: les architectures éphémères de Servandoni et des Dumesnil édifiées place de Grève pour le Bureau de la ville de Paris." Dans *Servandoni et son temps: architecture, peinture, spectacles,* sous la direction de Jérôme de la Gorce. Numéro spéciale du *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles* no. 22 https://journals.openedition.org/crcv/25594#bodyftn4, (consulté le 09/12/2024).

Povoledo, Elena. 1954-77. "Pirotecnica." Dans *Enciclopedia dello Spettacolo*, sous la direction de Silvio D'Amico, vol. 8, 179-82 [*sub voce*]. Roma, Le Maschere.

Prunières, Henry. 1982 (1914). *Le Ballet de la cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*. Paris: Éditions d'aujourd'hui.

Sparacello, Giovanna. 2023. "Les canevas de magie à la Comédie-Italienne: métamorphoses et autres mutations magiques de Veronese à Goldoni." Dans *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca et Andrea Fabiano, 175-86. Paris: Sorbonne Université Presses.

Werrett, Simon. 2010. *Fireworks. Pyrotechnic Arts and Sciences in European History.* Chicago: Chicago University Press.

Manuscrits et sources anciennes

Registres de la Comédie-Italienne de Paris 1716-1791, Th. OC 10–74

Mercure de France (MdF):
Septembre 1725
Septembre 1729, 1re partie
Julliet 1743
Août 1743
Septembre 1743
Mars 1746
Décembre 1752. Rubrique *Concerts et comedies à Fontainebleau*

Emanuele De Luca est Maître de Conférences en Études Théâtrales à l'Université Côte d'Azur, membre du CTELA, chercheur associé de l'ELCI, Sorbonne Université, et du CMBV. Ses travaux portent sur l'histoire du théâtre en Europe, sur la transversalité des pratiques dans les théâtres parisiens et en province sous l'Ancien régime (*ThéPARis*), sur les théories du jeu d'acteur et la matérialité des pratiques scéniques (XVIe–XXIe siècles). Auteur de "*Un uomo di qualche talento*". *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772)*, du *Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)* et de l'édition de François Riccoboni, *L'Art du Théatre à Madame* ***, il a co-dirigé avec Barbara Nestola les numéros de la *Revue d'Histoire du Théâtre* (289, janvier-mars 2021) et de *Littératures classiques*. (113, 2024). Il a publié, avec Andrea Fabiano, *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, 2023. Il est dramaturge et conseilleur scientifique.