

Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIII siècle

Autor(en): **Rizzoni, Nathalie**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **50 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858674>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NATHALIE RIZZONI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 *Id.*, f. 393.

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

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

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

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

8 Anciennement Théâtre de la Cité.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 31 *Les Comédiens de bois* (1769), *La Partie de chasse ou Le Charbonnier est maître chez lui* (sur une musique de Rigade, 1769), *Le Magicien de village ou L'Âne perdu et retrouvé* (sur une musique de Papavoine, 1779), *Le Prince noir et blanc* (avec Arnould, 1780), *Dorothée* (avec Arnould, 1782), *Des bons et des méchants ou Philémon et Baucis* (1783), *Écho et Narcisse* (d'après Montorcier, 1786), *Le Degré des âges* (1788).
- 32 *La Correction villageoise ou Les Bons parents* (1783), *Le Bombardement de la ville des Arméniens* (1786), *Les Enfants du soleil ou Les Vestales du nouveau monde* (1788), *Le Héros anglais* (1788), *Richard Cœur de Lion* (1788).
- 33 *Arlequin protégé par le cheval Pégase* (1764), *Arlequin marié à Balsora* (1765), *Arlequin en quatre quartiers* (1777), *Arlequin protégé par Vulcain* (1778), *Arlequin protégé par Neptune* (1780).
- 34 *La Pantoufle de Cendrillon* (1779), *Veni, vidi, vici ou La Prise de Grenade* (1779), *Sophie de Brabant* (sur une musique de Dupré, 1781), *Adélaïde ou L'Innocence reconnue* (sur une musique de Rochefort, 1780), *Les Deux amis ou L'Héroïsme de l'amitié* (sur une musique de Dupré, 1781), *Arlequin volant* (1783), *Lucy ou La Fille soldat* (1785), *Julia ou La Vestale* (1786).
- 35 *Monsieur de Malborough ou L'Enchanteur Rossignolet* (1783), *Les Adélaïdes ou La Mort de 49 cousins* (1784), *Le Bazar ou Le Marché turc* (1784), *La Belle Hélène de Constantinople* (sur une musique de Krasinsky, dit Miller, 1784), *Jeanne Hachette ou Le Siège de Beauvais* (1784), *L'Antre magique ou Le Péruvien triomphant de l'héroïne américaine* (1786), *Les Amours d'Émélie et Colin* (sans date).
- 36 *Le Pouvoir de l'amour* (1770), *Sabinette* (1774), *Cigale et Perdrix* (1775), *Le Fameux siège ou La Pucelle d'Orléans* (1777), *Les Aventures de Dom Quichotte* (1778).
- 37 *L'Amour et la Jalousie* (1729), *L'Amour et la Nécessité* (1729), *La Noce anglaise* (1729).
- 38 *Arlequin peintre et musicien* (1739), *Le Pédant amoureux* (1740), *Le Rendez-vous champêtre* (1740).
- 39 Voir *supra* note 17.
- 40 *Les Dupes ou Rien n'est difficile en amour* (1740), *La Fête anglaise ou Le Triomphe de l'hymen* (1740), *Arlequin et Colombine captifs ou L'Heureux désespoir* (1741), *Arlequin Protée par magie* (1741), *Le Diable boiteux* (1742), *À trompeur, trompeur et demi* (1742).
- 41 *L'Œil du maître* (1742), *Pygmalion ou Le Petit sculpteur* (1752), *La Fête villageoise* (sur une musique de Davesne, 1754), *Les Vitres cassées* (1754).
- 42 *Le Badinage* (1741), *Les Sabotiers* (1741).
- 43 *Les Amants trompés* (1738), *Les Chasseurs et les petits vendangeurs* (1746), *Ariane abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus* (sur une musique de Blaise, 1747), *Le Pédant* (sur une musique de Blaise, 1748), *Les Amusements champêtres* (sur une musique de Des Brosses, 1749), *Le Bal* (sur une musique de Blaise, 1749), *Les Berceaux* (sur une musique de Blaise, 1750), *La Guinguette* (1750), *Les Bûcherons ou Le Médecin de village* (sur une musique de Des Rochers, 1750), *Les Noces bergamasques* (1751), *Les Amours de Tempé* (1752), *Le Ballet allemand* (sur une musique de Des Brosses, 1752), *L'Amour piqué par une abeille* (sur une musique de Des Brosses, 1753), *Belphégor* (1753), *Arlequin dans l'Île de Ceylan* (1754), *Le Colin-maillard* (sur une musique de Blaise, 1754), *Les Jardins chinois* (1754), *Les Femmes corsaires* (1754), *Les Montagnards* (1754), *Arlequin génie* (1754), *Le Ballet turc et chinois* (1755), *Le Faïencier* (1755), *Les Artisans* (1756), *La Bergerie* (1756), *La Chasse* (1757), *Les fileuses* (1757), *Les Amants jardiniers* (1761), etc.
- 44 *Les Batteurs en grange* (sur une musique de Charles Sodi, 1752), *Les Amusements champêtres* (sur une musique de Charles Sodi, 1753), *Le Bal* (sur une musique de Charles Sodi, 1754), *L'Amour vainqueur de la magie* (sur une musique de Charles Sodi, 1759), *Le Marché hongrois* (1759), *L'Allemande*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Par ce geste-là,
 On met le holà:
 C'est par ce geste qu'on approuve;
 C'est par celui-ci que l'on réproouve.
 De faveur ce signe est certain:
 L'on exprime ainsi le dédain;
 L'Amitié serre ainsi la main,
 Et l'Amour la baise à Catin.
 Ture lure lure, Flon flon flon,
 Chacun a son ton, son allure.
 [...]

Le malheur, aux cieux
 Fait lever les yeux:
 Pour vanter un objet qui touche,
 On met les cinq doigts dessus la bouche.
 On fait ceci dans l'embarras:
 La crainte fait doubler le pas,
 La pitié nous fait faire, hélas!
 L'ennui fait étendre les bras:
 Ture lure lure, Flon flon flon,
 Chacun a son ton, son allure.
 [...]

Avec ce doigt-ci
 On menace ainsi:
 Par ceci la paix se demande:
 Le secret ainsi se recommande [...]⁸³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

