

Jeudi 12 Novembre 2020

9h00 Introduction et bienvenue : Camilla Murgia, Valentina Ponzetto, Jennifer Ruimi

**Session 1: Matérialité des spectacles : scènes et machines / Présidence : les organisatrices**

9h30 **Françoise Rubellin et Paul François (Université de Nantes)**

**Françoise Rubellin** est professeur de littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'Université de Nantes (du laboratoire L'AMO-EA4276) et dirige le Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne. Ses travaux portent sur les théâtres non privilégiés (en particulier Foires parisiennes et Comédie-Italienne), les pratiques parodiques, les interactions théâtre et musique, l'inventivité sous la contrainte, les hiérarchies culturelles, les humanités numériques.

**Paul François** est architecte-ingénieur et doctorant au Laboratoire des Sciences du Numérique de Nantes (LS2N) et au Centre d'Étude des Théâtres Forains et Italiens (CETHEFI- L'AMO). Sa thèse, codirigée par Françoise Rubellin et Florent Laroche, porte sur les outils de restitution en réalité virtuelle du patrimoine, et notamment des théâtres forains parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**« De la réalité matérielle à la réalité virtuelle : nouvelles sources et nouveau regard sur les marionnettes des théâtres de la Foire »**

Méprisés, décriés, prétendument faits pour la populace, les spectacles de marionnettes attirent pourtant un public nombreux et socialement bigarré aux foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide. Si leur place dans la guerre des théâtres est désormais mieux connue, avec le développement des opéras-comiques pour marionnettes à partir de 1722, on sait fort peu de choses sur la matérialité de ces spectacles, depuis les salles jusqu'à la pratique scénique et aux techniques spécifiques. En croisant des données issues des pièces, des archives de police, des miniatures picturales et des plans d'architectes, nous voudrions progresser dans la connaissance de ces pratiques de représentation et de ces espaces dont il ne reste rien. Il s'agit ainsi pour le projet VESPACE (*Virtual Early-modern Spectacles and Publics, Active and Collaborative Environment*, [vespace.univ-nantes.fr](http://vespace.univ-nantes.fr)) d'offrir une expérience immersive qui renouvelle l'image des spectacles de marionnettes à la Foire.

### **Partie 1 : la scène (Françoise Rubellin)**

Nous proposons d'exploiter le répertoire – largement manuscrit, méconnu et en cours d'édition – pour examiner comment les marionnettes parlent d'elles-mêmes, en dénichant dans les répliques des références à leur matérialité (au bois, au tourneur), à leur contrôle sur scène (sifflet-pratique, manipulation), à la différence avec les acteurs de chair etc.

On confrontera ces indications aux informations données par les rares didascalies (sur le décor, les machines, les danses de groupes, sur le Compère etc.), et aux sources externes comme les rapports de police qui fournissent une représentation supposée objective de la réalité de ces spectacles. L'exemple d'un vol de costume à l'Opéra pour habiller d'or des marionnettes est à cet égard parlant.

Cette exploration systématique du répertoire permettra d'esquisser des constantes et des variantes selon les auteurs et les époques. Par les données apportées, elle contribuera en outre à imaginer comment restituer aujourd'hui en réalité virtuelle ce qui se passe sur la scène des marionnettes. Mais pour l'espace ?

## **Partie 2 : la salle (Paul François)**

L'intérêt du public pour les marionnettes est perceptible dans la production picturale de l'époque qui nous livre plusieurs images de telles représentations. Louis Nicolas van Blarenberghe a peint deux miniatures représentant l'intérieur d'un théâtre de marionnettes dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce à une analyse systématique et une déconstruction, nous avons conçu un modèle tridimensionnel de théâtre. En proposant aux participants du colloque d'y pénétrer grâce à la réalité virtuelle, nous montrerons comment une telle visite permet d'explorer des thématiques comme l'éclairage, la visibilité, le décor de la salle ou la place et la sociabilité du spectateur.

En comparaison, nous montrerons également notre restitution d'un autre espace s'appuyant cette fois sur des plans récemment identifiés d'une salle de théâtre de marionnettes pour la Foire Saint-Germain de 1769. Probablement conçue par l'architecte Cellerier pour l'entrepreneur Audinot, qui devait faire preuve d'un grand succès à cette Foire et peut-être même dans cette salle, elle apporte une meilleure compréhension des principes architecturaux liés aux spectacles de marionnettes. Tout y est : la profondeur de la scène, l'emplacement des ponts, le décor du castelet, le décor de la salle, les loges et le parterre.

Ces deux sources, et les modèles 3D qu'il est possible d'en tirer, dépeignent avec vraisemblance la diversité et les invariants des théâtres de marionnettes forains au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles permettent de mieux comprendre les relations entre le public et la scène par le jeu du positionnement des spectateurs et du castelet, mais surtout de replacer un corpus de pièces dans le contexte où elles furent jouées, un luxe souvent réservé aux productions dramatiques des théâtres privilégiés. À leur tour, les modèles produits sont l'occasion de tordre le coup à des préjugés tenaces.

### *Discussion et pause*

**Pauline Beaucé** est maître de conférences en études théâtrales à l'Université Bordeaux Montaigne et membre du Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne. Ses travaux portent sur l'histoire des spectacles au XVIII<sup>e</sup> siècle notamment sur les formes marginales et les lieux de spectacle. Elle a publié *Parodie d'opéra au Siècle des Lumières, évolution d'un genre comique* (PUR, 2013), ainsi qu'une dizaine d'éditions critiques. Elle a dirigé avec Françoise Rubellin *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux* (éditions Espaces 34, 2015) et prépare avec Cyril Triolaire et Sandrine Dubouilh la publication d'un ouvrage collectif *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville : permanences, mutations, hybridité (XVIIIe-XXIe siècles)*, PUBP.

**Louise le Chartier de Sédouy** est titulaire du master Expérimentations et recherches dans les arts de scènes à l'Université Bordeaux Montaigne. Son mémoire de recherche porte sur l'étude de la série parodique du *Coriolan* de La Harpe et des échos à Shakespeare à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En septembre, elle débutera une thèse sous la co-direction de Sandrine Dubouilh et Pauline Beaucé sur l'histoire matérielle des spectacles : « L'autre fabrique du spectacle en province : lieux inaboutis et pratiques hybrides. Le cas de Bordeaux (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) ».

**« Des manuscrits pour la représentation : scénographie, costume, effet dans des parodies inédites pour le théâtre de Nicolet (1784-1787) »**

Les parodies dramatiques fournissent un vaste corpus d'étude pour qui s'intéresse à la matérialité du spectacle au XVIII<sup>e</sup> siècle sur les scènes marginales parisiennes. Des chercheurs ont exploré la manière dont ces pièces témoignent par la critique ou en acte de la réalité scénique des scènes officielles (Degauque, le Blanc, Rubellin), plus rares sont les études portant sur les propositions scénographiques propres à la parodie (Beaucé, Rizzoni). Même si les didascalies prescriptives fleurissent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'édition de ces textes, l'absence de registres pour les théâtres forains ou du boulevard rend difficile la tâche de relier une didascalie à une réalité scénique sauf dans le cas d'indication de jeu ou d'espace. En revanche, certains manuscrits peuvent receler des informations précises sur les conditions concrètes de représentation sur les scènes marginales, à l'instar des manuscrits de copistes-souffleurs pour les scènes institutionnelles (Poirson).

Cette communication aura pour objet l'étude de deux manuscrits inédits, anonymes et non datés de parodies prenant pour cible des tragédies proches d'œuvres de Shakespeare : *Rôti ou la Pâtisserie* (parodie du *MacBeth* de Ducis) et *Coricocolan* (parodie du *Coriolan* de La Harpe). Ces pièces sont exemplaires à plus d'un titre : 1) elles parodient des tragédies aux potentialités spectaculaires nombreuses, non exploitées sur la scène de la Comédie-Française (mouvement de foule, combat, magie) ; 2) leurs manuscrits comportent un grand nombre de didascalies (jeu, déplacement) et d'indications scénographiques (costume, accessoire, praticable), placées tantôt en marge du texte, tantôt intégrées au déroulé. Or, nous le prouverons, ces pièces n'ont pas été représentées mais étaient prévues pour le théâtre Nicolet (Grands danseurs du Roi) en 1784. Elles ont été écrites de la main de Destival de Braban en collaboration avec Mayeur de Saint-Paul, tous deux acteurs et auteurs. Ces manuscrits sont donc une mine pour comprendre les conditions matérielles à disposition sur la scène de Nicolet et le rôle du dramaturge comme organisateur de l'espace scénique et du jeu. Ils révèlent aussi l'importance de la perception du public dans la construction du spectacle (recherche de la meilleure illusion, proposition de fin alternative...). Nous pourrions enfin, à l'aide des données recueillies, spéculer sur les conditions de réalisation d'autres spectacles

créés à la même époque et par les mêmes auteurs dont nous avons la preuve qu'ils ont été représentés (*Le Voyage de Figaro*, parodie du *Mariage de Figaro*, 1784 ; *Turelure*, parodie de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri, 1787).

À défaut de registres, de manuscrits de souffleur, voire de comptes rendus précis des représentations dans la presse ou dans la littérature (roman, récit de voyage, correspondance), les manuscrits de pièces non représentées sont des documents précieux pour le chercheur qui cherche à écrire une histoire matérielle des spectacles sur les scènes marginales.

<b>11h10 Cyril Triolaire (Université Clermont Auvergne)</b>
---

Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Clermont Auvergne et membre du Centre d'Histoire « Espaces et cultures » (CHEC), **Cyril Triolaire** s'intéresse aux pratiques culturelles et artistiques entre Lumières et romantisme, et particulièrement au cours des années révolutionnaires et impériales. Il privilégie une histoire tout à la fois culturelle, sociale, économique, politique et matérielle des spectacles et de la vie théâtrale en étudiant tant les structures que les parcours des artistes ou bien leurs répertoires. Il montre un intérêt renouvelé à l'égard des formes théâtrales mineures et hybrides héritières des spectacles vivants et mécaniques de la foire. Il a publié *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire* (PUBP, 2012) et codirige, avec Pauline Beaucé et Sandrine Dubouilh, la publication d'*Hybridité, mutation et permanence des espaces de création et des formes scéniques* (PUBP, à paraître en 2020). Il a également dirigé le volume *La Révolution française au miroir des recherches actuelles* (SER, 2011) et codirigé, avec Philippe Bourdin, *Comprendre et enseigner la Révolution française. Actualité et héritages* (Belin, 2015). Il coordonne actuellement un projet de recherche-crédation, *Tréteaux dans le Massif*, sur la vie théâtrale dans le Massif central des Lumières à la Belle époque avec Dominique Touzé (Wakan Théâtre) et Pierre Levchin et Anne-Sophie Emard (vidéastes-plasticiens Derzu & Uzala).

**« Espaces, matérialité et représentations des spectacles des curiosités à Caen (1786-1815) »**

Dans une France mue par une véritable théâtromanie depuis le mitan des Lumières, les années 1770-1780 marquent une transformation des espaces de divertissement et de loisirs. Simultanément à l'élévation de « théâtres-temples » modernes apparaissent ou se renouvellent baraques, boutiques, cafés, jardins et wauxhalls ouverts aux formes hybrides et autres spectacles de curiosités. Entre une Révolution consacrant la liberté théâtrale en janvier 1791 et une législation napoléonienne réinventant un système contraint du privilège à compter de juin 1806, les spectacles de curiosités se fraient un chemin et inventent un espace durable de divertissement. Souvent rejetés en marge des hiérarchies esthétiques des aristarques autoproclamés du bon goût, ils sont pourtant au cœur des pratiques de divertissement et de consommation culturelle des spectateurs ; certains entrepreneurs de spectacle concurrencés n'hésitent du reste pas à encourager une législation contraignante afin de préserver leurs activités traditionnelles tandis que d'autres essaient, au contraire, par tous les moyens, de les attirer sur leurs scènes pour mieux renouveler leurs publics et remplir leurs caisses.

Nous proposons d'appréhender la perception et les représentations de ces spectacles hybrides dits de curiosités à partir du poste d'observation caennais entre 1786 et 1815. Dotée d'une salle de Comédie sur le Champ de Foire à partir de l'automne 1765, à l'initiative de Bernault, directeur des spectacles de Rouen, Caen connaît une véritable mue urbanistique lors des deux décennies précédant la Révolution. Au sud du centre-ville, sur la rive gauche de l'Orne, à l'extérieur des murs de la ville contre lesquels est adossé le Grand Théâtre de Bernault, le Petit et le Grand Cours, offrent une promenade plantée des plus agréables, un

wauxhall et de multiples baraques. Sur le modèle des foires parisiennes et anticipant la physionomie du boulevard, les deux Cours sont modélisés à la manière d'un lotissement, autour de parcelles voisines et de petites salles éphémères dévolues aux spectacles bâtards, bientôt dits « de curiosités », aux danses de cordes, aux ménageries mais aussi aux farces et pantomimes italiennes. Passée la Révolution, les entrepreneurs de curiosités débordent ce jardin-spectacle des Cours et repénètrent en ville par la proche rue des Jacobins, façonnant un espace complexe des spectacles, polarisé autour du Grand Théâtre et du théâtre du wauxhall. L'écosystème caennais permet d'évaluer comment les spectacles de curiosités se positionnent à l'égard d'un Grand Théâtre, représentant des pratiques théâtrales institutionnelles, et comment s'opèrent les circulations des publics dans la ville. La multiplicité des spectacles révélée par les *Affiches de la Basse Normandie* et le *Journal, affiches, annonces et avis divers du département du Calvados* permet d'appréhender tout à la fois une typologie de l'hybridité spectaculaire, la malléabilité de sa matérialité – fonction des lieux investis ou des espaces aménagés de manière éphémère et exclusive – et l'originalité de ses représentations – aux yeux des spectateurs comme dans l'imaginaire collectif (indiscutablement nourri par les affiches des séances de physique de Bienvenu, du panorama marin de Lagoux ou des fantasmagories de Demmenie). Nous souhaitons donc faire de Caen un poste d'observation privilégié de l'écosystème des spectacles marginaux en province des années 1780 à la fin de l'Empire afin d'en apprécier au mieux la matérialité (espaces, scènes, dispositifs, conditions matérielles), la spectacularité (effets spéciaux et d'optique, perception, sensation du frisson) et la spécificité commerciale (programmation, états des droits perçus par la ville de Caen).

11h30 **Emeline Rotolo (Archives Nationales de France, Paris)**

**Émeline Rotolo** est doctorante en Histoire à l'École Pratique des Hautes Études, sous la direction de Jean-Claude Yon. Elle poursuit une thèse sur l'histoire des spectacles de curiosité(s) à Paris et Bordeaux entre 1799 et 1853, avec une attention particulière sur l'évolution des spectacles de marionnettes. Depuis 2016, elle est également chargée d'étude documentaire, responsable des fonds relatifs à la musique et aux arts du spectacle aux Archives nationales de France.

### « Le spectacle pittoresque et mécanique de Monsieur Pierre : la mécanique de l'illusion théâtrale »

Le spectacle pittoresque et mécanique de Monsieur Pierre a fait courir le « Tout-Paris » sous l'Empire en se déplaçant au Palais des Tuileries pour l'Impératrice<sup>1</sup>, mais aussi après la mort de son fondateur, Jean-Pierre Claude dit Pierre<sup>2</sup>, au début de la Restauration en accueillant les ducs et les duchesses de Berry et d'Orléans<sup>3</sup> dans son local de la rue neuve de la fontaine<sup>4</sup>.

Ce spectacle représente un réel intérêt du point de vue de sa conception mécanique<sup>5</sup> qui a même attiré l'attention du Conservatoire national des Arts et Métiers au moment de sa vente en 1822<sup>6</sup>. Mais aussi du point de vue visuel par la représentation de la Nature et des éléments météorologiques *via* des dispositifs scéniques, chimiques et lumineux. La réception de ce spectacle dans la presse permet d'analyser le regard du public parisien porté sur la

<sup>1</sup> Archives nationales, séries O/2, AJ/13 et F/21

<sup>2</sup> Né le 7 mai 1739 en Moselle et mort le 26 septembre 1814 à Paris.

<sup>3</sup> Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle : plusieurs documents sur Gallica (notamment 4-Mro-386) dont un programme.

<sup>4</sup> Actuelle rue de Port-Mahon. Adresse occupée par le Spectacle de Monsieur Pierre ([1802]-1814), déplacé après la mort de Monsieur Pierre rue Montesquieu (1815-1821).

<sup>5</sup> Pour une remise en perspective, voir notamment les ouvrages d'Erkki Huhtamo autour des « media archaeology ».

<sup>6</sup> Archives nationales, minutes notariales : inventaire après décès (1814) et acte de vente (1821).

reproduction de la Nature<sup>7</sup>. La conception mimétique l'emporte sur la représentation d'une nature idéalisée. L'apparence du réel *via* l'artifice, permis par le prodige des progrès de la mécanique, pourrait être vu comme une métaphore de la production marionnettique de l'époque.

Cette présentation vise à rappeler la trajectoire du concepteur et de ce spectacle parisien si particulier et enfin d'analyser comment la culture visuelle développée par ce spectacle pénètre l'imaginaire des parisiens sous l'Empire et les débuts de la Restauration, influencé par le romantisme allemand<sup>8</sup>.

*Discussion et déjeuner*

## **Session 2: Matérialité des spectacles : architecture et décors**

**Présidence : Françoise Rubellin**

<b>14h00 Camilla Pietrabissa (Università Bocconi, Milan)</b>
--

**Camilla Pietrabissa** est chercheuse postdoctorale à l'Université IUAV de Venise et enseigne histoire de l'art moderne à l'Université Bocconi de Milan. Ses recherches et ses publications portent sur les cultures visuelles et matérielles des Lumières, notamment autour de la question de la pédagogie artistique, l'histoire du dessin, et la représentation du paysage. Elle a consacré sa thèse à la peinture de paysage à Paris entre 1680 et 1750 (2019, sous la direction de Katie Scott au Courtauld Institute de Londres). Ancienne boursière du Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris (2017-18) et de la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura de Turin (2019-20), elle est Panofsky Fellow de l'Institut Central d'histoire de l'art de Munich pour l'année 2020 (reporté au printemps 2021).

### **« 1738 : spectacles à Paris entre théâtre, architecture illusionniste et attraction mécanique »**

Cette proposition vise à développer une réflexion sur les formes de représentation hybrides à l'époque moderne à partir de l'analyse des deux spectacles qui étaient simultanément accessibles au public parisien au printemps 1738. Le point de départ est une lettre dans laquelle le *commissaire au Châtelet* Simon-Henri Dubuisson remarque que la démonstration publique du fonctionnement d'un automate par l'ingénieur français Jacques de Vaucanson (1709-1782) à l'Hôtel de Longueville eut plus de succès public que l'installation théâtrale organisé par le peintre-architecte italien Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766) dans la Salle des Machines de Tuileries, une sorte de diorama en peinture et en relief qui reproduisait l'Église de Saint Pierre à Rome.

Je propose de considérer la concurrence auprès du public entre l'œuvre de Servandoni – une scénographie illusionniste issue de l'expérience interdisciplinaire de l'artiste – et la démonstration de Vaucanson – un spectacle « de curiosité » dérivant de la tradition des cabinets de technologie du XVIIe siècle. Apparemment, les conditions matérielles de production étaient similaires : les deux événements étaient accessibles en centre-ville, ils exigeaient le paiement d'un billet, et étaient accompagné par une publication (Servandoni

<sup>7</sup> Bibliothèque nationale de France, presse : L'observateur des spectacles, de la littérature et des arts ; Journal des débats et des décrets ; Gazette nationale ou le Moniteur universel ; L'indicateur parisien ; mais aussi des almanachs et des guides de voyages et certaines correspondances privées

<sup>8</sup> Bernardo Franco, « L'illusion de l'art. « über das Marionettentheater », « Sarrasine », Presses Universitaires de France, 2010/1 n° 11, p. 291 à 312 (<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-291.htm>) ; Heinrich von Kleist, *Essai sur le théâtre des marionnettes*, 1810

publia un livret intitulé *La Représentation de l'église Saint Pierre de Rome* ; Vaucanson publia aussi une brochure intitulée *Le Mécanisme du flûteur automate*). Pourtant, le peu de succès de l'installation dans la Salle des Machines est d'autant plus remarquable que Servandoni avait obtenu des sources considérables de la Maison du Roi pour six mois de préparation et avait un tarif différencié. Par contre l'attraction de Vaucanson, indépendamment financée, coûtait 3 livres et attira 7500 spectateurs le premier mois. Il s'agit donc de montrer la différence entre l'approche expérimentale à la représentation théâtrale de Servandoni – qui a intéressé, entre autres, chercheurs d'archéologie des media comme W. Benjamin – et la modalité de spectacle plus simple et populaire de Vaucanson – qui a été notamment étudié par les chercheurs d'histoire de la science. La concurrence directe entre les deux créateurs nous invite à repenser les formes expérimentales de représentation de Lumières et les enjeux du succès publique au-delà des ressources financières et organisationnelles disponibles.

Issue de mes recherches doctorales en histoire de l'art (The Courtauld Institute of Art, 2019) et de mon intérêt pour les dispositifs de représentation de l'espace (voir mon article paru en 2018 dans *Dix-huitième siècle*), ma communication peut contribuer au thème de la culture visuelle des spectacles marginaux en présentant un cas de concurrence entre spectacles hybrides et « de curiosité » auprès du public parisien des Lumières.

14h20 <b>Raphaël Bortolotti (Haute Ecole des Arts, Berne / FNS)</b>
---

En 2017, **Raphaël Bortolotti** apprend l'existence de matériel scénique original du XIXe siècle dans le théâtre de la petite cité de Feltre, en Italie du nord. Appuyé par la Haute Ecole des Arts de Berne (HKB), cette découverte aboutit en un projet de recherche global autour du théâtre de Feltre « *Italian provincial theatre and the Risorgimento* », soutenu par le FNS, au sein duquel il est engagé comme collaborateur scientifique.

<https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/feltre>

Au bénéfice d'un premier Master en Histoire de l'art à l'Université de Lausanne et d'un deuxième Master en chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis, ce projet de recherche permet à Raphaël Bortolotti d'entreprendre un doctorat en Histoire de l'Art sur la peinture de scène italienne au XIXe siècle sous la co-direction de Maria Ida Biggi (Università Ca'Foscari) et Philippe Kaenel (Université de Lausanne).

### « Les décors de répertoire du théâtre de Feltre (IT) »

En 1843, le peintre Tranquillo Orsi (1791–1845) réalise pour les sociétaires du théâtre de la cité de Feltre, en Vénétie, une nouvelle décoration de salle, un rideau d'avant-scène ainsi que neuf scènes<sup>1</sup>. A cette époque, chaque petite bourgade italienne possède un théâtre propre, offrant ainsi non seulement un espace de divertissement à ses habitants, un lieu où se réunir, mais aussi une scène pour les troupes professionnelles occasionnellement de passage et surtout pour les troupes amateurs locales. Ces théâtres de province disposent généralement de scènes de répertoire<sup>2</sup>. Ces décors « génériques » ne sont pas créés pour une représentation

---

<sup>1</sup> Orsi écrit dans ses mémoires « ò dipinto il teatro di Feltre unitamente a nove scene ed un sipario. » Cfr Biggi, Maria Ida, « Tranquillo Orsi » in: Venezia arti, VI, Venezia, Ca'Foscari, 1997, 153-158.

<sup>2</sup> Povoledo, Elena, « Scenografia » in: Silvio D'Amico (éd.), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, Le Maschere, 1966, p. 912.

spécifique mais doivent pouvoir être réutilisés dans différentes productions et font partie intégrante du théâtre.

De nos jours, ces théâtres de province ont généralement été transformés ou ont tout simplement disparu et le matériel scénique qu'ils contenaient a rarement été conservé. Le théâtre de Feltre a la particularité de se trouver encore dans l'état de la restauration de 1843 par Orsi et de conserver le matériel scénique réalisé à cette occasion (châssis de coulisses, fonds de scène, rideau d'avant-scène, machineries, accessoires,...). Les éléments de décors composent des scènes de répertoire, tel qu'il était d'usage dans les théâtres de province au XIXe siècle (palais, forêt, place,...). Outre son matériel de scène, le théâtre de Feltre dispose également de sources riches et variées, constituées de documents relatifs à l'administration et aux représentations. En croisant ces différentes sources, le matériel de scène de Feltre ouvre une fenêtre sur une pratique artistique fort répandue au XIXe siècle, dont les témoins encore existants sont pourtant rares.

Les décors de Feltre nous questionnent non seulement sur le répertoire joué dans les théâtres de province et les besoins visuels et iconographiques qui en découlent, mais également sur les modèles visuels utilisés par les peintres en réponse à ces besoins, ainsi que sur la réception de ces scènes par le public. Ils nous interrogent également sur la fonction des décors de répertoire au sein du spectacle et du théâtre, en particulier face aux nouvelles exigences du contexte artistique général. En effet, depuis la moitié du XVIIIe siècle, les écrits théoriques expriment le besoin d'une plus étroite correspondance entre image et action sur scène<sup>3</sup>. Cela se concrétise auprès des scénographes par une recherche de vraisemblance historico-ethnographique et de « couleur locale », à première vue en parfaite opposition au caractère générique des scènes de répertoire.

En partant des différentes sources disponibles à Feltre, cette intervention propose non seulement de cerner une pratique artistique et théâtrale liée aux décors sur les scènes provinciales italiennes, mais également d'esquisser l'horizon d'attente visuel des différents « acteurs » (commanditaires, public, acteurs professionnels ou amateurs locaux) gravitant autour du théâtre de province dans la première moitié du XIXe siècle.

#### *Discussion et pause*

15h30 <b>Johanna Daniel (LARHRA, Université Lyon 2 / INHA, Paris)</b>
---

**Johanna Daniel** Doctorante au LARHRA (Lyon 2) et chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'Histoire de l'Art, je consacre ma thèse à la vue d'optique comme production européenne d'estampe semi-fine entre 1740 et 1830 (sous la direction de Sophie Raux et d'Emmanuel Château). Si le cœur de ma thèse est consacré aux éditeurs de vues d'optique et au contenu iconographique de ces images, mes recherches m'ont également permis de découvrir de nombreux éléments inédits sur le contexte de monstration de ces images, tant dans la sphère privée que comme spectacle de rue.

Je suis également chargée de cours à l'École du Louvre (TP d'Histoire de l'estampe ; méthodologie & numérique en Master 2 et Doctorat) et à l'Université de Reims (CM et TD « Culture numérique pour Historien.ne.s »)

Carnet de recherche *Isidore & Ganesh* : <http://ig.hypotheses.org>

---

<sup>3</sup> Viale Ferrero, Mercedes. « Luogo teatrale e spazio scenico » in: Giorgio Pestelli (éd.), *Storia dell' opera italiana. La spettacolarità*, Vol. 5, Torino, EDT, 1988, p. 5.



## **« Un coup d'œil dans l'optique » : sur la réalité matérielle des montreurs d'optique & des spectacles de vues d'optique (1750-1830)**

Le montreur de vue d'optique est l'une des figures du répertoire pittoresque des petits métiers<sup>4</sup>. Colporteur parcourant les campagnes<sup>5</sup>, de foires en villages, le montreur d'optique propose un spectacle visuel, consistant en des images bricolées (estampes coloriées et souvent découpées) que l'on regarde à travers la lentille d'une boîte d'optique. Le succès du spectacle doit tout autant à la « magie de l'effet » (déformation de l'image et impression de relief ; jeux d'illuminations colorées, mécanismes d'apparition<sup>6</sup>) qu'à la qualité du boniment qui l'accompagne. Il s'agit d'un spectacle hybride, à la fois collectif et individuel : l'arrivée du montreur et son discours créent l'attroupement, mais la contemplation de l'image est forcément individuelle, chaque lentille ne pouvant accueillir qu'une paire d'yeux à la fois. De fait, le « coup d'œil » ne peut être que bref, et l'économie même du spectacle repose sur cette brièveté.

Par les narrations qu'il permet (notamment le ressort comique du client détroussé, mais aussi le jeu voilé/dévoilé, puisqu'on ne peut savoir ce qui est montré dans la boîte sans y regarder soi-même), le spectacle d'optique a retenu l'attention des peintres et des graveurs, nombreux à en fixer l'image. Il existe une iconographie abondante, répétitive et stéréotypée, sur laquelle s'est construite l'essentiel de notre connaissance du montreur d'optique<sup>7</sup>. Or, les traces matérielles et archivistiques, encore peu explorées, témoignent d'une réalité beaucoup plus subtile et nuancée.

Cette communication se propose de réévaluer la réalité du spectacle d'optique en confrontant le corpus iconographique aux traces matérielles (boîtes de colporteurs et vues bricolées, prospectus et annonces publicitaires), archivistiques (passeports, autorisations<sup>8</sup>, arrestations) et littéraires (le motif de la boîte d'optique comme métaphore de la curiosité dans le théâtre<sup>9</sup> ou de l'impression visuelle brève dans la littérature de voyage). À travers ce corpus de sources pour une grande part inédites, il s'agira d'évoquer à la fois le contenu du spectacle, les conditions matérielles de représentation et les stratégies mises en œuvre par les montreurs pour capter le public. Enfin, on s'intéressera aux traces qu'ont laissées ces monteurs et leur spectacle dans la culture et l'imaginaire des élites, en jetant un regard neuf sur le corpus iconographique et littéraire ayant servi de point de départ à notre proposition.

Par-là, on espère contribuer à redonner une place aux montreurs d'optiques dans le panorama des « spectacles de curiosités » et de montrer les relations que cette forme d'attraction entretient avec les autres spectacles marginaux (transparents, lanternes magiques et cabinets de physique)<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> MILLIOT Vincent, *Les « Cris de Paris », ou, Le peuple travesti : les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, 484 p.

<sup>5</sup> Fontaine Laurence, *Histoire du colportage en Europe (XVe-XIXe siècle)*, Paris, A. Michel, 1993, 334 p.

<sup>6</sup> HUTAMO, Erkki, *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge, The MIT Press, 2013, 438 p.

<sup>7</sup> Deux collectionneurs ont proposé un répertoire de ces représentations, mobilisée ensuite comme sources documentaires : BALZER Richard, *Peepshows: a visual history*, New York, Harry N. Abrams, 1998, 160 p. ; LEVIE Pierre, *Montreurs et vues d'optique*, Bruxelles, Sofidoc, 2006, 191 p.

<sup>8</sup> Pour l'Italie, Elisabetta Silvestrini a mené un remarquable travail de dépouillement des sources : SILVESTRINI Elisabetta (dir.), *Spettacoli di piazza a Roma: le fonti*, Bologne, Pàtron, 2001, 300 p. et SILVESTRINI Elisabetta (dir.), *La piazza universale : giochi, spettacoli, macchine di fiere e luna park*, [s.l.], Mondadori, 1987.

<sup>9</sup> Étudiée notamment par Brunetta, qui s'intéresse à ce motif chez Goldoni. BRUNETTA Gian Piero, *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera di Leonardo alla luce dei Lumi*, Venise, Marsilio, 1997, 517 p.

<sup>10</sup> ISHERWOOD, Robert M., « Entertainment in the Parisian Fairs in the Eighteenth Century », *The Journal of Modern History*, vol. 53, n° 1, 1981, University of Chicago Press, p. 24-48.

**Guillaume Le Gall** est maître de conférences (HDR) en histoire de l'art contemporain à l'université de Sorbonne Université. Il a été commissaire d'expositions sur la photographie contemporaine (*Fabricca dell'immagine*, Villa Médicis en 2004, *Learning Photography*, FRAC Haute-Normandie en 2012), et co-commissaire des expositions sur Eugène Atget (*Eugène Atget, Une rétrospective*, Bibliothèque Nationale de France en 2007), et sur la photographie surréaliste (*La Subversion des images*, Centre Pompidou en 2009).

Il a publié de nombreux articles sur la photographie, l'art après 1960. Ses recherches portent aujourd'hui sur les dioramas et les aquariums du XIX<sup>e</sup> siècle vus comme dispositifs d'exposition spectaculaire. Il a écrit et dirigé plusieurs ouvrages dont *La Peinture mécanique. Le Diorama de Daguerre* aux éditions Mare & Martin (2013). Son ouvrage *Aquarioramas : voir à travers les vitres au XIX<sup>e</sup> siècle* paraîtra à la fin de 2020 dans la collection Images/médiums aux éditions Mimésis.

### « Théâtres, aquariums et attractions visuelles »

Le 9 décembre 1861, Théophile Gautier publie dans *Le Moniteur universel* un compte rendu de sa visite à l'aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation. L'écrivain, dont l'activité au moment de l'article tourne principalement autour de la critique théâtrale, saisit d'emblée tous les enjeux théoriques et pratiques que pose l'aquarium.

Quand Gautier découvre cet aquarium, il en décrit très précisément le principe, détaillant à la fois la structure du dispositif, le contenu de l'exposition, la nature de la nouvelle image qui se forme sur les parois transparentes ainsi que les effets sur le corps du spectateur appelé à prendre une part active au spectacle. C'est, au premier abord, un dispositif théâtral qui s'impose aux yeux du critique déçu ce 9 décembre 1861 des salles parisiennes qui « vivent sur leurs succès anciens ou nouveaux ». Au contraire d'un épuisement des formes théâtrales évoquées par Gautier, l'aquarium se révèle être « un spectacle merveilleux, un drame ichthyologique en quatorze tableaux ! ». Les quatorze bacs sont autant de scènes étonnantes et inédites qui exposent au regard « la vie mystérieuse qui fourmille sous les eaux ». Mais avant d'énumérer dans le détail « la vie immense, profonde, inépuisable, multiple, d'une étrangeté de formes, d'une bizarrerie d'habitudes qui étonnent l'imagination la plus hardie », Gautier se trouve frappé par une autre association, moins évidente à première vue mais, pour le moins, précise et fertile. Très vite, il évoque son sentiment d'être à l'aquarium « comme au diorama ». Ainsi, le critique associe pour la première fois l'aquarium, le théâtre et un dispositif optique.

Nous aborderons dans cette communication la manière dont cette triade a constitué le cœur du développement du spectacle de l'aquarium au XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci s'est en effet construit sur l'amélioration des conditions de vision à l'aquarium par l'expérimentation d'un certain nombre de dispositifs architecturaux et lumineux afin d'accroître le sentiment d'immersion, mais aussi sur la conception d'un spectacle total par l'introduction, en plus des « tableaux aquatiques », des effets catoptriques, des artifices de mises en scène, des trucs de théâtre, d'orchestres « invisibles », des projections, des décors et des saynètes impliquant des acteurs. Notre analyse couvrira les aquariums bâtis en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'aquarium des frères Guillaume construit pour l'exposition universelle de 1900, point d'acmé de ces spectacles aquatiques.

### Discussion

Vendredi 13 Novembre 2020

Université de Lausanne, Fondation Jean Monnet

**Session 3: Perception et réception / présidence : François Rosset**

**9h30 Flora Amann (Sorbonne Université / Université de Montréal)**

**Flora Amann** est docteure de Sorbonne Université et de l'Université de Montréal. Sa thèse, intitulée *Sourds et muets entre savoir et fiction au tournant des Lumières (1776-1820)* sera publiée aux Classiques Garnier dans la collection « L'Europe des Lumières » en 2021. Elle a également fait paraître plusieurs articles sur la surdité au XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi qu'une réédition critique d'un roman du tournant des Lumières, *La femme jalouse* du vicomte de Ségur en collaboration avec Benoît Melançon. Depuis octobre 2020, elle est chercheuse associée à la Bibliothèque nationale de France.

**« La surdité en représentation(s) au tournant des Lumières : étude scopique d'un spectacle marginal »**

Cette communication propose d'aborder les démonstrations publiques données par les instituteurs des sourds (l'abbé de L'Épée et l'abbé Sicard) au tournant des Lumières (1776-1815) comme un spectacle marginal. Initiées par l'abbé de L'Épée (1713-1789), elles sont d'abord données chez lui, rue des Moulins, puis, après la Révolution, par l'abbé Sicard (1742-1822) à l'Institution nationale des sourds-muets. Elles répondent à un triple objectif : rendre le public témoin de l'efficacité de la méthode de L'Épée (éduquer les sourds en partant de leur langage naturel : le geste), financer l'éducation des sourds et « rendre les sourds à la société ». Elles attirent un public nombreux, comme le montrent les prospectus des séances et les récits de spectateurs que l'on trouve dans la presse et les journaux de voyage de la période.

Que voyait l'assistance en regardant les sourds ? Si les témoins des séances y viennent pour satisfaire une curiosité qu'on pourrait dire « anthropologique » (voir des hommes privés de la parole accéder au langage), le langage gestuel des sourds mis au point par L'Épée et développé par Sicard se confond dans leur regard avec le langage d'action de l'homme primitif décrit par les philosophes des Lumières et avec le jeu muet des scènes de théâtre. C'est donc en se situant du point de vue de l'histoire des représentations que l'on tentera de reconstituer la sensibilité qui formait le cadre de réception de l'éducation des sourds au tournant des Lumières. Il sera notamment question du recours au divertissement pour éduquer les sourds et leur public, des diverses influences du théâtre d'éducation et du théâtre de science, de la position du langage gestuel dans la culture visuelle du tournant des Lumières et de la cristallisation sur le corps du sourd des angoisses et des interrogations du tournant des Lumières.

**10h00 Charline Granger (Université Paris Nanterre)**

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée de lettres modernes, **Charline Granger** est actuellement chercheuse post-doctorale à l'Université Paris Nanterre sur le projet ANR RCF2 des Registres de la Comédie-Française. Elle est l'auteur d'une thèse intitulée « L'Ennui du spectateur. Thermique du théâtre, 1715-1789 » rédigée sous la direction de Christian Biet et soutenue en juin 2020. Ses recherches portent principalement sur le théâtre et sa réception au

XVIII<sup>e</sup> siècle ; la concurrence esthétique et politique entre théâtres à privilège et théâtres de la foire ; la genèse et la réception du drame ; les contextes scientifiques du discours sur la scène.

### « Gravure contre représentation théâtrale : les frontispices dans les éditions du théâtre forain »

À la confluence de l'histoire du théâtre, de l'histoire de l'art et de la littérature, notre travail se proposera d'interroger, à travers l'iconographie des spectacles de la foire, le caractère marginal de ce répertoire. En publiant, de 1721 à 1737, *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique*, Lesage et d'Orneval prétendent édifier un « monument<sup>1</sup> » pour la postérité. Ces deux auteurs nourrissent pour les pièces jouées aux foires Saint-Laurent, Saint-Germain ou Saint-Ovide, une véritable ambition littéraire. Il s'agit pour eux de doter d'une valeur inédite un répertoire qui est non seulement marginal, mais qui, en outre, revendique sa marginalité, dans la mesure où il concurrence et attaque le répertoire des théâtres à privilèges que sont la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique.

L'entreprise éditoriale conduite par Lesage et d'Orneval est le fruit d'un véritable travail d'épuration : les pièces ont été sélectionnées pour faire oublier les « mauvaises productions, [...] [et les] obscenitez<sup>2</sup> » de la foire. N'y figurent pas les pièces « qui ont dû tout leur succès au jeu des Acteurs<sup>3</sup> », mais uniquement celles « qui ont plû par le mérite de leur propre fond<sup>4</sup> ». Pourtant, les charmes de la représentation ne cèdent pas complètement le pas à la matière textuelle, c'est-à-dire à la construction dramatique et au style : l'édition luxueuse de Ganeau contient, outre les pièces, des estampes en taille-douce de François III Poilly, en guise de frontispice pour chacune des pièces. Comme le rappelle Guy Spielmann, ces images se présentent comme n'étant pas le reflet fidèle de la représentation<sup>5</sup> : elles souscrivent à un ensemble de codes qui les affranchit de tout rapport direct avec l'expérience du spectateur.

Nous étudierons en quoi cette représentation iconographique, volontairement éloignée de la représentation au sens de « performance », contribue à atténuer le caractère marginal de ce répertoire théâtral, en lui donnant la forme éditoriale d'un théâtre à la valeur littéraire reconnue. Il s'agira de se demander s'il est possible de voir dans cette iconographie emblématique, dont relèvent les frontispices, un moyen de créer une émulation entre un théâtre *a priori* marginal, le théâtre de la foire, et un théâtre institutionnel, le répertoire de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne : dans quelle mesure l'écart séparant la représentation-performance de la représentation iconographique – écart qu'il nous faudra évaluer – permet-il de réduire paradoxalement l'écart qui sépare le répertoire forain d'un répertoire comique plus autorisé ?

10h30 Sylvain Nicolle (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines)
--

**Sylvain Nicolle** est chercheur associé au CHCSC de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (<http://www.chcsc.uvsq.fr/membres-associes/m-sylvain-nicolle--432104.kjsp>). Il a soutenu une thèse de doctorat d'histoire intitulée *La Tribune et la Scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIXe siècle (1789-1914)* qui a obtenu en 2016 le prix Ary Scheffer du CL19 et le prix de thèse de l'Assemblée Nationale. Son champ de

<sup>1</sup> Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval, préface du *Théâtre de la foire ou l'opéra-Comique*, Paris, Ganeau [n. p.].

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Voir Guy Spielmann, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : une étude de cas à partir des frontispices du *Théâtre de la foire* (1721-1737), dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 237 (janv.-mars 2008), p. 77- 86.

recherche s'inscrit à la confluence de l'histoire politique et l'histoire culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle et fait de la caricature le pivot de ses projets actuellement en cours (1<sup>o</sup> enquête sur l'imaginaire des spectacles des curiosités dans la caricature politique dont les premiers résultats ont été présentés à l'INHA le 29 mai 2019 ; 2<sup>o</sup> recensement systématique de tous les avatars du Panthéon charivarique au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle afin de prolonger les pistes de réflexion ouvertes par Antoine Lilti sur le « second âge de la célébrité » ; 3<sup>o</sup> enquête sur les représentations allégoriques de l'Europe dans *Le Charivari* en lien avec son enseignement à Sciences Po sur les relations européennes au XIX<sup>e</sup> siècle).

**« Saltimbanques politiques : la critique du Juste-Milieu au prisme des spectacles de curiosité dans la presse satirique au début de la monarchie de Juillet (1830-1835) »**

« Qu'est-ce qu'un gouvernement constitutionnel ? C'est une grande baraque où un petit nombre de privilégiés se disputent à qui dansera, sautera, voltigera sur la corde du pouvoir, avec le balancier de l'Hôtel des monnaies ». L'incipit de l'article « Les grands acrobates » paru dans *La Caricature* de Philippon le 18 août 1831 donne le ton d'une critique récurrente des gouvernants qui repose sur l'analogie entre l'exercice du pouvoir et les exercices de saltimbanques dont le boulevard du Temple est le haut lieu parisien. Si cette comparaison se rencontre dès la réunion des États Généraux au printemps de 1789 à travers le champ lexical, elle connaît une fortune remarquable dans les premières années de la monarchie de Juillet lorsque la presse satirique y associe la force de l'image. Environ 7% des planches (un peu moins d'une quarantaine) publiées dans *La Caricature* jouent ainsi sur le registre des spectacles de curiosité pour mettre en porte-à-faux le pouvoir (le roi et ses ministres) au regard de sa politique intérieure et extérieure. La période voit ainsi se constituer un véritable répertoire iconographique représentant des saltimbanques politiques qui s'adonnent à tous les types de spectacles de curiosité issus de l'univers forain : la parade (les bonimenteurs), les tours d'agilité (acrobates et funambules), les tours d'adresse (escamoteurs), les tours de force (épreuves du dynamomètre), les exhibitions (moniteurs d'animaux), les figures animées et spectacles de physique amusante (marionnettes et pantins, masques et cabinets de cire). Autant de métaphores caricaturées du pouvoir qui interrogent à la fois son caractère de divertissement (au sens littéral de détournement) spectaculaire, son ambivalence, sa fragilité. Les circonstances propres à la période expliquent en partie l'efficacité de ce ressort : conjonction entre la critique d'un régime qui fait définitivement le choix de « la Résistance » contre « le Mouvement » dès 1831 (thème de la révolution de 1830 « escamotée ») et l'apogée du boulevard du Temple qui rend d'autant plus prégnant l'imaginaire des spectacles de curiosité (on y ajoutera le grand succès du refrain de Paillasse écrit par Béranger en 1816). Pour autant, on montrera en conclusion que le répertoire iconographique ainsi constitué connaît une postérité remarquable tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, nombre de caricatures postérieures le citant explicitement ou implicitement. N'est-ce pas pour pasticher Montaigne parce que « le monde (politique) est une branloire pérenne » ?

*Discussion et déjeuner*

**Agnès Curel** est maîtresse de conférences en littérature et théâtre à l'Université Jean Moulin Lyon 3 (EA MARGE). Sa thèse de doctorat en études théâtrales, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS/THALIM), portait sur les bonimenteurs de spectacles mineurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et sur leur mémoire réactivée dans les dramaturgies du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a écrit plusieurs articles sur les spectacles forains et les cabarets et music-halls. Ses recherches se situent à la croisée des études théâtrales et littéraires, de l'histoire culturelle et des *sound studies*.

**« Du Saltimbanque à l'Industriel : la Belle Époque des spectacles forains, entre progrès techniques et représentations mélancoliques »**

Les années 1880 sont le théâtre, en France, d'un renversement important dans l'histoire des spectacles mineurs : en 1881, les fêtes foraines sont ré-autorisées dans la capitale, elles qui ont connu un accroissement sur tout le territoire depuis 1850<sup>1</sup> ; en 1882, l'Union syndicale des Industriels forains est créée et édite un journal ; en 1889, on compte une trentaine de fêtes foraines en région parisienne, contre moins d'une dizaine au début de la décennie<sup>2</sup>. Les badauds s'y délectent d'une myriade de spectacles mineurs : la « petite banque » (entresorts) présente des attractions diverses, comme des exhibitions de phénomènes ou d'animaux savants, des tours de prestidigitation, des numéros de danse ; la « grande banque » propose, quant à elle, des spectacles bien plus développés sur le plan technique, comme des féeries, des pièces à effets, ou des numéros spectaculaires.

Croisant les questions de « matérialité de la scène » et de « perception et réception » de ces spectacles, je propose d'analyser comment les spectacles présentés dans les fêtes foraines du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle connaissent une évolution majeure, troquant l'imaginaire des saltimbanques contre celui de l'industriel forain. Les grandes familles foraines cherchent à sortir de la marginalité et à faire valoir la légitimité de leur art. Cette transformation n'est pas sans susciter des réactions ambivalentes chez les artistes, pour qui le saltimbanque, comme l'a analysé Jean Starobinski, est l'image même de la liberté.

La première partie de mon intervention proposera un panorama des petits spectacles présentés dans les fêtes foraines. Je m'appuierai notamment sur des archives concernant la Fête aux Pains d'Épices et la Foire de Neuilly-sur-Seine. En m'appuyant sur des photographies (fonds Gustave Soury du MuCEM), la presse professionnelle (BnF), et des articles de journaux, je proposerai une présentation des modifications matérielles et logistiques que connaissent les théâtres forains à cette époque : agrandissement des structures, usage de l'électricité, reprise de certaines techniques utilisées dans les théâtres institutionnels, réclame. Suivant le temps imparti, je confronterai dans un deuxième temps ces données techniques sur les spectacles forains aux représentations artistiques qui en sont données à la même période, à partir d'un corpus iconographique<sup>3</sup> et littéraire (Jules Vallès, Jean Lorrain...). Comment ces représentations contribuent-elles à forger le « mythe » du saltimbanque, en

<sup>1</sup> Jean-Jacques Courtine, « De Barnum à Disney », *Les Cahiers de médiologie*, 1996/1, n°1.

<sup>2</sup> Marion Bergogne, *Les fêtes foraines parisiennes (1874-1938)*, mémoire de Master 2 sous la direction de M. Dominique Kalifa, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012.

<sup>3</sup> Voir notamment Richard THOMSON (dir.), *Seurat's Circus Sideshow*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017.

opposition avec les transformations en cours ? Loin d'être célébrée, cette industrialisation de l'art forain est en effet plutôt abordée de manière mélancolique et critique.

14h00 <b>Patrick Désile (CNRS, Paris)</b>
---

**Patrick Désile** est chercheur associé au CNRS (UMR 7172 THALIM, théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Ses travaux portent sur l'histoire des images et des spectacles (des spectacles de curiosité, particulièrement) du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, sur l'émergence du cinéma, sur l'histoire et l'esthétique du premier cinéma. Il anime avec Valérie Pozner, à l'Institut national d'histoire de l'art, depuis 2005, un séminaire de recherche consacré aux spectacles de curiosité.

### « Les spectacles de curiosité, fauteurs de troubles »

Les spectacles, en France, au XIX<sup>e</sup> siècle, sont répartis, juridiquement, en deux catégories : le théâtre et, si l'on veut, le non-théâtre : les spectacles de curiosité. Cette catégorie juridique (ou, pour mieux dire, esthético-juridique) est en effet définie négativement : elle groupe ces « entreprises qui sont ouverts à la curiosité du public sans faire aucun emprunt au genre dramatique » (Émile Agnel, 1851).

Le théâtre est représentation : il présente un ailleurs, un hier. C'est là le propre du « genre dramatique ». Les spectacles de curiosité, auxquels ce jeu est défendu, seraient-ils donc des spectacles de pure *présentation* ?

C'est un discours qui s'entend au XIX<sup>e</sup> siècle, où l'on oppose volontiers, par exemple, le théâtre verbeux et le cirque sans langage (« le dialogue y est composé de deux monosyllabes, du *hop* de mademoiselle Lucie, et du *la* d'Auriol, dit Théophile Gautier), spectacle de pure présence et d'éternel présent qui ne renverrait en somme à rien d'autre qu'à lui-même. Il en irait ainsi de telles prouesses de saltimbanques, de telles formes de danse... Cependant tous les spectacles de curiosité, et le cirque lui-même, ne sont pas étrangers à la représentation, tant s'en faut. Ainsi, le cirque (qui n'a d'ailleurs le statut de spectacle de curiosité qu'en province...) donne des pantomimes historiques à grand spectacle ou des féeries, il représente. Les danses, qu'elles soient narratives ou simplement imitatives (les danses animalières) représentent. D'une autre façon, les panoramas, les dioramas, ou les figures de cire représentent, bien sûr. Et les spectacles de marionnettes ou d'ombres représentent, qui sont proprement du théâtre.

Seulement c'est d'une façon singulière que ces spectacles-là représentent : le cirque donne des drames, sans doute, mais il disloque le dispositif scénique frontal traditionnel ; le panorama rompt avec la peinture albertienne : il supprime, lui aussi, le cadre, la fenêtre qui donnait sur l'*historia* ; les figures de cire poussent l'imitation si loin qu'elles pourraient passer pour la satire de la sculpture classique ; et le premier cinéma, qui semble porter la représentation à un degré jamais atteint, n'y parvient qu'en pervertissant l'appréhension commune du temps... Bref, les spectacles de curiosité seraient fauteurs de troubles.

On propose donc de demander si ces spectacles tenus pour illégitimes et pour subalternes ne mettent pas en cause assez profondément (bien que secrètement) les conventions représentatives les mieux établies depuis la Renaissance.

Cette analyse prendra appui autant que possible sur des exemples peu connus ou inédits.

**Simon Willemin** effectue un Master en langue et littérature françaises avec spécialisation en dramaturgie et histoire du théâtre à l'Université de Genève, et est actuellement en échange en tant qu'assistant d'enseignement à l'Université de Pennsylvanie. Dès septembre 2020, il sera auxiliaire de recherche et d'enseignement à l'Université de Genève. Dans le cadre de son travail de mémoire, il mène une recherche sur la notion de machine dans les traités de poésie dramatique en France au XVII<sup>e</sup> siècle.

### « Les mystifications d'un ventriloque nommé Comte (1806-1816) »

La biographie de Louis Comte parue en 1816, *Voyages et séances anecdotiques de M. Comte (de Genève)*, est ornée de trois gravures dont la première, placée en tête de l'ouvrage, porte le sous-titre « Des Paysans de Fribourg (*en Suisse*) veulent jeter M. Comte dans un four<sup>4</sup> ». Cet incident d'un ventriloque pris pour un sorcier est datable de juin 1806 et a été relaté par de nombreux journaux suisses et français. L'anecdote apparaît également dans des documents plus tardifs, tels que des dictionnaires ou des mémoires, mais aussi certaines affiches de Comte<sup>5</sup>, des annonces de spectacles et des comptes rendus de séances de ventriloquie. Il s'agira de comparer les différentes versions de l'anecdote : La réaction des Fribourgeois est-elle due à la crainte d'être en présence d'un sorcier ou à la découverte de la mystification d'un ventriloque leur apprenant qu'ils ont été trompés ? Le ventriloque s'en sort-il en fuyant, à l'aide d'un tiers, en expliquant ne pas être sorcier ou par une nouvelle mystification ? Le commentaire qui accompagne certaines versions de l'anecdote vise-t-il à dénoncer les croyances en la sorcellerie, à opposer deux types de publics ou à vanter la perfection de l'art de Comte ?

On considérera ensuite les contextes dans lesquels l'anecdote apparaît. Dans la biographie, l'illustration qui s'y réfère est accompagnée de deux autres gravures, sous-titrées « Le Cochon parlant » et « Séance chez le Roi ». Chaque gravure est associée à la ventriloquie, mais s'inscrit dans un contexte différent : une situation où Comte est menacé de mort par des villageois, une situation où il joue un tour à une paysanne dans un marché et une situation où la ventriloquie s'inscrit dans le cadre d'une séance devant le Roi au palais des Tuileries. Non seulement les publics et les lieux sont différents, mais également les modalités de réception. Cela invite à s'interroger sur les spécificités de la ventriloquie, qui, lorsqu'elle est utilisée dans le cadre d'une représentation, s'inscrit généralement hors du cadre théâtral. Un critique écrit en effet, au sujet d'une pièce de théâtre mettant en scène un ventriloque, que l'intérêt de la ventriloquie « doit diminuer si l'on change le lieu de la scène, si d'un salon on se transporte en plein théâtre<sup>6</sup> ». Ces spécificités de la séance de ventriloquie nous amèneront finalement à nous interroger sur la stratégie commerciale de Comte. Comment interpréter la mise en parallèle de paysans crédules et d'un Roi amusé ? S'agit-il de mystifier le public cible en lui laissant croire que Comte a pu être pris pour un sorcier ou de le démystifier en l'invitant à apprécier un art qui n'a rien de sorcier ?

### *Discussion et pause*

<sup>4</sup> *Voyages et séances anecdotiques de M. Comte (de Genève)*, Paris, Dentu, 1816, s. p.

<sup>5</sup> Cf. KUELIN, Franz, *Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg*, première partie, Fribourg, Eggendorffer, 1832, p. 34.

<sup>6</sup> *Gazette de France*, n° 229, lundi 19 août 1811, p. 4.



Né à Marseille, **Guy Spielmann** est enseignant-chercheur à Georgetown University (Washington, DC). Son domaine de prédilection recouvre tout ce qui touche aux arts du spectacle à l'aube des temps modernes, avec un penchant particulier pour la scénographie et les formes non-littéraires tels que les spectacles forains, le théâtre de société et les diverses manifestations de la commedia dell'arte. Il travaille souvent sur les rapports entre connaissance savante et diffusion de masse, notamment sur les représentations des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles au cinéma et dans la bande dessinée. Plus de quatre-vingt articles ont paru sous son nom, ainsi que *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos: Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715* (Honoré Champion, 2002), et *Parades* (Éditions Lampsaque, 2006). Il prépare actuellement une synthèse (en anglais) sur la possibilité d'une théorie globale du spectacle, intitulée *Spectacle Events*, et l'édition du théâtre français de Charles Dufresny (Classiques Garnier). Récemment il a co-dirigé avec Martial Poirson le numéro 49 de la revue Dix-Huitième Siècle sur le thème « Une Société de spectacle » (2017).

**« Représenter l'irreprésentable ? Sur l'iconographie de quelques spectacles peu avouables »**

L'iconographie des spectacles constitue à la fois un outil précieux pour la recherche, complément indispensable de la matière textuelle, et la source d'infinis questionnements venant se rajouter à ceux que pose l'écrit. Cette constatation, déjà évidente pour ce qui est du corpus pleinement licite et officiel — les spectacles donnés en public, pour lesquels la documentation, certes plus ou moins fiable, pouvait au moins circuler librement — est d'autant plus pertinente dans le cas des spectacles qui se déroulaient dans le domaine du particulier, et parfois de manière clandestine en raison d'une teneur scandaleuse. Ayant déjà démontré comment de tels éléments iconographiques, interprétés sans un certain nombre de précautions méthodologiques, peuvent mener le chercheur sur de redoutables fausses pistes<sup>7</sup>, même dans le cas de spectacles publics relativement bien balisés<sup>8</sup>, je voudrais poursuivre ma réflexion en abordant les genres les plus marginaux qui fleurirent au mitan du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre scatologique, érotique et pornographique.

Forcément réservés à un public « averti » constituant une sous-catégorie de celui du théâtre de société, les œuvres de cette catégorie firent systématiquement l'objet de publications s'entourant d'élémentaires précautions (anonymat ou pseudonymie, fausses adresses souvent fantaisistes) mais assez facilement trouvables à qui souhaitait se les procurer. Contrairement à d'autres types de publications, toutefois, le texte de théâtre se place ipso facto dans une double perspective : la lecture et la performance. À la question classique de savoir si ces pièces ont effectivement été jouées, ou bien si la forme dramatique n'est qu'une variation de surface (ce qui reviendrait à classer ces textes dans la vaste catégorie de la « littérature libertine » si abondamment étudiée depuis les années 1970), j'ajouterai donc celle de déterminer ce que ces images représentent exactement : un moment de la performance, une scène de fiction, ou bien encore une construction purement imaginaire dont le lien avec le spectacle reste à déterminer.

Or, ce qui frappe dans ce corpus c'est d'une part le nombre extrêmement restreint d'images par rapport à la masse textuelle, alors qu'il s'agit de sujets éminemment *visuels* (du moins le croit-on aujourd'hui), et singulièrement du nombre encore plus restreint d'images dont on

<sup>7</sup> « Investigations sur les traces de l'événement spectaculaire : texte et iconographie de la parade », *De la conversation au conservatoire: scénographie des genres mineurs (1680-1780)*, Paris, Hartmann, 2014, p. 271-298

<sup>8</sup> « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : Une étude de cas à partir des frontispices du Théâtre de la foire (1721-37) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, N° 237 (Janvier-mars 2008), p. 77-86.

peut vouloir croire qu'elles se rapportent incontestablement à une réalité performative—même si on ne les trouve pas dans des ouvrages dramatiques proprement dits : j'examinerai ainsi, entre autres, *Année Galante, ou Étrenne à l'Amour*, brochure de 1773 qui offre une surprenante scène dite de « parade », et *L'Esprit des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou la Petite Maison, proverbe en deux actes et en prose*, attribuée à Simon-Pierre Mérard de Saint-Just, dont la publication dans les *Œuvres de la marquise de Palmarèze*, (vers 1779) s'accompagne de trois gravures, cas rarissime. Cette analyse débouchera sur quelques propositions originales sur le rapport entre spectacle, texte et image dans le contexte d'une société française du XVIII<sup>e</sup> siècle d'autant plus stricte sur les interdits dans le domaine public qu'elle semble avoir été permissive dans le domaine particulier.