
Italianité et plurilinguisme dans les comédies du recueil Gherardi

Stéphane Miglierina

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2301>

Référence électronique

Stéphane Miglierina, « Italianité et plurilinguisme dans les comédies du recueil Gherardi », *Line@editoriale* [En ligne], | 2024, mis en ligne le 04 février 2025, consulté le 04 février 2025. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2301>

Italianité et plurilinguisme dans les comédies du recueil Gherardi

Stéphane Miglierina

TEXTE

p. 79-90

- 1 « Entre *commedia dell'arte* et drame shakespearien, [Emma Dante] fait de ce conte un récit universel et sans concession pointant les travers des puissants et les moyens de les déjouer¹ » ; « Pasolini, poète visuel. L'artiste ambulant semble droit sorti de la *commedia dell'arte*² » ; « Pirandello, *commedia dell'arte* au théâtre [sic]³ » ; « De la *commedia dell'arte* Ascanio Celestini a gardé l'art d'improviser à partir d'un canevas⁴. »
- 2 On le voit de ces quelques recensions, le théâtre italien en France est presque systématiquement réduit à la *commedia dell'arte*, abrégée souvent à l'oral en *commedia* et prononcée à la française : *comédià*. Le théâtre italien, et plus généralement l'Italie, semblent être identifiés à cette pratique aux contours mal définis et souvent réduite à quelques caractéristiques caricaturales (mais pas toujours dénuées de fondements historiques) : le ridicule, l'obscène (porté par les illustrations de Jacques Callot qui sont un passage obligé des illustrations sur le sujet), le rire grivois et surtout le masque, en particulier celui d'Arlequin. Non pas le masque historique, à mi-chemin entre l'inspiration diabolique et simiesque si cher à Strelher, mais le petit loup noir, agrémenté d'un costume à carreau multicolore en satin de polyester et d'un chapeau bicorne. Le cliché n'est pas nouveau, et on sait qu'il a fallu un Eduardo De Filippo pour le renverser dans son *Arte della Commedia* et lui redonner le sens originel de technique et métier de l'acteur professionnel.
- 3 Si la *commedia degli zanni*, comme il conviendrait plutôt de la nommer, est si propice à la caricature et à la réduction, cela est probablement dû à l'apparente difficulté de trouver des traces des spectacles : les éléments historiques, pourtant riches, en réalité, mais peu diffusés dans le grand public, permettent de projeter sur cette prati-

que toute sorte de fantasmes sur l'Italie et son histoire culturelle. Ainsi, sur la couverture d'*Italian Vices* de Silvana Patriarca, traduit en italien par *Italianità, la costruzione del carattere nazionale*⁵, nous pouvons voir une démultiplication de Polichinelles qui évoque plus la musique des rues et la gastronomie gourmande que la figure théâtrale historique. Cependant les traces des pratiques des comédiens professionnels existent bel et bien, depuis le célèbre recueil de canevas de Flaminio Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative*⁶, jusqu'aux œuvres-mêmes des comédiennes et comédiens, comme celle de la famille Andreini. Cette piste de petit poucet qui débute dans le dernier tiers du XVI^e siècle trouve un de ses points d'arrivée à la fin du siècle suivant, dans le fameux recueil Gherardi, qui lui aussi tente de laisser une trace de la pratique des comédiens professionnels dans leurs tournées puis leur séjour parisien⁷.

- 4 Evaristo Gherardi (1663-1700) est l'Arlequin qui succède à Domenico Biancolelli en 1689 dans la troupe des Comédiens-Italiens à l'Hôtel de Bourgogne, dans le quartier Montorgueil à Paris, et il publie dès 1694, son *Théâtre italien ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, dont l'édition de 1700, la dernière revue par Gherardi fait office de référence⁸. L'intention de Gherardi, tout comme celle des Andreini un siècle auparavant, est celle de la légitimation d'une pratique scénique et d'une technique de l'acteur qui puissent être entérinées par une publication « officielle », évitant ainsi les éditions pirates et les mauvaises copies⁹. Dans son avertissement au lecteur, Gherardi pose les fondements de son travail de collecte de textes et donne les critères qui ont présidé à ses choix, usant d'une sorte de filtre, que nous pourrions nommer, pour rester dans le registre de la comédie, une *passoire française*, ayant retenu tout ce qui était trop italien et ne laissant passer que ce qui plaît au lectorat français. Les volumes du recueil sont ainsi une collection de scènes françaises et parfois de pièces entières qui étaient jouées au milieu de scènes italiennes, procédé d'ailleurs déjà présent chez Domenico Biancolelli¹⁰:

Il s'agit de parler des scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien. Ces scènes sont l'ouvrage de plusieurs personnes d'esprit et de mérite, composées par la plupart dans leurs heures de récréation, et données par quelques-uns gratis à la Troupe. Elles étaient comme enchâssées dans nos sujets¹¹.

- 5 Nous aurions donc tort de prendre le recueil Gherardi comme un témoignage de ce qui se passait réellement sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, car il ne s'agit que d'une petite partie, sélectionnée pour la publication uniquement car elle est majoritairement francophone (la critique estime à un quart la part de la langue française sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne¹²) :

Les curieux de la langue italienne y trouveront par-ci par-là des scènes purement en italien, et d'autres mêlées de français et d'italien, ainsi qu'on les jouait sur notre théâtre ; avec cette différence pourtant que le Docteur et Arlequin n'y parlent pas le langage serré de Boulogne et de Bergame, parce qu'on ne les entendrait pas¹³.

- 6 La langue du recueil est donc filtrée par la passoire française : non seulement les scènes italophones sont rares, mais surtout Gherardi annonce dès l'avertissement son choix de l'effacement dialectal. Notons avant toute chose que cette passoire à quelques trous plus gros que les autres car certaines tournures dialectales transparaissent tout de même dans les répliques des personnages (ainsi Arlequin dit, avec une teinte bergamasque : « Se voi avi tanto amor per un marid, prendene uno che sia vivo¹⁴ », ou encore le Docteur, qui garde un peu de bolognais : « E un Cancher, che ti magni, Diavol in malhora, che sias tu maledet¹⁵. »). Cependant, mis à part ces quelques rares exceptions, il s'agit bien, dans l'ensemble du volume, d'une volonté d'effacement de l'identité locale du docteur bolognais et du serviteur bergamasque, pour les présenter au lecteur français comme *italiens*, indépendamment de leur provenance géographique. La langue italienne est lissée pour être compréhensible par les Français, et c'est une langue d'un registre soutenu et littéraire, loin d'une quelconque oralité dialectale. Dès lors, on le voit, l'italianité se construit selon les critères de la passoire française : l'auteur imagine les critères nécessaires à l'acceptation par le public pour opérer une sélection et une réduction des différences et anfractuosités linguistiques de la version originale sur scène. C'est, en somme, le regard de l'autre, qui contribue à sélectionner le degré d'italianité de l'œuvre publiée.
- 7 Lorsqu'il s'interroge sur l'identité nationale italienne dans *Prima gli italiani ! (sì, ma quali?)*, Francesco Filippi souligne ce rapport à l'autre et à la sélection de caractéristiques acceptables ou non par le groupe qui doit juger de la validité de l'identité en question :

L'identità collettiva è precisamente questo: osserva l'identità di ognuno e la giudica ritenendola, o meno, un rapporto, spesso faticoso, tra chi propone un proprio modo di rappresentarsi e chi da fuori questo modello lo deve accettare. Un compromesso faticoso tra l'immagine che si propone agli altri e quantità di questa immagine che gli altri sono disposti ad assumere come "reale" e "giusta"¹⁶.

- 8 Le regard de l'autre, en particulier s'il est extérieur au groupe, mais pas nécessairement, est indispensable pour identifier les caractéristiques d'une nation, nous explique Francesco Filippi, dans la lignée des réflexions sur les communautés imaginées de Benedict Anderson¹⁷, et bien qu'il nous rappelle que ce concept d'italianité se développe surtout après 1861 nous voyons dès l'avertissement de Gherardi que l'identité italienne se construit en dehors de la péninsule bien avant les débats post-unitaires. C'est d'ailleurs un procédé bien connu des processus d'émigrations : c'est en quittant l'Italie que l'on devient Italien et non plus Bolognais, Bergamasque ou Napolitain¹⁸. Dès lors, l'on comprend pourquoi la *commedia degli zanni* est à ce point caractéristique d'une forme d'italianité : tout au long du siècle, les troupes itinérantes ont parcouru non seulement la péninsule italienne mais l'Europe, procédant au fur et à mesure à une sélection de caractéristiques similaires au choix de Gherardi, cristallisant ainsi une forme d'italianité, facilement identifiable, et dont le recueil Gherardi devient le symbole : l'italianité filtrée par le regard de l'autre en une série de caractéristiques qui façonne l'image que le public a des Italiens.
- 9 Le plurilinguisme est une de ces caractéristiques et le choix de le maintenir n'est pas uniquement fait, comme le prétend Gherardi, pour satisfaire la curiosité des amateurs de la langue italienne mais bien pour asseoir et affirmer une identité, y compris à l'écrit, qui s'oppose, nous le verrons, à ses rivaux sur la place parisienne. Les scènes italo-françaises du recueil sont en minorité et apparaissent dès la première pièce du volume (l'édition de 1700 est chronologique), *Arlequin Mercure Galant* de Nolant de Fatouville¹⁹. Il s'agit, comme l'annonçait Gherardi de fragments de pièces présentant une Scène des Nouvelles, où Arlequin lit la gazette à Jupiter, une scène de « Compliment d'Arlequin à Proserpine avant le plaidoyer », un Plaidoyer sur la succession du Diable, et en appendice les partitions des

airs chantés et deux chansons, une française, une italienne. Avec l'entrée fracassante d'Arlequin, entre sur la page également le bilinguisme :

(Arlequin en Mercure, paraît en l'air, monté sur l'aigle de Jupiter, et voyant ce Dieu sur la terre déguisé en berger, il lui dit :) Adio, Signor Giove.

Jupiter - D'où vient que Mercure est monté sur mon aigle ? N'a-t-il pas des ailes aux talons pour voler ?

Arlequin - Hélas ! Seigneur Jupiter, mes ailes ne peuvent plus servir, perche passando per una strada, una servanta m'a vidé un pot de chambre dessus, et me les a tellement mouillées, que se non fossi tombé per bonhor sur un tas de fumier, Mercurio si saria rotto il collo ; e cosi ho trovà la vostra Aquila dans l'écurie, attachée au râtelier, et je m'en suis servi per far tutte le commissioni dont je suis chargé²⁰.

- 10 Le comique de cette première scène se construit sur plusieurs éléments : le ridicule d'un Arlequin déguisé en dieu de l'Olympe, victime de mésaventures scatologiques – élément de comique carnavalesque s'il en est – et s'exprimant dans une langue hybride dans laquelle il faut relever les moments de passages d'une langue à l'autre. Ces transitions linguistiques sont l'occasion d'une contamination de l'italien par le français. En effet, inventant des faux amis qui n'existent pas, Arlequin italianise les termes *servante* en *servanta* et *bonheur* en *bonhor* (et ailleurs, il invente *metressa* pour *maîtresse*²¹). S'inscrivant dans la longue tradition grotesque des récits comiques de l'Olympe ou du Parnasse²², Arlequin décrit les malheurs de Mars, Vénus et Vulcain mais aussi la mauvaise humeur de la lune devenue lunatique ou encore le gros rhume de Saturne : « *Saturno est enrhumé ; el m'hà dit d'andar nella rua della Huchetta per comprarghe del sirop de Capillaires, per madurar il suo rumo*²³. » Les noms propres parisiens et les maladies (la rue de la Huchette et le rhume-*rumo*), anachroniques et déplacés dans une discussion olympienne, sont italianisés et la passoire française laisse là aussi passer une forme dialectale bergamasque (« *comprarghe* » au lieu de « *comprargli* »), trace-résidu de l'oralité de l'acteur.

- 11 La fonction du bilinguisme, ou plurilinguisme, si l'on inclut les périodes latines présentes plus tard dans la pièce, n'est pas uniquement utilitaire : Gherardi a effectué une véritable sélection pour montrer les morceaux de savoir-faire linguistique des comédiens italiens, non seulement capables de jouer dans les deux langues mais aussi de jouer *avec* les deux langues et leur contamination. Le jeu entre les deux langues dépasse largement le cadre de la recherche de compréhension et du choix de mots transparents entre italien et français. Gherardi et Fatouville vont même jusqu'à se jouer du lecteur, lorsque dans un supplément à l'*Arlequin Mercure Galant*, ils retranscrivent une chanson italienne et ce qu'ils présentent comme étant sa traduction :

CHANSON ITALIENNE DU MERCURE GALANT ET SA TRADUCTION

O giorno avventuroso,
Hoggi si vedrà,
Altas salto amoroso,
Se Giove vincerà.
Nimfe di me partiate,
Gia ferite de miei strali cantate,
Al canto mio,
Hoggi si vedrà contr'il sovrano
Dio se Pan vinto sarà.

TRADUCTION DE LA PRÉSENTE CHANSON

Que prétend ce vieux bouquin,
Ce vieux singe à faire rire,
Croît-il plaire le faquin,
Par son masque de satin :
C'est un sot un dégoûtant,
Un brutal, un malhonnête,
Il faudrait être bien bête,
Pour aimer un tel galant²⁴.

- 12 Dans cette fausse traduction, l'auteur joue avec le lecteur, s'amuse du fait que le lecteur n'est pas dupe et comprend tout à fait les deux langues, au point que la traduction ne correspond en rien à l'original italien : bien au contraire, il s'agit une réponse grotesque à la lubricité

des dieux de l'Olympe. Le bilinguisme n'est pas fonctionnel dans le recueil Gherardi mais bien une création théâtrale et littéraire ayant pour but d'affirmer l'italianité d'une pratique autant qu'une virtuosité technique, ici fondée sur la réduction satirique. Il faut ainsi aller au-delà des clichés sur la langue italienne pour comprendre la fonction de légitimation du plurilinguisme dans le recueil Gherardi. Nathalie Marque, dans son édition moderne de *l'Arlequin Mercure Galant* interprète le choix du bilinguisme pour des raisons uniquement esthétiques :

Les procédés se mêlent et si la compréhension n'est pas toujours aisée cela ne fait qu'accroître le plaisir. Tant que le sens est préservé, n'est-il pas agréable pour l'oreille d'ouïr les Italiens dans leur langue d'origine ? La musicalité de l'italien est l'une des sources de ce plaisir. [...] Tout ceci concourt à l'impression de légèreté, à la musicalité et au charme de cette langue étrangère²⁵.

- 13 Il est marquant qu'en 2016 les clichés sur la langue italienne continuent d'alimenter la critique du recueil Gherardi et que l'italien continue à être qualifié de langue «charmante » ! Sans faire polémique, nous pourrions simplement nous demander si la sonorité de l'italien du XVII^e siècle et celle du français de la même époque était vraiment le critère de différenciation des deux langues. Nous en prenons pour preuve les travaux de reconstitution, y compris phonétiques, du Théâtre Molière Sorbonne mené par Georges Forestier²⁶. Le français du XVII^e siècle apparaît sur scène tout aussi chantant et musical que l'italien, et cela ne saurait être un critère pour Gherardi. C'est que l'enjeu se situe ailleurs : dans la revendication de qualité et de légitimité d'une troupe face à l'autre. Les Comédiens Italiens, avec Gherardi, défendent leur *arte*, leur technique et leur métier.
- 14 Si l'on a posé plus haut l'hypothèse que l'identité nationale (ici l'italianité de la troupe de Comédiens Italiens à Paris), se définit et se consolide par le regard de l'Autre sur le groupe, c'est que dans le cas qui nous intéresse, l'Autre est bien présent et identifié : il s'agit du théâtre de la Comédie-Française, et dans une moindre mesure, mais présent également, celui de l'Opéra, dans une rivalité entre les théâtres parisiens, qualifié de triangulation par Emanuele de Luca²⁷. Les théâtres s'observent ?, se comparent, s'influencent, se parodient

et le public passe de l'un à l'autre, comme en témoigne les recensions du *Mercure Galant*²⁸.

- 15 Ainsi dans le recueil Gherardi, outre l'italianité, c'est également la francité qui est dessinée par les scènes retranscrites. Cette francité s'appuie sur des caractéristiques générales du fonctionnement de la société française, en particulier le cliché, toujours présent aujourd'hui, de l'infidélité maritale des Français et de leur facilité à dissoudre leurs mariages (un thème qui est au cœur de plusieurs comédies du recueil comme *Le Divorce* de Regnard ou *Les Mal-Assortis* de Dufresny²⁹) mais elle est présente en réalité dès l'Avertissement de Gherardi, qui en définissant ce qu'est le théâtre italien fait une description, en négatif, du théâtre à la française :

On ne doit pas s'attendre à trouver dans ce recueil des comédies entières, puisque les pièces italiennes ne sauraient s'imprimer. La raison est que les comédiens italiens n'apprennent rien par cœur, et qu'il leur suffit, pour jouer une comédie, d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'entrer sur le théâtre. Ainsi la plus grande beauté de leurs Pièces est inséparable de l'action [...]. Qui dit *bon comédien italien* dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire ; qui compose, en jouant, tout ce qu'il dit ; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre ; c'est-à-dire, qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés. Il n'est pas de même d'un acteur qui joue *simplement de mémoire* ; il n'entre jamais sur la scène que pour y débiter au plus vite ce qu'il a appris par cœur, et dont il est tellement occupé, que sans prendre garde aux mouvements et aux gestes de son camarade, il va toujours son chemin, dans une furieuse impatience de se délivrer de son rôle comme d'un fardeau qui le fatigue beaucoup³⁰.

- 16 On l'aura compris, le comédien du par-cœur est le comédien français, dont la dramaturgie réside sur un texte écrit, là où le comédien italien s'appuie sur les canevas et les sujets de pièces, mettant au centre du succès d'une pièce non pas l'auteur, comme chez les Français, mais l'acteur. Ainsi, ce qui fait l'italianité de ces comédiens c'est leur capacité non seulement à improviser, mais surtout l'habileté du corps et l'écoute du partenaire scénique. La francité sur scène, quant à elle,

est réduite à une inertie du diseur, qui ne sait ni bouger ni prendre en compte le moment scénique. Dès lors, dans sa passoire française, Gherardi se trouve empêché de retranscrire les scènes de jeu à l'italienne, fondées sur le jeu du corps :

Les amateurs de sujets suivis y trouveront environ quarante comédies entières, que j'ai fait imprimer comme on les jouait, sur notre théâtre, à la réserve du langage de Pasquariel que j'ai corrigé, et de la plupart des scènes qu'il jouait, dont je n'ai mis que la teneur ; parce qu'elles étaient ou toutes postiches, ou tout à fait italiennes, c'est-à-dire toutes grimaces et toutes postures³¹.

- 17 La dimension linguistique refait surface lorsqu'il s'agit de définir ces scènes, « postiches », c'est-à-dire à tiroir, que l'on peut placer dans n'importe quelle comédie et qui n'en altèrent pas l'intrigue mais sont gages de succès comique et « italiennes », en ce qu'elles se fondent sur un jeu corporel virtuose :

Pour ce qui regarde certains mots usités parmi les Comédiens Italiens, j'ai jugé à propos de ne les point altérer : mais afin qu'ils n'arrêtent pas en les lisant, je les explique. *Lazzi*, par exemple, en est un ; il veut dire, *Tour*, jeu italien. Après avoir répété deux ou trois fois le même *lazzi*, c'est-à-dire après avoir fait deux ou trois fois le même *Tour*, après avoir répété deux ou trois fois le même jeu italien³².

- 18 Gherardi prend bien garde de ne rien expliquer tout en feignant de donner une définition ! Il ne donne pas la teneur du *lazzo* ni n'essaie d'en expliquer le fonctionnement. Il poursuit cependant en affirmant que ces éléments du théâtre italien, en particulier la satire, a valu à ses volumes le titre de « grenier à sel »³³. En somme, face à un jeu à la française, trop fade et statique, le jeu à l'italienne est ce qui donne le sel de la représentation :

Nota. Que dans cette scène, partout où la phrase est suivie de petits points, cela est mis pour avertir qu'en ces endroits Arlequin change de voix, et de geste, tantôt se tirant d'un côté, et tantôt se tirant de l'autre. Le sens des paroles le fait assez connaître, c'est pourquoi cela ne se trouve marqué en son lieu. Ceux qui ont vu cette scène, conviendront que c'est une des plus plaisantes qu'on ait jamais joué sur le théâtre italien³⁴.

- 19 L'ineffable et indicible italianité qui doit se contraindre à être réduite à des points de suspensions, « des petits points », nous dit Gherardi, laissant libre cours à l'imagination du lecteur...
- 20 Une telle rivalité entre les théâtres et une telle rencontre italianité/francité s'incarnent par le métathéâtre et la présence de (faux) comédiens français sur les scènes italiennes. En effet, dans les *Chinois* de Dufresny³⁵, Arlequin, après avoir incarné différents personnages, entre en scène en incarnant un comédien français. Voici donc un comédien italien, travesti en comédien français, jouant sur les planches de la Comédie-Italienne à défendre, de façon satirique, le théâtre français, devant un public, français, bien avisé des pratiques des deux scènes. Dans un procès des deux théâtres, Arlequin défend les Français car le registre est plus élevé, car ils ont les privilèges du rois (ainsi il refuse qu'on nomme les italiennes « troupe » mais seulement « bande des comédiens italiens ») mais Colombine, défendant les Italiens conclut en affirmant que l'Hôtel de Bourgogne est le lieu de la liberté, tant pour le public que pour les comédiens : « Le théâtre italien est le centre de la liberté, la source de la joie, l'asile des chagrins domestiques ³⁶».
- 21 Une nouvelle fois c'est par le regard de l'autre – ici l'autre fictif puisque c'est un comédien italien qui joue un Français – que se consolide la définition de l'italianité à Paris et avec elle celle de la francité : dans *Arlequin Protée*, Arlequin n'est cette fois-ci pas comédien mais auteur français – un auteur en quête d'acteurs qui n'est qu'un fat se vantant d'avoir écrit toutes les comédies classiques et d'avoir inventé toutes les machineries du théâtre. On voit que s'écrivent là deux clichés de l'italianité et de la francité, la moquerie italienne et l'arrogance française :

Arlequin – Il ne me manque que les acteurs ; car pour des pièces, j'en ai tant que j'en veux.

Cinthio – C'est-à-dire que vous avez toutes celles de Corneille, de Racine, de Molière ?

Arlequin – Bon, bon ! voilà quelque chose de beau que Racine, Corneille et Molière ! Savez-vous bien que depuis que je ne vous ai vu, je suis devenu auteur ?

Cinthio – Auteur ?

Arlequin – Auteur. Avez-vous jamais lu les comédies de Plaute et de Térence ?

Cinthio – Oui, plus de vingt fois.

Arlequin – C'est moi qui les ai faites.

Cinthio, riant – Ha ha ha ! C'est vous qui les avez faites ! On voit bien que vous voulez plaisanter.

Arlequin – Je vous parle sérieusement.

Cinthio – Mais vous ne vous appelez ni Plaute ni Térence.

Arlequin – Cela est vrai. Mais pour vous dire la chose comme elle est, c'est que dans ce temps-là on taxait les Auteurs qui étaient en réputation, et pour éviter la taxe, au lieu de mettre mes pièces sous [mon] nom, je les mis toutes sous le nom de Plaute et de Térence.

Cinthio – Mais comment se peut-il ? Il y a plusieurs siècles qu'elles sont imprimées pour la première fois.

Arlequin – Cela n'empêche pas que les vers en soient admirables. J'ai inventé aussi depuis peu une manière particulière pour faire voler en l'air douze personnes à la fois, sans cordes, si fil d'archal, et sans contrepoids³⁷.

- 22 Là où les Français ne peuvent se vanter d'avoir l'agilité du corps et la répartie de l'improvisation, ils s'appuient, nous disent les Italiens, sur la paternité inventée du théâtre classique et sur l'élaboration des techniques de leur machines, qui sont pourtant, elles aussi, inspirées des Italiens, et qui sont exportées dans toute l'Europe³⁸. Notons que la construction de la francité passe par l'établissement du canon Racine-Corneille-Molière, toujours d'actualité aujourd'hui, autant dans l'enseignement du français en France que de la littérature française en Italie.
- 23 Tout au long du recueil Gherardi le regard de l'Autre est mis en abyme dans un jeu d'enchâssement et de références mutuels qui, outre la richesse d'une galerie de portraits croisés France-Italie, compose ainsi un manuel du bon acteur à l'italienne, capable de critiquer sa propre pratique. Il n'est pas rare, dans le recueil, de trouver une pièce et sa suite, ou plutôt une réponse à la réaction du public sur la pièce. Ainsi *La Critique de la Cause des femmes* de Delosme de Montchesnay, répond à la réception de *La Cause des Femmes* du même auteur³⁹, Arlequin y rencontre Isabelle, Colombine et Mezzetin, en personnage de Comte à peine sorti d'une représentation chez les Italiens et qui, donc, y a appris à parler italien :

Mezzetin, en comte – Buona notte, Signori, servitor Signori. Che fate? Come state? dove siete andati?

Arlequin – Signori, Signore, fati, stati, andati! Oh par grâce, Monsieur le Perroquet, parlez mieux que cela. Fati, stati, andati Signori ! ha ! ha ! ha ! (*il rit.*)

Isabelle – Tout beau, Chevalier, tout beau ; voilà des coups à brûle-pourpoint.

Mezzetin – La Lingua Italiana è bella, e buona, ma non per voi che non l'intendete.

Arlequin – Comment, morbleu, je ne l'entends pas ? Est-ce que j'ai la physionomie sourde ? Quand vous voudrez, Monsieur de l'Italie, nous ferons assaut d'oreille ensemble.

Colombine – Ne vous fâchez pas, Monsieur le Comte, des manières du Chevalier. C'est un folâtre qui n'aime qu'à rire. Avez-vous été à la Comédie Italienne ?

Mezzetin – Si Signora.

Arlequin – Est-ce là parler Italien, ventrebleu ? Si signora, Si signora. Il faut dire à pleine bouche : Oui, Madame, et voilà parler le bon Italien de France⁴⁰.

24 Dans la satire de la Comédie Italienne, le parfait Italien de France est celui qui parle français ! S'il s'agit là bien entendu d'un mot d'esprit dans la bouche d'Arlequin, il n'en reste pas moins révélateur de la pratique d'hybridation des Italiens à Paris dans une quête de francisation de la pratique italienne pour la rendre acceptable par les Français et d'une italianisation des thèmes français dans la reprise parodique des sujets des Français par les Italiens⁴¹. C'est là toute l'ambiguïté du recueil Gherardi qui est pris dans la tension, voire l'aporie, de mettre à l'écrit une pratique théâtrale qui se passe des mots, de compiler les scènes françaises écrites par des Français mais jouées par des Italiens, de plaire au public et au lecteur français tout en ne perdant pas l'italianité de ses œuvres. La langue italienne, et le plurilinguisme avec elle, ne se présentent ainsi que comme un marqueur d'italianité parmi d'autres : en d'autres termes l'italianité ne saurait être réduite à la langue italienne car elle dépasse la communication verbale des comédiens sur scène pour s'ancrer dans un réseau dense de techniques définissant les Comédiens Italiens, en particulier dans leur opposition, dans leur pièces comme sur la place parisienne, avec leurs concurrents directs, les « Comédiens Français ».

25 Les deux traditions scéniques sont fondées sur des éléments très différents les uns des autres, et pourtant se nourrissent mutuellement, alliées à un renforcement de ces clichés tout au long des XVIII^e

et XIX^e siècles. Ces derniers ont probablement contribué à cette identification quasi-instantanée du théâtre italien en France à la *commedia dell'arte*, quel qu'en soit l'auteur ou le metteur en scène, d'Emma Dante à Ascanio Celestini. La *commedia dell'arte* fait figure de référence-cliché car elle conforte le public dans l'image que le public français a des Italiens parlant avec les mains et capables de jongler entre les langues, et directement hérité des clichés envers la Comédie-Italienne.

NOTES

1 [<https://www.colline.fr/spectacles/la-scortecata>], date de consultation 14 octobre 2024.

2 [<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/05/19/pasolini-poete-visuel/>], date de consultation 14 octobre 2024.

3 Sandro DE FEO (traduction de Jérôme Nobécourt), « Pirandello et ses déboires en Italie », 19 juillet 1967 [https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/07/19/pirandello-et-ses-deboires-en-italie_2629178_1819218.html], consulté le 14 octobre 2024.

4 [<https://www.alternativetheatrales.be/imagesdb/pdf/celestini.pdf>], date de consultation 14 octobre 2024.

5 Silvana PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Sandro Liberatore (trad.), Rome-Bari, Laterza, 2010.

6 Flaminio SCALA, *Il Teatro delle favole rappresentative*, Ferruccio Marotti (éd.), Milan, Il Polifilo, 1976. Parmi les autres traces de répertoire des *comici*, nous pouvons également citer le *scenario* de Domenico Biancolelli (composé entre 1667 et 1679, réédité et commenté par Delia Gambelli (*Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, éd. Delia Gambelli, Rome, Bulzoni, 1997), ainsi que les *scenarii* Correr vénitiens datant du XVII^e siècle (*Gli scenarii Correr: la commedia dell'arte a Venezia*, éd. Carmelo Alberti, Rome, Bulzoni, 1996), ou encore ceux de Stefanelo Botarga et Zan Ganassa à Madrid (*Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, éd. Maria del Valle Ojeda Calvo, Rome, Bulzoni, 2007).

7 Sur la circulation des pratiques théâtrales antérieures, voir *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Roberto Alonge (éd.), Gênes, Costa e Nolan, 1989.

- 8 Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien, ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, J.-B. Cusson et P. Witte, 1700, « Avertissement qu'il faut lire », tome 1, s.p.
- 9 Parmi les éditions pirates et les mauvaises productions littéraires inspirées de la pratique des comédiens italiens, Gherardi cite l'*Arlequiniana*, attribuée à Charles Cotolendi, qui reprend, en effet, sous la forme romancée d'un témoignage d'Arlequin certains éléments narratifs du recueil (comme le procès du diable d'*Arlequin Mercure Galant*, cf. infra). Gherardi ne peut que critiquer une telle forme puisqu'elle efface la pratique des comédiens pour la réduire à la retranscription de boutades et de bons mots entendus par le public. L'édition moderne et le commentaire de l'*Arlequiniana* restent à faire : *Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes, et agréables recueillies des conversations d'Arlequin*, Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1694.
- 10 Delia GAMBELLI (Delia Gambelli, *op.cit.*) souligne qu'il s'agit depuis Biancolelli d'un processus de francisation : c'est avec Evaristo Gherardi que la comédie italienne finit de perdre ce qu'elle était en Italie.
- 11 Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, « Avertissement qu'il faut lire », *op. cit.*, s. p.
- 12 Nathalie MARQUE, « Présentation », in « Arlequin Mercure Galant » in Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, tome 1, Paris, Classiques Garnier, p. 99.
- 13 Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, « Avertissement qu'il faut lire », *op. cit.*, s. p.
- 14 Anne MAUDUIT DE FATOUVILLE, dit NOLANT DE FATOUVILLE, « La Matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan » in Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, *op. cit.*, tome 1, p. 23.
- 15 NOLANT DE FATOUVILLE, « Arlequin empereur dans la lune », in *Ibid.*, tome 1, p. 186.
- 16 Francesco FILIPPI, *Prima gli italiani! (sì, ma quali?)*, Bari-Rome, Laterza, 2021, p. XIII.
- 17 Benedict ANDERSON, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006 (1983).
- 18 Voir à ce sujet *Enfants d'Italiens, quelle(s) langue(s) parlez-vous ?*, Isabelle FELICI, Jean-Charles VEGLIANTE (éd.), Toulon, Géhess, 2009.
- 19 Nous utilisons le terme *pièce* par convention et par habitude de la critique, car il ne s'agit que de fragments à la trame difficilement identifiable.
- 20 NOLANT DE FATOUVILLE, « Arlequin Mercure Galant », in Evaristo GHERARDI, *op. cit.*, Tome 1, p.1-2.

- 21 NOLANT DE FATOUVILLE, « Arlequin empereur dans la lune », *op. cit.*, p. 142.
- 22 Pour n'en citer que deux, qui sont des références du genre : Traiano BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, Rome-Bari, Laterza, 1949 (1612-16&3) et surtout la comédie de Scipione ERRICO, *Le Rivolte di Parnaso*, Giorgio SANTANGELO (éd.), Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1974 (1626).
- 23 NOLANT DE FATOUVILLE, « Arlequin Mercure Galant », *op. cit.*, p. 4.
- 24 Evaristo GHERARDI, *Supplément du Théâtre Italien*, Paris, J.-B. Cusson et P. Witte, 1697, p. 503.
- 25 Nathalie MARQUE, « Présentation », in « Arlequin Mercure Galant » *op. cit.*, p. 103.
- 26 Voir les travaux de reconstitution historique des pièces de Molière par Georges Forestier : <https://moliere.sorbonne-universite.fr/>
- 27 Emanuele DE LUCA, *Il Théâtre Italien (a cura) di Evaristo Gherardi*, in Goldoni "avant la lettre", *esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Javier Gutiérrez Carou (éd.), Venise, Lineadacqua, 2015, p. 135. Emanuele De Luca y parle d'une "triangolazione teatrale in un geografia cittadina" (p. 135). Sur la circulation et les parodies musicales, voir également Judith LE BLANC, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, en particulier le chapitre « L'ancien Théâtre Italien, "vassal du grand Opéra" », p. 127-178.
- 28 Voir, à titre d'exemple : *Le Mercure Galant*, 1^{er} décembre 1681, p. 319 :
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62281306/f340.image.r=arlequin?rk=42918;4>] (date de consultation 19/06/2024)
- 29 Pour une étude plus approfondie des Mal-Assortis de Dufresny et de la dissolution des mariages sur scène, voir : Charles DUFRESNY, *Les Mal-Assortis*, Stéphane MIGLIERINA (éd.), Venise, Lineadacqua, 2016, en particulier p. 12 et suivantes.
- 30 Evaristo GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, « Avertissement qu'il faut lire », *op. cit.*, s. p.
- 31 *Ibid.*, s. p.
- 32 *Ibid.*, s. p.
- 33 *Ibid.*, s. p.
- 34 NOLANT DE FATOUVILLE, « Arlequin empereur dans la lune », *op. cit.*, p. 147.
- 35 Jean-François REGNARD, Charles DUFRESNY, *Les Chinois*, in Evaristo GHERARDI, *op. cit.*, tome 4, p. 163-209.

36 Pour une étude plus approfondie des rapports entre les Comédiens Français et les Comédiens Italiens dans *Les Chinois* de Dufresny, voir Stéphane MIGLIERINA, « Le théâtre de Dufresny dans le recueil d'Evaristo Gherardi : la satire métathéâtrale et ses échos au XVIIIe siècle », in *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, Emanuele DE LUCA et Andrea FABIANO (dir.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, p. 47-59.

37 NOLANT DE FATOUVILLE, *Arlequin Protée*, in Evaristo GHERARDI, *op. cit.*, tome 1, p. 103. Le fil d'archal est un fil de laiton d'usages divers, en particulier pour tenir certains éléments de décor.

38 Nous pensons, bien entendu, à toute la tradition des traités de construction de théâtre en Italie dont la France s'inspire largement. Pour n'en citer qu'un, le plus célèbres, Nicola SABBATTINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Louis Jouvét (éd.), (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, 1638), Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994.

39 Jacques DELOSME DE MONTCHESNAY, « La Cause des femmes », in Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, *op. cit.*, tome 2, p. 3-76.

40 Jacques DELOSME DE MONTCHESNAY, « La Critique de la Cause des femmes », in *Ibid.*, p. 101-102.

41 Sur la validité et le dépassement des notions de francisation et d'italianisation chez Gherardi, voir Emanuele DE LUCA, *op. cit.*, p. 139.

RÉSUMÉS

Italiano

L'articolo esplora il concetto di italianità e plurilinguismo nelle commedie della raccolta Gherardi e s'interroga sulla nascita di *clichés* sugli attori italiani nel panorama teatrale della Parigi barocca. Il teatro italiano in Francia, spesso ridotto alla commedia dell'arte, viene presentato in questo contesto come una forma d'arte caratterizzata da improvvisazione e un gioco linguistico tra italiano e francese. Tuttavia, la raccolta Gherardi filtra e adatta l'italiano per il pubblico francese, appiattendolo le peculiarità dialettali e creando un'immagine idealizzata dell'italianità. Il plurilinguismo non solo riflette le competenze linguistiche degli attori, ma diventa anche un mezzo di legittimazione artistica e tecnica rispetto ai rivali francesi, in una triangolazione che mette in gioco la Comédie-Italienne, la Comédie-Française e il teatro dell'Opera.

English

The article explores the concept of *italianità* and multilingualism in the comedies of the Gherardi collection, examining the origins of clichés about Italian actors in the theatrical scene of Baroque Paris. Italian theatre in France, often reduced to *commedia dell'arte*, is presented in this context as an art form characterized by improvisation and linguistic play between Italian and French. However, the Gherardi collection filters and adapts Italian for the French audience, smoothing out dialectal peculiarities and creating an idealized image of *italianità*. Multilingualism not only reflects the actors' linguistic skills but also becomes a means of artistic and technical legitimization in relation to their French rivals, in a triangulation involving the Comédie-Italienne, the Comédie-Française, and the Opera theatre.

INDEX

Keywords

italianness, *Commedia dell'arte*, Comédie-Italienne, Gherardi collection, Baroque, Paris, *lazzo*, multilingualism, Harlequin, Italian theatre

Rubriques

Sipario : arti dello spettacolo Italia-Francia

Parole chiave

italianità, *commedia dell'arte*, Comédie-Italienne, raccolta Gherardi, Barocco, Parigi, *lazzo*, plurilinguismo, Arlecchino, teatro italiano.

AUTEUR

Stéphane Miglierina

ELCI, Sorbonne Université stephane.miglierina@sorbonne-universite.fr