

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre)

CRIN

**Cahiers de recherche des
instituts néerlandais de langue et
de littérature françaises**

Direction

Franc Schuerewegen
Marc Smeets

Conseil de rédaction

Emmanuel Bouju (*Paris*)
Marc Escola (*Lausanne*)
Karen Haddad (*Paris*)
Sjef Houppermans (*Leyde*)
Jean Kaempfer (*Lausanne*)
Michel Pierssens (*Montréal*)
Nathalie Roelens (*Luxembourg*)
Jean-Marie Seillan (*Nice*)
Sylvie Thorel-Cailleteau (*Lille*)

VOLUME 70

The titles published in this series are listed at *brill.com/crin*

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre)

*Création, représentation et sociabilité
au féminin, 1650-1914*

Sous la direction de

Romain Bionda
Valentina Ponzetto



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Illustration de couverture : Charles Giron, *Femme aux gants*, dite *La Parisienne*. Vers 1883. CC0 Paris Musées / Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.



**Fonds national
suisse**

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Ponzetto, Valentina, editor. | Bionda, Romain, editor.

Title: Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914 / sous la direction de Valentina Ponzetto, Romain Bionda.

Description: Leiden ; Boston : Brill, 2024. | Series: CRIN (Series), 0169-894X ; volume 70

Identifiers: LCCN 2024029371 (print) | LCCN 2024029372 (ebook) |

ISBN 9789004708068 (paperback ; acid-free paper) | ISBN 9789004708075 (ebook)

Subjects: LCSH: Women in the performing arts. | Women in the theater. | LCGFT: Essays.

Classification: LCC PN1590.W64 F466 2024 (print) | LCC PN1590.W64 (ebook) |

DDC 791.082/0903—dc23/ENG/20240729

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2024029371>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2024029372>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: “Brill”. See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0169-894X

ISBN 978-90-04-70806-8 (paperback)

ISBN 978-90-04-70807-5 (e-book)

DOI 10.1163/9789004708075

Copyright 2024 by Romain Bionda and Valentina Ponzetto. Published by Koninklijke Brill BV, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill BV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau and V&R unipress.

Koninklijke Brill BV reserves the right to protect this publication against unauthorized use. Requests for re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill BV via brill.com or copyright.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

À Perry Gethner, in memoriam



Table des matières

Remerciements IX

Notes sur les contributeurs X

Introduction. Carrières de femmes dans les arts du spectacle : obstacles et stratégies, de 1650 à 1914 1

Valentina Ponzetto et Romain Bionda

PARTIE 1

Compléter l'histoire des spectacles

- 1 Pour une histoire des enseignantes en danse
(France, XVII^e-XX^e siècles) 25
*Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon, Yseult Martinez et
Guillaume Sintès*
- 2 Mme de Saintonge, entre le divertissement de cour et
l'opéra-ballet 48
Perry Gethner
- 3 L'apport créatif des femmes dans la Troupe des Italiens (1760-1780) :
le cas de Rosa Brunelli Baccelli 61
Silvia Manciatì
- 4 Le modernisme polonais : quelle(s) dramaturgie(s) ? Étude comparative
des carrières théâtrales de Gabriela Zapolska et de Stanisław
Wyspiański 76
Corinne Fournier Kiss

PARTIE 2

Entre le public et le privé

- 5 Héroïnes hors normes et espaces excentrés aux XVII^e et
XVIII^e siècles 95
Theresa Varney Kennedy

- 6 Circulations favorisées, circulations empêchées. Trajectoires de comédiennes entre scènes de société et scènes publiques à Paris (second XVIII^e siècle) 110
Suzanne Rochefort
- 7 Théâtre et désir de vivre selon Frances Burney et Mme de Staël 122
Valérie Cossy
- 8 Théâtre de (la) société dans les « romans de l'actrice » de la fin du XIX^e siècle 141
Corinne François-Denève
- 9 Les théâtres de Jane Dieulafoy : entre intimité et arènes 156
Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

PARTIE 3

Stratégies individuelles et collectives

- 10 Le rôle du comique dans la carrière de Justine Favart 173
Flora Mele
- 11 Olympe de Gouges face aux hommes 190
Jennifer Ruimi
- 12 Rose Chéri, parcours de la « Mars » du Gymnase 202
Laurène Haslé
- 13 Mme Roger de Beauvoir (née Doze) : une femme de théâtre à double titre 215
Barbara T. Cooper
- 14 À propos de la « virilité » de Valentine de Saint-Point 230
Romain Bionda
- 15 L'agentivité féminine par la création. L'exemple de Jehanne d'Orliac 251
Nathalie Coutelet

Remerciements

Nous remercions les institutions qui ont soutenu l'organisation du colloque dont est issu le présent ouvrage : l'Université de Lausanne, par le biais du CET (Centre d'études théâtrales), du CIEL (Centre interdisciplinaire d'étude des littératures) et de la PlaGe (Plateforme en études genre), ainsi que le FNS (Fonds national suisse). Nous remercions le FNS d'avoir aussi financé la publication en accès libre de cet ouvrage.

Notes sur les contributeurs

Romain Bionda

est maître assistant en littérature comparée à l'Université de Lausanne. Il a travaillé comme chercheur FNS senior pour le projet « Femmes “en société” : rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société » (2021-2022). L'ouvrage issu de sa thèse, soutenue en 2021 et intitulée *Manières de lire les textes dramatiques : métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)*, est en préparation. Ses autres travaux portent notamment sur les genres de l'imaginaire ou s'inscrivent dans le domaine des humanités environnementales. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-3142-5584>.

Barbara T. Cooper

est professeure émérite de français à l'Université du New Hampshire (USA). Spécialiste du théâtre français du XIX^e siècle, de Dumas et de la représentation des Noirs sur les scènes parisiennes, elle a édité vingt-cinq volumes (pièces, romans, recueils de nouvelles) dans la collection « Autrement Mêmes » chez L'Harmattan (Paris), dont *Georges le mulâtre*, drame de Charles Garand inspiré du roman *Georges* de Dumas, et *L'Aventurière des colonies*, drame de Mme Rattazzi, petite-fille de Lucien Bonaparte et amie de Dumas.

Valérie Cossy

est professeure associée en études genre auprès de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Ses travaux et enseignements portent sur la représentation des femmes et des hommes dans les littératures d'expression anglaise et française de la fin du XVIII^e siècle à aujourd'hui. Elle a publié de nombreux articles, ainsi que *Jane Austen in Switzerland* (2006), *Isabelle de Charrière, écrire pour vivre autrement* (2012), *Alice Rivaz, Devenir romancière* (2015). En 2022, elle a dirigé avec Christine Le Quellec Cottier le volume intitulé *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-2083-5534>.

Nathalie Coutelet

est professeure au département Théâtre de l'Université Paris 8, et s'intéresse aux formes minorées de l'histoire des spectacles, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, en particulier aux théâtres à côté, aux autrices, au music-hall, au café-concert et au cirque. Elle a notamment publié *Un Théâtre à côté : la Grimace. De la Belle Époque aux années folles* (Otrante, 2020) ; *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère* (PUV, 2015) et codirigé avec Isabelle Moindrot *L'Altérité en spectacle* (PUR, 2015).

Emmanuelle Delattre-Destemberg

est maîtresse de conférences en Histoire contemporaine à l'Université de Valenciennes. Elle est l'auteure d'une thèse en histoire intitulée « Les enfants de Terpsichore : une histoire de l'École et des élèves de la danse de l'Académie de musique de Paris (1783-1913) ». Elle s'intéresse à l'histoire des pratiques spectaculaires et de danse théâtrale au XIX^e siècle. Elle a récemment publié un article sur « La fabrique des corps dansants au XIX^e siècle » publié dans *Romantisme* (2021/3). Elle est co-porteuse du projet ANR EnDansant (2021-2025). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-5634-4975>.

Corinne Fournier Kiss

est privat-docent à l'Université de Berne, et habilitée en littératures comparée, française et slaves. Ses domaines de recherche actuels portent sur l'écriture féminine ainsi que sur les représentations littéraires de l'espace (villes, paysages, jardins et frontières), avec une spécialisation en écocritique. Sa plus récente monographie, également traduite en polonais, est consacrée à *Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises* (Clermont-Ferrand, 2020, et Varsovie, 2021). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1077-8743>.

Corinne François-Denève

est professeure à l'Université de Dijon et membre du laboratoire CPTC. Elle a écrit une thèse sur les « romans de l'actrice », avant de se consacrer aux études théâtrales et actorales. Elle a ainsi travaillé sur les représentations de comédiennes sur les planches (Marilyn), sur les « narratifs » attachés aux actrices (« boréal » dans le cas de Greta Garbo, mélodramatique dans le cas de Vivien Leigh), sur des actrices dites comiques (Sophie Daumier, Jacqueline Maillan). Elle est par ailleurs traductrice des « invisibles » du matrimoine théâtral scandinave. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7655-7647>.

Perry Gethner

était professeur de français à Oklahoma State University aux Etats-Unis. Il a consacré une centaine d'articles au théâtre français de la première modernité, surtout sur les thèmes religieux, la dramaturgie et la mise en scène, et au livret d'opéra. Il a aussi publié de nombreuses éditions critiques et des traductions d'œuvres de femmes dramaturges et de contemporains masculins de Corneille et de Racine.

Marie Glon

est maîtresse de conférences au département Danse de l'Université de Lille. Elle est l'auteure d'une thèse en histoire intitulée « Les Lumières

chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) ». Elle a codirigé le numéro spécial de la revue *European Drama and Performance Studies* portant sur la question de la danse et de la morale (2017) et participe à plusieurs projets européens et internationaux relatifs aux circulations des pédagogies en danse. Elle est co-porteuse du projet ANR EnDansant (2021-2025).

Laurène Haslé

est docteure en histoire moderne et contemporaine et en Études théâtrales. En 2020, elle soutient une thèse sur « La Direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880 », sous la direction de Jean-Claude Yon (École Pratique des Hautes Études) et d'Isabelle Moindrot (Paris 8). Ses recherches portent, entre autres, sur le métier de directeur de théâtre, sur l'histoire de la mise en scène (et notamment de ses prémisses), mais aussi sur l'histoire du Théâtre du Gymnase et des personnalités liées à cette salle de spectacle.

Theresa Varney Kennedy

est professeure de français à l'université Baylor, au Texas. Elle a publié des articles sur le théâtre du XVII^e siècle et sur les femmes dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a coédité les *Proverbes dramatiques* de Madame de Maintenon (Classiques Garnier, 2014). Elle est l'auteure de *Women's Deliberation : The Heroine in Early Modern French Women's Theater (1650-1750)* (Routledge, 2018). ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7171-1174>.

Silvia Manciatì

est chargée de recherche de l'Université de Rome « Tor Vergata » et qualifiée aux fonctions de maître de conférences. Elle est chercheuse associée au Centre d'études supérieures de la Renaissance (CNRS - UMR 7323). Ses recherches portent sur la période française de Carlo Goldoni, sur le rapport entre auteur et acteurs et entre texte et mise en scène au XVIII^e siècle, en France et en Italie, ainsi que sur le rôle des femmes dans la Commedia dell'Arte.

Yseult Martinez

est docteure en Histoire moderne de Sorbonne Université. Elle est spécialiste de l'histoire des spectacles et de l'histoire culturelle anglo-saxonne du XVIII^e siècle. Après avoir été post-doctorante au sein du projet ANR EnDansant, elle est post-doctorante au sein du programme ANR « Les castrats : expériences de l'altérité dans l'Europe des Lumières » (Université d'Angers). Elle prépare la

publication de sa thèse consacrée à la réception de cinq personnages féminins dans les opéras de Handel (Londres, 1730-1737) chez Classiques Garnier.

Flora Mele

est docteure en Littérature française de Sorbonne Université. Elle est spécialiste des Favart, sur lesquels elle a soutenu une thèse à label européen qui a été publiée sous le titre *Le Théâtre de Charles-Simon Favart, histoire et inventaire des manuscrits* (Champion, 2010). Elle a écrit une vingtaine d'articles sur les Favart et a édité le premier tome de *Théâtre de la Foire et Théâtre italien complets* de Barthélémy-Christophe Fagan (Classiques Garnier, 2020). ORCID : <https://orcid.org/0009-0002-8589-6354>.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

est professeure émérite à l'Université Paris-Est Créteil. Elle est spécialiste du théâtre du XVIII^e siècle (théâtres officiels et théâtres privés), de littérature d'éducation et s'intéresse à l'entrée des femmes en littérature. Elle a publié de nombreux ouvrages et articles sur ces domaines et participe à la publication des théâtres de Rousseau, Voltaire et Destouches. Elle a dirigé une anthologie sur les théâtres d'éducation au XVIII^e siècle (*L'Enfant rêvé*, Garnier, 2022).

Valentina Ponzetto

est privat-docent à l'Université de Lausanne. Elle y a dirigé les projets de recherche FNS « Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire » (2016-2021) et « Femmes "en société". Rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société » (2021-2022). Ses travaux portent actuellement sur la littérature dramatique, la dramaturgie et la vie théâtrale des XVIII^e et XIX^e siècles, sur l'esthétique des genres dramatiques, sur les théâtres de société et sur la place des femmes dans le monde théâtral. Elle a codirigé le volume *Femmes de spectacle au XIX^e siècle* (2022). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-6599-5630>.

Suzanne Rochefort

est docteure en histoire moderne, agrégée d'histoire et ancienne élève de l'ENS Lyon. Elle a soutenu en 2021 sa thèse à l'EHESS sous la direction d'Antoine Lilti, publiée sous le titre *Vies théâtrales. Le métier de comédien à Paris entre Lumières et Révolution* (Champ Vallon, 2024). Avec Jan Synowiecki et Guillaume Lancereau, elle a également écrit *Échos des Lumières. Un XVIII^e siècle pour aujourd'hui* (Nouveau Monde, 2022).

Jennifer Ruimi

est maîtresse de conférences à l'université Paul-Valéry Montpellier-3, membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186). Spécialiste du théâtre du XVIII^e siècle, elle a publié un ouvrage sur le théâtre de société (*La Parade de société au 18^e siècle, une forme dramatique oubliée*, Champion, 2015) et s'intéresse aujourd'hui aux rapports entre théâtre et santé au XVIII^e siècle. Elle a par ailleurs co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs portant sur le théâtre. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-3788-9785>.

Guillaume Sintès

est maître de conférences en danse à l'Université de Strasbourg. Ses travaux s'intéressent à l'archive, la mémoire et l'histoire en danse et, plus particulièrement, aux métiers de chorégraphe et de pédagogue. Il a dirigé les ouvrages *Danser en Mai 68. Premiers éléments* (Paris 8, 2014) et *Danser en 68. Perspectives internationales* (Deuxième époque, 2018). Pour la revue *Recherches en danse*, il coordonne les numéros thématiques « Mémoires de l'œuvre » (2019) et « Enseigner la danse. Représentations et statuts du métier » (2024).

L'apport créatif des femmes dans la Troupe des Italiens (1760-1780) : le cas de Rosa Brunelli Baccelli

Silvia Manciatì

Résumé

Cette contribution vise à enquêter sur l'apport des femmes dans la création collective de la Troupe des Italiens entre 1760 et 1780, en essayant de mettre en évidence comment le contexte public, mais « subversif », de la Comédie-Italienne de Paris est devenu un terrain favorable pour l'établissement de pratiques coutumières de participation féminine, bien au-delà du seul jeu. L'article examine en particulier le cas de Rosa Brunelli Baccelli, qui se distingue en tant que comédienne et autrice de certaines des nouveautés proposées par la Troupe dans les années 1770.

Mots clés

Comédie-Italienne – XVIII^e siècle – comédiennes – autrices – Brunelli Baccelli (Rosa)

Abstract

This study investigates the contribution of women to the collective creation of the Troupe des Italiens between 1760 and 1780. It highlights how the public, but “subversive”, context of the Comédie-Italienne of Paris became a fertile ground for the establishment of habitual practices of female participation, far beyond simply acting. Specifically, it will examine the case of Rosa Brunelli Baccelli, who stood out as an actress and author of some of the new plays proposed by the Troupe in the 1770s.

Keywords

Comédie-Italienne – 18th century – actresses – authors – Brunelli Baccelli (Rosa)

L'histoire presque bicentenaire de la Comédie Italienne de Paris est marquée par l'exceptionnelle présence de ses femmes. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, au terme de son long parcours, la Troupe laisse derrière elle une généalogie féminine singulière, empreinte des caractéristiques qu'on pourrait dire génétiques de la *Commedia dell'Arte* qui, depuis sa naissance en Italie, a vu l'apparition des femmes sur scène, leur inclusion juridique dans la constitution des premières troupes professionnelles, ainsi que leur forte participation au processus créatif de ce type de théâtre, hautement coopératif. Depuis les voyages des premières troupes nomades entre l'Italie et la France, dès le XIV^e siècle, jusqu'à l'installation parisienne à l'Hôtel de Bourgogne en 1665, certaines figures féminines ont étendu leur présence au-delà de la seule pratique du jeu. La fondatrice de cette dynastie de femmes de théâtre, la *divina* Isabella Andreini, s'était très tôt distinguée comme comédienne, dramaturge, femme de lettres, *accademica* et entrepreneuse de l'une des plus illustres troupes de la *Commedia dell'Arte* : celle des Gelosi¹. Par la suite, après l'établissement des troupes itinérantes à Paris, les femmes des familles Balletti-Riccoboni, entre autres, héritent non seulement de la pratique de la scène, mais aussi de celle de la plume de leurs prédécesseuses². Dans la période prise en compte, de 1760 à 1780, durant les années de crise et de remise en cause de la tradition italienne à Paris, avec la francisation grandissante du répertoire qui ira jusqu'à l'interdiction du genre italien³, on relève en effet une forte participation féminine au processus créatif (non reconnue socialement), qui atteste de vocations dépassant le seul rôle de comédienne.

- 1 Isabella Canali Andreini (1562-1604) s'est distinguée en composant des rimes, des lettres et la pastorale *Mirtilla*. C'est justement grâce à cette production qu'elle est accueillie au sein de l'*Accademia degli Intenti* de Pavie. Sur sa production, voir un aperçu en bibliographie et, entre autres, De' Angelis (1991), Katritzky (2007), Kerr (2008) et Manflo (2014).
- 2 Il s'agit d'Hélène Virginie Balletti Riccoboni (1686-1771) et de sa belle-fille Marie-Jeanne Riccoboni-Maizières (1713-1792). La première est connue pour ses ouvrages pour la scène (voir Evain, 2015), la seconde pour ses romans, nouvelles, traductions, adaptations d'œuvres et pour différentes pièces du théâtre écrites en collaboration avec son mari, Antoine-François (voir un aperçu en bibliographie). Sur Hélène Virginie Balletti Riccoboni, voir entre autres Zaccaria (2019) ; sur Marie-Jeanne Riccoboni, voir Kaplan (2020) et Bostic (2010).
- 3 La période chronologique que recouvre cette étude est marquée par le grand changement qui s'opère au début des années 1760. Après l'acquisition du répertoire de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne et suite au souhait de l'Intendant des Menus-Plaisirs du Roi, Papillon de la Ferté, de modifier la programmation du Théâtre dans une optique de modernisation et de musicalisation, on assiste à une francisation du répertoire de plus en plus massive. L'année 1780, avec l'interdiction du genre italien, marque le déclin de la Comédie-Italienne, qui se constate en 1793 avec le changement de nom en Théâtre de l'Opéra-Comique National. Sur le répertoire de la Comédie-Italienne au XVIII^e siècle, voir entre autres Brenner (1961), De Luca (2008), Fabiano (2018), Manciatì (2019a) et la thèse de Silvia Spanu (2010).

1 Pas seulement comédiennes : les conditions préalables à la participation des femmes au processus créatif

Avant d'entrer dans le vif de notre enquête, il convient de rappeler certains traits caractéristiques du théâtre de la Commedia dell'Arte qui ont fait du contexte public, mais subversif, de la Comédie-Italienne un terrain favorable à la participation des femmes, bien au-delà de la pratique du jeu théâtral. Basée sur l'improvisation, la Commedia dell'Arte implique d'une part la personnalisation de répertoires verbaux et gestuels prédéterminés (De Marinis, 2008, p. 203), qui repose sur le savoir-faire des comédiennes et comédiens et trouve sa raison d'être dans leur performance ; elle connaît d'autre part une organisation collective du travail scénique, qui prend concrètement appui sur des pratiques de concertation, même si elles sont généralement placées sous la direction du premier acteur, aussi en ce qui concerne la réélaboration des sujets du répertoire. Ces deux aspects estompent les limites entre texte et scène, entre auteurs et acteurs ; ils posent la performance comme impulsion de départ et comme point d'arrivée de la pratique de scène et d'écriture. Ils permettent l'accès des comédiennes au processus de création et autorisent une collaboration relativement égalitaire entre hommes et femmes. Ils laissent néanmoins dans l'ombre l'implication réelle des individus dans la fabrique des spectacles et compliquent ainsi nos tentatives contemporaines de la retracer.

Toutefois, à travers l'analyse des registres du théâtre, des sources anecdotiques contemporaines et de textes parvenus jusqu'à nous⁴, il est possible de mettre en évidence et d'apprécier l'apport de quelques comédiennes qui se sont distinguées de différentes manières durant la période considérée. La plus grande catégorie réunit des comédiennes talentueuses dont les performances scéniques ont été intégrées, voire conservées de plusieurs façons dans l'écriture de certaines œuvres (signées par des hommes) : la participation de ces femmes au processus créatif doit être reconnue. Au cours de cette période, il est notamment possible d'évaluer l'apport créatif de Camilla Veronese⁵. Son empreinte

4 Les principales sources utilisées pour cette étude sont les journaux, les sources anecdotiques contemporaines et les sources internes à la Comédie-Italienne, en particulier les registres des recettes journalières et le registre « Répertoire, rôles, costumes », un catalogue d'inventaire de la Troupe particulièrement utile comme source d'informations sur les canevas des Italiens. Ce document contient 155 fiches correspondantes aux sujets du répertoire, organisées en trois sections (personnages, décors, objets) grâce auxquelles il est souvent possible de retracer les intrigues des scénarios perdus. Pour les documents sur la Comédie-Italienne conservés aux Archives Nationales, voir Campardon ([1880] 1970).

5 La Soubrette Camilla Giacomina Antonietta Veronese (1735-1768) est citée par les sources contemporaines pour son talent pathétique (*Correspondance littéraire*, v, p. 431-432). Elle développe cette qualité de jeu probablement dès les premières années de sa présence au

de comédienne demeure gravée, entre autres, dans la dramaturgie de Carlo Goldoni, dans la mesure où ce dernier transcrit probablement sa technique de jeu dans les didascalies de certaines œuvres composées aux côtés de la Troupe des Italiens (Manciat, 2021 et 2019a). Une contribution différente durant la période considérée est apportée par Rosa Brunelli Baccelli, une comédienne à qui l'on confie finalement l'écriture de textes. Son cas est exemplaire pour mettre en évidence les diverses participations aux processus créatifs au sein de la Troupe des Italiens.

2 Rosa Brunelli Baccelli : comédienne, autrice, créatrice

Rosa Brunelli Baccelli rejoint la Troupe en 1766 avec sa fille Antonia Zanerini Bianchi. Le Pantalon Antonio Collalto se charge de leur recrutement afin de pourvoir au départ d'Anna Maria Piccinelli et à la mort d'Elena Savi, deux événements qui occasionnent un manque à l'endroit des rôles d'Amoureuse. Rosa et sa fille font leurs débuts parisiens dans la trilogie goldonienne *Les Aventures d'Arlequin et de Camille*. Le talent de Rosa Brunelli Baccelli s'exprime dans sa « manière de dialoguer » (La Porte, 1775, II, p. 22). Évoqué à plusieurs reprises par la critique, il ne lui assure toutefois pas le succès remporté durant sa précédente carrière en Italie, où elle avait travaillé comme *prima donna* dans la troupe d'Onofrio Paganini⁶. Selon Joseph de La Porte, cet accueil tiède est lié à la langue italienne dans laquelle Baccelli joue, dont la pleine compréhension est limitée à un cercle restreint⁷ ; selon Antoine d'Origny, il est lié au goût dominant la scène française de l'époque, qui supporte mal son jeu « emphatique » et « maniéré⁸ ». Malgré le faible engouement que la comédienne va connaître – elle ne sera jamais reçue « à part », mais seulement « à appointement »⁹ –, Cailhava de l'Estandoux et d'autres sources louent sa

sein de la Troupe des Italiens avec sa sœur Coraline, quand elle acheva son apprentissage et son baptême sur scène comme danseuse et comme Amoureuse, avant d'accéder au rôle de Soubrette, après le retrait de la scène de sa sœur. Ainsi, Camilla qui collectionnait les habiletés pantomimiques apprit à jouer un rôle fluctuant entre l'Amoureuse et la Soubrette.

6 Elle travaille dans la troupe d'Onofrio Paganini dès les années 1750, d'abord au Théâtre San Giovanni Grisostomo de Venise, puis dans les principales villes du centre et du nord de l'Italie : voir Bartoli (1782) et Rasi (1897).

7 « Ceux qui possèdent la langue Italienne, applaudirent beaucoup à la manière de dialoguer de la mère ; mais comme ce talent n'est pas à la portée de tous les Spectateurs François, elle n'eut pas tout le succès qu'elle pouvoit espérer » (La Porte, 1775, II, p. 22).

8 « M.lle Baccelli [...] fut critiquée à cause de son ton trop maniéré et de sa déclamation cadencée et emphatique » (Origny, 1788, II, p. 42).

9 Le fait d'être reçu « à appointement » implique une plus grande instabilité économique et contractuelle ; c'est en effet la « part » qui donne droit à un revenu proportionnel aux recettes du théâtre.

capacité à « varier continuellement toutes les scènes jouées à l'impromptu » (1772, IV, p. 475) et ses personnages de mère et de tante – personnages qu'on pourrait qualifier de tridimensionnels, comme nous le verrons plus loin. Cependant, elle reste en marge de la programmation, du fait de l'absence d'un espace dramaturgique adéquat : les emplois féminins étaient rares, dès que l'on quittait les rôles de la Soubrette et de l'Amoureuse¹⁰.

C'est encore Cailhava qui lui attribue le talent d'écrivaine – ou, disons plutôt, d'« arrange[use] » :

Le lecteur doit savoir que tous les canevas composés à Paris par les Comédies Italiens, depuis leur établissement en France, sont remplis avec des scènes tirées de leurs anciens Auteurs. [...] Cela n'empêche point qu'il n'y ait beaucoup de mérite à faire un choix des meilleures scènes & à les coudre. Notre Pantalon joint le talent de faire de bons canevas à celui de les bien jouer, Madame Baccelli aussi. J'ai vu cette excellente actrice arranger en moins de vingt-quatre heures trois canevas qui sont très bons. (1772, II, p. 30-31)

En effet, Rosa Brunelli Baccelli se distingue dans la composition de *La Cavalcade*, *Le Docteur avocat des pauvres* et *Le Domino*, trois canevas qui, tout en s'inscrivant dans la tradition italienne en tant que pièces « arrangées » à partir d'anciens canevas, constituent la nouveauté de la programmation de la Troupe en 1771. Ce nombre est significatif, car les Italiens avaient été invités cette année-là, sous peine d'amende, à produire de nouvelles pièces : Baccelli semble en avoir fait l'essentiel¹¹. Cette menace pourrait concourir à expliquer la rapidité avec laquelle Baccelli compose les trois pièces citées par Cailhava. Son implication montre en même temps la confiance probable de la Troupe dans les compétences dramaturgiques de Baccelli, qui devient l'une des plumes les plus importantes des Italiens dans la période prise en compte¹².

10 Quelques années plus tôt, le même sort avait été réservé à la chanteuse Anna Maria Piccinelli qui, après quelques tentatives d'insertion dans la programmation avec des pièces à forte connotation musicale, revient au rôle plus traditionnel d'Amoureuse, avant de quitter la Troupe : voir Fabiano (2006 et 2018) et Manciatì (2022).

11 La seule autre nouveauté de la saison semble être la pièce anonyme *Qui refuse muse*, représentée le 3 août 1771. *L'État des pièces grandes et petites concernant le genre italien*, conservé à la Bibliothèque nationale de France, rapporte que les Italiens avaient été invités à produire au moins deux nouvelles pièces par mois, ce qui n'a pas été le cas d'après les registres du théâtre.

12 L'actrice avait peut-être déjà eu l'occasion de se familiariser avec l'écriture durant sa carrière italienne, non seulement en jouant dans les pièces des principaux auteurs du temps, tels que Pietro Chiari, Carlo Goldoni et Carlo Gozzi, mais aussi à travers l'activité poétique et dramaturgique de son directeur de troupe Onofrio Paganini. Même sans disposer

3 Les scénarios et les personnages créés par Baccelli

Les trois scénarios datant de 1771 sont assez bien accueillis par la critique¹³. *La Cavalcade* et *Le Domino*, en particulier, contiennent plusieurs éléments dignes d'intérêt¹⁴.

La Cavalcade (en un acte) est le premier des trois scénarios à avoir été représenté dans la saison, le 26 juillet 1771. Nous pouvons reconstruire les grandes lignes de la trame grâce aux résumés parus dans *Le Mercure de France* (1771, p. 168-169), *L'Avant-Coureur* (1771, p. 507-508) et *Le Spectacle de Paris* (1772, p. 174-175), ainsi qu'à la fiche conservée dans le Catalogue d'inventaire des comédiens. Comme on le déduit des sources, le goût pour le spectaculaire du scénario, que révèle la présence des chevaux de carton sur scène¹⁵, l'inscrit parfaitement dans la lignée de la programmation du théâtre de cette période, où l'on assiste à une revitalisation du répertoire traditionnel par l'utilisation de machines théâtrales et d'objets et par l'orchestration de scènes de foule.

de témoignages directs de sa pratique de l'écriture, on peut affirmer que Baccelli a été témoin de ce laboratoire dramaturgique animé, dans la Venise des années 1750 et 1760, et que ce dernier a sans doute exercé une influence sur la création de ses rôles d'actrice dans le contexte français.

- 13 Nous pouvons en reconstituer les intrigues et obtenir d'autres informations sur la réécriture de Baccelli à partir d'anciens canevas en explorant les registres des recettes journalières, les fiches des trois scénarios conservés dans le catalogue d'inventaire de la Troupe et les résumés fournis dans le *Mercure de France*, *Le Spectacle de Paris* et *L'Avant-coureur*. D'autres informations sont également rapportées dans *La Correspondance littéraire* et par d'Origny (1788).
- 14 En ce qui concerne le scénario en un acte *Le Docteur avocat des pauvres*, on repère quelques incongruités dans les sources au sujet de la date de reprise et du nombre d'actes, qui font supposer une autonomie restreinte de la réécriture par rapport à l'hypothétique canevas d'origine. On peut supposer que Baccelli a ajouté un acte au scénario d'origine, pour augmenter, conformément à la programmation de la Troupe de l'époque, la ligne comique d'un sujet particulièrement sérieux. Le résumé du *Spectacle de Paris* est la seule source sur l'intrigue de ce scénario, qui voit la mort de Silvio, le fils du Docteur, lors d'un duel avec Celio, fils de Pantalon. En ce qui concerne le côté comique, le rédacteur rapporte : « Ce qui fait le comique de cette pièce c'est Arlequin qui veut se faire Avocat ; et pour prouver qu'il en fait autant que son Maître, il plaide une cause dans laquelle il prétend démontrer, qu'il y a plus d'avantage d'être borgne que d'avoir deux yeux » (*Le Spectacle de Paris*, 1772, p. 175). En 1775, le scénario sera repris sous le titre *Arlequin docteur avocat des pauvres*.
- 15 « On y a donné *La Cavalcade*, farce italienne. [...] Il [Celio] vient avec une nombreuse cavalcade devant la maison de Pantalon, [...]. L'exercice et l'évolution qui font des chevaux de carton rendent cette farce plaisante » (*Mercure de France*, 1771, p. 168).

L'intérêt de cette pièce réside à mon sens dans l'absence de personnage pour Baccelli¹⁶. Généralement, les processus d'écriture des anciens canevas à la Comédie-Italienne lient indissociablement le rôle, l'acteur et l'auteur : Carlo Bertinazzi, dit Carlin, signe des canevas qui tournent autour du masque d'Arlequin, tout comme Antonio Collalto décroche le statut d'auteur en se préparant une dramaturgie sur mesure, adaptée à ses habiletés d'acteur dans le rôle de Pantalon¹⁷. À la Comédie-Italienne, le processus d'écriture est donc indissociablement lié à la pratique de l'acteur et au pouvoir de celui-ci sur les effectifs de la troupe. Le fait que Baccelli compose ou réélabore un sujet qui ne prévoit pas de rôle pour elle se justifie par son emploi limité en tant que comédienne, mais contribue aussi à affranchir l'écrivaine de la comédienne. Ses essais de plume contribuent à convaincre le public, et peut-être aussi ses collègues, de ses habiletés de créatrice.

Dans *Le Domino*, le troisième des titres qu'elle signe, nous trouvons néanmoins le personnage de la tante Eleonora, joué par Baccelli : cette production témoigne d'une appropriation accrue du matériel dramaturgique à disposition. Ce scénario en deux actes, le plus joué des trois titres de Baccelli, est également conforme à la production de l'époque, en matière de goût pour le spectaculaire, avec l'inclusion dans le premier acte de parties dansées et chantées (par Baccelli elle-même, avec une intention parodique). Il en va de même avec l'utilisation d'objets comme éléments déclencheurs de l'action : il s'agit d'un ressort récurrent dans les nouveaux sujets de la première moitié des années 1760. Sans nous attarder sur la trame – typique de la tradition de l'Arte, construite autour de trois couples¹⁸ –, soulignons-en quelques aspects. L'un

16 Selon les registres des recettes journalières et le Catalogue d'inventaire de la Troupe, on trouve : Pantalon (joué par Antonio Collalto et, en son absence, probablement par Antonio Francesco Veronese), Rosaura (Caterina Orsola Bussa Billioni), Docteur (probablement Angiolo Vestris), Celio (Francesco Antonio Zanuzzi), Scapino (Bartolomeo Camerani), Arlequin (Carlo Bertinazzi), Argentina (Antonia Zanerini Bianchi). J'ai reconstitué la distribution des rôles en tenant compte des informations contenues dans les registres. Il est intéressant de noter une probable réduction, dans l'intrigue, de la partie d'Arlequin, protagoniste omniprésent de la dramaturgie des Italiens, en raison aussi du pouvoir social et symbolique de son interprète Carlo Bertinazzi. Le titre original du sujet était, en fait, *Arlequin decroteur* [sic].

17 Parmi de nombreux exemples, la pièce *Les Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin* est attribuée par les sources contemporaines à Carlo Bertinazzi ; en ce qui concerne Antonio Collalto, il a signé plus de trente scénarios, la plupart centrés sur le rôle de Pantalon. Le prestige auctorial des deux acteurs est confirmé par *Le Spectacle de Paris*, qui leur consacre une entrée dans la rubrique « auteur vivants » (Collalto y apparaît dès le numéro de 1771, Carlin à partir de celui de 1775).

18 L'intrigue tourne autour de la jalousie de Celio pour sa femme Rosaura, mise à l'épreuve par les tentatives de Scapino pour gagner l'amour d'Argentine, la femme d'Arlequin. Le

d'eux concerne directement l'écriture de l'intrigue : le rédacteur du *Mercure de France* reconnaît au scénario le respect de l'unité de temps et de lieu et donc, malgré la technique de l'*impromptu*, un stade d'écriture moins embryonnaire qu'à l'accoutumée, qui se détache de la Commedia dell'Arte pour adhérer aux prescriptions dites classiques de la comédie :

Ce canevas est plein de comique de situation ; les caractères y sont soutenus ; il offre même une esquisse de nos mœurs ; les scènes y sont bien enchaînées l'une à l'autre, et les unités du temps et du lieu n'y sont pas blessées comme dans presque toutes les pièces italiennes. Il est de la composition de Madame Baccelli qui a supérieurement rendu le rôle de la tante. Sa pièce, et la façon dont elle file les scènes qu'elle joue en *impromptu*, font voir qu'elle connoît bien la machine théâtrale, qu'elle sçait en manier les différens ressorts, et qu'elle est digne de la réputation dont elle jouissoit en Italie lorsqu'elle fut appelée [*sic*] en France par ordre du Roi. (*Mercure de France*, 1771, p. 174)

Le deuxième aspect à souligner est la création du personnage d'Eleonora (ou Leonora), basé sur la parodie et sur la ridiculisation de la frivolité féminine. Baccelli mobilise l'image sociale que peut susciter son corps, grand et mûr, comme en contre-emploi : des habits et des poses de coquette lui permettent de proposer une nouvelle ligne comique, différente de celle incarnée par la Soubrette¹⁹ et rendue possible par la création *ad hoc* du personnage sur son physique. Le passage final du premier acte, rapporté dans le résumé du *Mercure de France*, montre clairement certaines parties du dialogue entre Pantalon et Leonora, fixées dans l'écriture à partir de la concertation entre les deux interprètes (Baccelli et Collalto) ; il permet également d'observer la parodie du féminin mise en œuvre par le personnage de Leonora :

Pantalon profite vite du moment qu'on lui laisse, pour faire des plaintes à sa femme sur sa façon de se conduire, sur ses bals, ses fêtes continuelles. Elle répond que c'est pour amuser sa nièce. Pantalon lui demande si c'est aussi pour amuser sa nièce qu'elle se pare, qu'elle se coiffe comme une

moteur de l'action est le *domino*, la robe de bal que Celio offre anonymement à sa femme pour tester sa fidélité. Le troisième couple est composé de Pantalon et d'Eleonora, la tante de Rosaura, interprétés par Rosa Brunelli Baccelli et Antonio Collalto (*Mercure de France*, 1771, p. 168-174 ; *Le Spectacle de Paris*, 1772, p. 175-176).

19 Il est important de souligner que l'emploi de Camilla Veronese comme Soubrette et l'accentuation de la ligne pathétique du répertoire avaient dépotentialisé le comique féminin, connotant les traits sérieux de l'Amoureuse, même dans les parties de Soubrette.

jeune personne, elle qui est vieille. Ce mot choque Leonora, elle fait son possible pour changer de conversation, elle flatte son mari, lui demande des nouvelles de sa santé, lui trouve le teint frais : Pantalon la remercie, et revient toujours à l'âge. Leonora plus impatientée tire de sa poche un papier de musique, fredonne un air, et dit à son époux en feignant de chanter un air, qu'elle est ennuyée de ses impertinents sermons : Pantalon ne se rebute pas et met toujours l'âge de sa femme sur le tapis ; mais en gesticulant il touche malheureusement à ses cheveux, la voilà furieuse ! elle consulte son miroir de poche, se trouve affreuse, on vient annoncer qu'une compagnie nombreuse arrive de Paris, elle envoie son mari recevoir le monde, et va à sa toilette avec Silvio qui est accouru à ses cris. (*Mercure de France*, 1771, p. 170-171)

La collaboration des deux comédiens se poursuit peu de temps après dans la pièce de Collalto, *Les Trois jumeaux vénitiens*, représentée pour la première fois en 1773, où Baccelli reprend son rôle dans le personnage d'Eleonora. La critique contemporaine, notamment la *Correspondance littéraire*, attribue explicitement le succès de cette pièce à la coopération entre Baccelli et Collalto²⁰. Le célèbre auteur et acteur affirme la nécessité d'une telle collaboration scénique dans la première édition imprimée de la pièce, en particulier dans la deuxième scène du troisième acte, qui a pour protagonistes Baccelli et Collalto :

Dans le même instant, Zanetto le Vénitien rentre par la porte du milieu, tout occupé de ses affaires, il salue froidement Éléonora, et va s'asseoir du côté de la chambre du Docteur, absorbé dans ses pensées. Éléonora, étonnée de n'en être pas reconnue, s'approche persuadée qu'il est son mari et qu'il feint de ne le pas voir. Zanetto proteste qu'il ne sait ce qu'elle veut lui dire. Éléonora commence une conversation, ou tantôt elle le plaisante, et tantôt le traite de parjure, d'infidèle, etc.

Cette scène est une de celles qui dépendent de l'art et du talent des acteurs, qui se prêtent du jeu mutuellement, et qui savent varier le dialogue à chaque représentation. (Collalto, [1773] 2013, p. 27)

20 « Cette pièce, qui n'est point écrite, qui n'est qu'un canevas, est parfaitement jouée par le sieur Collalto, par la dame Bacelli [*sic*], qui fait le rôle d'Éléonore, et par le sieur Marignan, qui joue le commissaire avec une vérité et un comique bien au-dessus de Préville dans le *Mercure Galant*. Ils ont, de plus, l'avantage de varier leur jeu et leurs discours à chaque représentation, et l'ivresse soutenue du public pour cette pièce entretient encore la verve des acteurs » (*Correspondance Littéraire*, 1774, X, p. 334).

Ce n'est pas un hasard, donc, si Collalto laisse à son propre talent et à celui de Baccelli le soin d'improviser cette scène et surtout s'il y joint cette didascalie au moment de la publication du texte. L'importance de cette indication scénique apparaît d'autant plus qu'il s'agit de la seule didascalie dans la version de 1773 (hormis celle du début de la pièce, qui porte sur les décors). Dans l'édition de 1777, les didascalies qui accompagnent les répliques d'Eleonora témoignent de la variété d'interprétation mise en œuvre par Baccelli, capable de passer d'une « *voix étouffée et plaintive* » à un « *ton décidé* », d'alterner entre l'« *ironie* », le « *ton brusque* » et l'accès de colère (Collalto, [1777] 2013, p. 72-73). Elles témoignent aussi de la volonté de Collalto de fixer cette variété lors de la publication.

4 Une consécration manquée

Grâce à sa très solide technique d'improvisation, Baccelli est en mesure de varier son jeu et les rôles créés sur scène, selon le même procédé d'assemblage de blocs dramaturgiques et de réélaboration de la tradition qu'elle utilise dans l'écriture. Avec l'Eleonora des *Trois jumeaux vénitiens*, qui remporte un franc succès, autant à Paris qu'à la cour, Baccelli obtient la consécration en tant que comédienne qu'elle avait eu grande peine à recevoir en jouant dans des pièces de moindre importance²¹. Sa trajectoire de comédienne et d'écrivaine de théâtre témoigne des difficultés qu'elle rencontre dans sa tentative de conquérir un nouvel espace scénique et dramaturgique dans le cadre de la Troupe des années 1760 et 1770 et de sa composition concrète, où les rôles féminins sont habituellement ceux de la Soubrette ou de l'Amoureuse²².

La connexion étroite entre les emplois, les personnes qui les réalisent et les personnages des pièces témoigne en outre de la manière dont le rapport entre espace scénique et espace dramaturgique correspond à des enjeux de pouvoir internes à la hiérarchie de la Troupe : le poids des interprètes détermine en partie la plus ou moins grande récurrence des emplois sur scène. C'est l'Arlequin acclamé par le public qui est le protagoniste de la scène italienne, grâce à la renommée inépuisable de Carlo Bertinazzi ; de même que le succès

21 Sa présence sur scène s'accroît à la fin des années 1760 et au début des années 1770, lorsqu'elle apparaît en tant que femme de Pantalon et tante, entre autres dans *Les Noces d'Arlequin*, *Les Cinq Âges d'Arlequin*, *Les Deux Chanteuses*, *Le Père de famille*, *Le Maître supposé d'Arlequin*.

22 De la même manière, l'œuvre d'assemblage que fait Camilla Veronese demeure sans surprise attachée à sa personne, sans qu'Antonia Zanerini Bianchi puisse en hériter quand elle lui succède en tant que Soubrette.

de Collalto, acteur, auteur et également chef du comité chargé de la programmation de la Troupe²³, garantit la solide présence scénique du masque de Pantalon. Dans la période considérée, Rosa Brunelli Baccelli subit le fait d'avoir créé un personnage qui ne correspond pas à la dramaturgie de la Troupe par son maigre emploi en tant que comédienne dans les soirées italiennes du Théâtre. Malgré le climat coopératif et la participation des femmes au processus de création (rendue possible par les pratiques de concertation scénique), les rôles de pouvoir restent réservés aux hommes, qui obtiennent ainsi le crédit social et symbolique du processus créatif. À ce titre, l'exemple d'Antonio Collalto et Rosa Brunelli Baccelli est frappant : tout en ayant des habiletés et des talents très semblables, leurs deux carrières au sein de la Troupe s'avèrent tout à fait différentes. Collalto en devient le *leader* indiscutable, aux côtés de Carlo Bertinazzi, tandis que Rosa Brunelli Baccelli n'obtient jamais la « partie entière », ni la reconnaissance sociale du statut d'autrice. Contrairement à ses collègues masculins, elle n'entre jamais dans la section consacrée aux auteurs du *Spectacle de Paris*, malgré une activité dramaturgique plus remarquable que celle d'autres comédiens.

De même, la forte contribution créative de Camilla Veronese a été reléguée à son statut de comédienne. S'il est vrai qu'elle n'a pas collaboré à l'écriture, son parcours artistique est très similaire à celui de son collègue Bertinazzi : comme lui, elle a contribué à renforcer la ligne pathétique du répertoire en combinant les caractéristiques de la Soubrette et celles de l'Amoureuse. Si Rosa Brunelli Baccelli, Camilla Veronese et d'autres comédiennes ont réussi, du point de vue créatif, à repousser les limites de la tradition en proposant sur scène ou par la plume des rôles hybrides et psychologiquement plus complexes qu'auparavant, il ne faut pas oublier qu'elles ont d'abord dû conquérir pour elles-mêmes un espace scénique et dramaturgique, pour se mesurer ensuite aux jeux de pouvoir au sein de la Troupe – un espace que certaines comédiennes, comme Anna Maria Piccinelli, n'ont pas réussi à obtenir. Elles ont dû aussi s'affronter au rapport entre la vie sur scène et la vie privée, en essayant de faire distinguer leur activité de comédienne du reste de leur vie de femme, par exemple à travers une conduite morale irréprochable, pour éloigner l'association entre le

23 À partir de 1761, Collalto fait partie du comité spécial des Comédiens, chargé par les Premiers Gentilshommes de la chambre du Roi de la programmation des spectacles de la compagnie. Ce comité est composé exclusivement d'hommes : outre Collalto, il comprend Luigi Ciavarelli, Carlo Bertinazzi, Francesco Zanuzzi et Antonio Balletti, qui interprètent les principaux rôles de la troupe (respectivement Pantalon, Scapin, Arlequin et Amoureux).

métier d'actrice et la réputation de péché – c'est le cas de Camilla Veronese²⁴. Par ailleurs, elles ont dû jouer avec leur aspect physique lorsque celui-ci n'était plus « adapté » aux emplois scéniques traditionnels – c'est le cas de Rosa Brunelli Baccelli. Enfin, le talent multiforme des créatrices de la Troupe a également dû surmonter l'obstacle de l'oralité sous-jacente au travail des Italiens, qui empêche souvent d'attribuer une « paternité » – ou une « maternité » – aux pièces, laissant les contributions créatives individuelles dans l'ombre du travail de groupe. Leurs exemples montrent donc qu'il était nécessaire d'acquérir du crédit non seulement sur scène, mais aussi socialement et symboliquement, afin de devenir, de plein droit, créatrices de la Troupe des Italiens.

Bibliographie

- ANDREINI Isabella, 1621, *Fragmenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini, comica Gelosa e academica Intenta, raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, dati in luce da Flaminio Scala comico*, Turin, Giovan Domenico Tarino.
- ANDREINI Isabella, 1612, *Lettere d'Isabella Andreini padovana, Comica Gelosa et Academica Intenta*, Venise, Combi.
- ANDREINI Isabella, 1601, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, 1, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni.
- ANDREINI Isabella, 1588, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*, Vérone, Girolamo Discepolo.
- BALLETTI RICCOBONI Hélène Virginie, 1753, *Le Naufrage, comédie par M.lle Riccoboni. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 14 février 1726, dans Le nouveau théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du Roi*, t. v, Paris, Briasson.
- BARTOLI Francesco, 1782, *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padoue, Conzatti ; également en ligne, éd. G. Sparacello, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2010 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F2ada9566/0901c1203ef5f5ebbd4836a43aac5bc26236f983>.
- BOSTIC Heidi, 2010, *The Fiction of Enlightenment: Women of Reason in the French Eighteenth century*, Newark, Delaware UP.

24 Les sources contemporaines décrivent Camilla comme une figure angélique, à la conduite morale exemplaire. La « génitrice » de cette généalogie des femmes de la Commedia dell'Arte, Isabella Andreini, est déjà considérée par les sources comme une sainte (voir Manciatì 2019b).

- BRENNER Clarence D., 1961, *The "Théâtre italien". Its repertory. 1716-1793*, Berkley and Los Angeles, California UP.
- CAILHAVA DE L'ESTANDOUX Jean-François, 1772, *De l'Art de la Comédie, ou detail raisonné des diverses parties de la comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les Imitations de Molière & celle des Modernes. Le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs comiques de toutes les nations. Terminé par l'exposition des acuses de la décadence du théâtre, & des moyens de la faire reflourir*, 4 vol., Paris, Didot.
- CAMPARDON Émile, 1970, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne. Pendant les deux derniers siècles. Documents inédits aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault 1880 ; réimpression Genève, Slaktine reprints.
- COLLALTO [Matiuzzi] Antonio, 1777, *Les Trois jumeaux vénitiens, comédie italienne en quatre actes, dialoguée en français, en faveur des Sociétés, et des Troupes de Provinces, Représentée pour la première fois le 7 Décembre 1773 par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Par A. Collalto, Comédien Italien du Roi*, Paris, Duchesne ; également en ligne, éd. S. Spanu, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2013 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F707a5bdd/4085390972dafa58ef970c298a6e10da7366ee05>.
- COLLALTO [Matiuzzi] Antonio, 1773, *Les Trois jumeaux vénitiens, Représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le Vendredi 31 Décembre 1773, dans Recueil des fêtes et de spectacles donnés à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année 1773*, t. 1, Paris, Ballard ; également en ligne, éd. S. Spanu, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2013 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F707a5bdd/4085390972dafa58ef970c298a6e10da7366ee05>.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, 1877-1888, éd. M. Tourneux, 16 vol., Paris, Garnier frères.
- DE' ANGELIS Francesca Romana, 1991, *La divina Isabella : vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Florence, Sansoni.
- DE LUCA Emanuele, 2008, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF.
- DE MARINIS Marco, 2008, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- État des pièces grandes et petites concernant le genre italien*, ms. NAF. 22261-f. 94, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits.
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette (éd.), 2015, *Théâtre de femmes de l'Ancien régime*, t. IV, Paris, Classiques Garnier.
- FABIANO Andrea, 2018, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS.

- FABIANO Andrea, 2006, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS.
- KAPLAN Marijn S., 2020, *Marie Jeanne Riccoboni's Epistolary Feminism : Fact, Fiction, and Voice*, New York, Routledge.
- KATRITZKY Margaret, 2007, *Women, Medicine and Theatre 1500-1750 : Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate.
- KERR Rosalind, 2008, « The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre : Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage », *Revue "Early Theatre"*, vol. 11, n° 2, p. 181-197. DOI : <https://doi.org/10.12745/et.11.2.778>.
- L'Avant coureur : feuille hebdomadaire, où sont annoncés les objets particuliers des sciences & des arts, le cours & les nouveautés des spectacles, et les livres nouveaux en tout*, 1771, Paris, Lacombe, n° 32, lundi 12 août.
- LA PORTE Joseph de, Clément M.B.P., 1775, *Anecdotes Dramatiques*, 3 vol., Paris, Duchesne.
- Les Spectacles de Paris ou suite du calendrier historique et chronologique des théâtres*, 1763-1780, Paris, Duchesne.
- MANCIATI Silvia, 2022, « La "cantatrice" interprete e personaggio al tramonto della Comédie-Italienne di Parigi », *Arti dello spettacolo/Performing arts*, vol. VIII, n° 8, *Donne e impresa teatrale*, dir. Donatella Gavrilovich et Silvia Mancati, p. 10-19 ; disponible en ligne : https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/wp-content/uploads/2022/12/2022_2_Manciati.pdf.
- MANCIATI Silvia, 2021, « Goldoni à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 289, *Les Théâtres parisiens sous l'Ancien Régime*, dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, p. 103-114.
- MANCIATI Silvia, 2019 (a), *Carlo Goldoni negli anni parigini. Tra autore e attore, testo e scena*, Rome, UniversItalia.
- MANCIATI Silvia, 2019 (b), « Femmes, comédiennes et personnages : jeu de pouvoir dans la Commedia dell'Arte », dans Frédérique Fouassier et Juan Carlos Garrot Zambrana (dir.), *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, CESR, Tours, coll. « Regard croisés sur la scène européenne », p. 141-155 ; disponible en ligne : https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/sites/default/files/regards/pdf/RC_SSE8-07-MANCIATI.pdf.
- MANFLO Carlo (dir.), 2014, *Isabella Andreini : una letterata in scena*, Padoue, Il poligrafo.
- Mercure de France*, 1771, Paris, Cavelier, octobre.
- ORIGNY Antoine-Jean-Baptiste-Abraham (d'), 1788, *Annales du Théâtre Italien. Depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 vol., Paris, Duchesne.
- RASI Luigi, 1897, *Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 vol., Florence, Bocca.

- Registres de l'Opéra-Comique. Recettes journalières*, Th. Oc. 40-63, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de l'Opéra.
- Répertoire, rôles, costumes*, Th. Oc. 178, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de l'Opéra.
- RICCOBONI Antoine-François, 1761, *Les Caquets. Comédie en trois actes en prose. Représentés pour la première fois par les comédiens italiens ordinaire du Roi, le 4 février 1761*, Paris, Ballard.
- RICCOBONI Antoine-François, 1745, *Le Siège de Grenade. Pièce héroï-comique en trois actes*, Paris, Delormel.
- RICCOBONI-MAIZIÈRES Marie-Jeanne, 1780, *Œuvres complètes de Mme Riccoboni*, 7 vol., Neuchâtel, Société typographique.
- SCANNAPIECO Anna, 1999, « "... gli erarii vastissimi del goldoniano repertorio". Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento », *Problemi di critica goldoniana*, n° 6, dir. Giorgio Padoan, p. 143-238.
- SPANU Fremder Silvia, 2010, *Le Répertoire et la Dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris durant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- ZACCARIA Michela, 2019, *Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'arte a Marivaux*, Rome, Bulzoni.