

ÉTUDES SUR LE 18^e SIÈCLE

48

Les comédiens itinérants à Bruxelles au XVIII^e siècle

Jean-Philippe Van Aelbrouck



Éditions de l'Université de Bruxelles 2020

ÉTUDES SUR LE XVIII^e SIÈCLE

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

Directeurs

Valérie André et Christophe Loir

Comité éditorial

Bruno Bernard, Claude Bruneel (Université catholique de Louvain), Carlo Capra (Università degli studi, Milan), David Charlton (Royal Holloway College, Londres), Manuel Couvreur, Nicolas Cronk (Voltaire Foundation, University of Oxford), Michèle Galand, Jan Herman (Katholieke Universiteit Leuven), Michel Jangoux, Huguette Krief (Université de Provence, Aix-en-Provence), Christophe Loir, Fabrice Preyat, Daniel Rabreau (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne), Daniel Roche (Collège de France) et Renate Zedinger (Universität Wien).

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIII^e SIÈCLE

Écrire à :

Valérie André : vandre@ulb.be

Christophe Loir : christophe.loir@ulb.be

ou à l'adresse suivante :

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

Université libre de Bruxelles (CP 175/01)

Avenue F.D. Roosevelt 50

B – 1050 Bruxelles

**Les comédiens
itinérants à Bruxelles
au XVIII^e siècle**



Illustration de couverture

Un théâtre de comédiens sur la Grand-Place de Bruxelles (détail),
École des Pays-Bas autrichiens, vers 1720. Inv. 1403.

© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles,

photo : J. Geleyns – Art Photography

ISBN 978-2-8004-1768-4

eISBN 978-2-8004-1769-1

ISSN 0772-1358

D/2022/0171/4

© 2020 by Éditions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 – 1000 Bruxelles (Belgique)

editions@ulb.be

www.editions-ulb.be

Imprimé en Belgique

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

ÉTUDES SUR LE 18^e SIÈCLE

48

Les comédiens itinérants à Bruxelles au XVIII^e siècle

Jean-Philippe Van Aelbrouck



Éditions de l'Université de Bruxelles 2020

Remerciements

Ma gratitude va à tous ceux et celles qui m'ont donné le goût de la recherche, de la danse et du théâtre, à tous ceux et celles qui m'ont incité et encouragé à écrire ce livre, à tous ceux et celles qui m'ont patiemment assisté pendant son élaboration et sa rédaction.

En particulier, je remercie le regretté professeur Claude Javeau, qui a suivi pas à pas l'élaboration de cet ouvrage et qui a accompagné mes doutes, mes hésitations et mes enthousiasmes avec bienveillance et sagacité; le professeur Manuel Couvreur, sans le soutien et les conseils duquel ce travail n'aurait pu voir le jour; Anne-Françoise Drion et Vincent Delvaux, mes relecteurs et correcteurs patients, zélés et méticuleux; Christiane et André qui m'ont transmis leur passion pour le genre humain et inoculé le virus de la curiosité.

De nombreuses institutions m'ont ouvert leurs portes. Je voudrais remercier le personnel attentif et compétent qui m'a aidé dans mes recherches: la Bibliothèque royale de Belgique, les Archives de l'État en Belgique, les Archives de la Ville de Bruxelles, ainsi que toutes les institutions que j'ai eu le plaisir de visiter en Belgique et à l'étranger.

Ce livre est le fruit d'une thèse de doctorat présentée en 2001 à l'Université libre de Bruxelles. En vingt ans, j'ai pu étoffer considérablement son contenu et, tout en continuant mes recherches *in situ*, bénéficier de l'incroyable richesse mise à disposition sur l'Internet depuis lors. Des lacunes subsistent bien sûr et j'espère que d'autres chercheurs passionnés seront amenés à les combler.

À présent le théâtre

Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,

Et ce que votre temps voyoit avec mépris

Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,

L'entretien de Paris, le souhait des provinces,

Le divertissement le plus doux de nos princes,

Les délices du peuple, et le plaisir des grands :

Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;

Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde

Par ses illustres soins conserver tout le monde,

Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau

De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.

(Pierre Corneille, L'Illusion comique, acte V, scène v).

Introduction

Entre 1995 et 2000, le Théâtre de la Monnaie a fêté le tricentenaire des cinq années qui, voici trois siècles, ont transformé la capitale des Pays-Bas espagnols en nouvelle scène lyrique et théâtrale internationale. Parmi les nombreuses manifestations organisées à l'occasion de cette commémoration, la publication d'un livre faisant le point sur nos connaissances actuelles concernant l'histoire de ce théâtre a mobilisé de nombreux chercheurs et historiens. Ma contribution à cet ouvrage m'a permis d'identifier les lacunes énormes qui entourent encore l'histoire de la vie théâtrale à Bruxelles, et plus particulièrement de relever les aspects trop fragmentaires des informations périphériques au Grand Théâtre.

Depuis quarante ans que je rassemble les documents épars relatifs au Théâtre de la Monnaie, mes recherches se heurtent non seulement à l'absence de sources pour des pans entiers de notre histoire théâtrale, mais aussi et surtout au caractère uniquement officiel des documents disponibles. Des chroniques et almanachs jusqu'aux quittances et reçus divers, la majorité des pièces d'archives concernent une vie « apparente » et publique du théâtre. Nulle trace des origines et des conditions sociales des comédiens, nulle analyse de leur caractère et de leur psychologie, nulle allusion au fonctionnement interne des troupes.

J'étais pourtant convaincu qu'en tentant de broser des « portraits » de comédiens – éléments biographiques parfois anecdotiques, souvent lacunaires –, une autre image du monde théâtral apparaîtrait en filigrane. C'est dans ce but que j'ai entrepris le dépouillement systématique d'archives rarement exploitées par les historiens du théâtre, mais d'un intérêt capital pour cerner de plus près la vie des comédiens. Les registres paroissiaux livrent à cet égard des informations individuelles qu'on chercherait en vain ailleurs. Un acte de baptême ou de mariage peut subitement éclairer d'un jour nouveau la composition d'une troupe ou le parcours d'un comédien ; il étale le profil d'un personnage dont on ne connaissait souvent que le pseudonyme, ou dont on ignorait l'itinéraire et le séjour dans une ville de passage.

Ainsi ai-je retrouvé, au fil de mes investigations, des actes au bas desquels figurent plusieurs signatures de comédiens, formant à eux seuls la moitié de la troupe résidant à ce moment dans une ville donnée. Dans certains cas – peu nombreux mais significatifs –, l'acte indique la ville d'origine ou le lieu de naissance du comédien. D'autres documents prouvent que le père, la mère, le parrain et la marraine, tous comédiens, faisaient bien partie de la même troupe, alors qu'on les croyait totalement étrangers l'un à l'autre, sans lien familial apparent.

Corroborant ou infirmant des informations que l'historien du théâtre Max Fuchs avait réunies dans son *Lexique*¹, ces découvertes complètent naturellement des

1 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1944.

documents d'archives plus « officiels », tels que les autorisations municipales accordées aux troupes de passage, les procès de comédiens intentés par leurs créanciers, les actes passés devant notaire ou les registres d'appointements tenus par le régisseur de la troupe.

J'ai largement fait usage de ces actes paroissiaux, pour la plupart inédits. Même si leur énumération paraît anecdotique, ils indiquent combien la circulation des comédiens était dense durant tout le XVIII^e siècle et ouvrent de nouvelles pistes à investiguer pour l'histoire du théâtre et de la société « comique »².

Car cette société nous est encore mal connue, et tout se passe comme si certaines habitudes, certains comportements, certains us et coutumes allaient de soi pour l'homme du XVIII^e siècle, alors que nous pouvons à peine appréhender cette organisation sociale formée de codes, de signes de reconnaissance, de luttes d'influence et d'âpre concurrence entre membres d'une même troupe ou entre troupes rivales. Face à cette carence d'informations et aux écueils de l'interprétation, chaque nouvel indice renforce une hypothèse et en écarte une autre. L'ensemble du champ théâtral ne sera clarifié que lorsque toutes les pièces aujourd'hui disponibles auront été rassemblées et toutes les sources recoupées, entreprise qui dépasse largement le cadre d'une recherche individuelle.

L'histoire et la vie des troupes itinérantes au XVIII^e siècle ont fait l'objet de nombreuses monographies, toutes centrées sur un aspect particulier, une ville ou, plus rarement, une région. Les auteurs de ces études étaient pour la plupart des polygraphes ou des littérateurs héritiers d'une manière d'écrire propre au XIX^e siècle : combien d'auteurs ont-ils décrit la vie théâtrale des provinces de France sans avoir aucune connaissance de l'histoire du théâtre et sans se préoccuper du destin des troupes qui traversaient leurs villes ? Combien d'auteurs se sont-ils contentés d'accumuler des notices anecdotiques classées par ordre chronologique, sans tenter de combler les lacunes d'archives par d'autres sources ?

La plupart des monographies retracent en effet non pas la vie théâtrale d'une cité, mais plus souvent la succession d'événements disparates, liés tantôt à la construction d'une salle de spectacle, tantôt aux délibérations du conseil municipal, autorisant une troupe anonyme à se produire dans un lieu théâtral, voire dans une salle dont la destination première n'était pas le spectacle. Rarement le comédien ou le directeur de troupe a fait l'objet d'une attention particulière, rarement l'auteur s'est risqué à reconstituer un pan du passé des personnages qu'il évoque.

Max Fuchs, fondateur, avec Auguste Rondel, de la Société d'histoire du théâtre, s'est intéressé le premier à la « vie théâtrale », tant dans ses aspects géographiques, économiques, politiques qu'esthétiques et sociologiques. Utilisant – lorsque les sources premières n'étaient plus disponibles – les monographies et autres anecdotes publiées sur les théâtres des villes de France par les polygraphes que je viens d'évoquer, il a tenté non seulement de mettre en lumière tous les aspects de la profession d'acteur et son intégration dans la société du XVIII^e siècle, mais, bien plus, il a jeté un nouvel éclairage sur le caractère ambulant des troupes de province, jusque-là ignoré par la quasi-totalité des auteurs, en dépit de l'exemple moliéresque.

2 Relative à la comédie et à l'art théâtral.

Fuchs est mort en 1949, sans avoir vu paraître le second volume de son œuvre, le plus important et le plus fouillé en ce qui concerne l'objet de la présente étude. Il a fallu attendre presque quarante ans pour qu'Henri Lagrave et Jean Nattiez, éminents spécialistes du théâtre en France au XVIII^e siècle, le fassent éditer par les soins du Centre national de la recherche scientifique. Dans cet ouvrage, Fuchs nous oblige à revoir radicalement nos connaissances sur l'histoire du théâtre, largement entachées par l'omniprésence et l'omnipotence de Paris.

La vision que nous avons aujourd'hui du théâtre français en Europe est, en effet, essentiellement dictée par l'histoire des principaux théâtres de Paris : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique ou Opéra. Toutes les scènes françaises de province et de l'étranger leur ont été étroitement liées, comme si Paris n'avait cessé de dicter ses règles. Plusieurs épisodes ont pourtant contribué à différencier les destinées des scènes secondaires, l'histoire du théâtre dans les Pays-Bas espagnols et autrichiens le prouve à suffisance.

La plupart des comédiens qui parcoururent l'Europe étaient d'origine française et n'avaient de cesse de se produire à Paris. Les scènes de province leur servaient de tremplin, c'est là qu'ils testaient leurs talents comiques ou se faisaient huer, c'est là qu'ils gravissaient les fragiles échelons de la renommée, jusqu'à espérer se faire remarquer par un directeur, un impresario ou un « chasseur de têtes » qui les recommanderait à l'insatiable curiosité du public parisien.

La littérature dramatique et la critique théâtrale relevant du « domaine français » se sont principalement concentrées sur l'univers parisien, tandis que l'étude du théâtre dans les provinces françaises ressortissait – du moins avant Fuchs – tantôt à l'histoire locale et folklorique, tantôt à l'épiphénomène d'une société centralisée. Même en ce qui concerne nos régions, il est malaisé de se défaire de l'idée que toute la vie théâtrale tournait autour de Paris, tant il est vrai que les directeurs, les acteurs, les troupes, les gouverneurs, jusqu'au public lui-même gardaient la capitale française en point de mire et auscultaient ses moindres soubresauts culturels et artistiques.

L'histoire générale du théâtre nous est bien connue et de nombreuses études en ont développé les principaux courants littéraires, ont analysé les événements chronologiques marquants, ont décrit les transformations architecturales des lieux de représentations, ont dressé les biographies des comédiens les plus importants. Mais rarement les auteurs de ces études se sont penchés sur la vie d'une troupe, sur ses rapports à l'argent et au pouvoir ; le personnage public de l'acteur en représentation a été étudié et commenté mais on a ignoré le personnage privé qu'il redevient après le spectacle.

Les historiens du théâtre ont largement investigué autour et alentour de la notion de « cérémonie » dramatique, cette manifestation qui réunit en un lieu consacré des spectateurs venant assister à une action représentée par un groupe de personnages investis de rôles déterminés. Le théâtre est porteur d'un message social qui, pour atteindre son but, doit être en accord avec les valeurs et les attentes du public³. De l'auteur au spectateur en passant par les protagonistes, la cérémonie – qu'elle soit sociale en général ou dramatique en particulier – incarne « la pratique sociale dans

3 P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 18.

sa plus grande intensité», au cours de laquelle chaque individu assume les types fixés par la tradition⁴.

Au-delà de la pièce écrite, de la représentation théâtrale et des rôles tenus par les acteurs, mon intérêt et ma curiosité se sont portés sur le mince espace qui sépare le plateau des loges, ces coulisses où, brusquement, l'acteur redevient homme, où il passe sans transition du personnage honoré au personnage ignoré, où il verse de la magie à la banalité. Comment accède-t-on à la profession d'acteur ? Qu'est-ce qui fait courir le comédien de troupe en troupe et la troupe de ville en ville ? Pourquoi le comédien est-il adulé sur la scène et méprisé à la ville ? Autant de questions auxquelles j'ai tenté de répondre en jetant un éclairage sur le fait théâtral dans ses rapports avec la société et avec ses différentes composantes, telles que le pouvoir et les « classes sociales », la famille, la religion, l'économie, l'organisation de l'entreprise théâtrale, le nomadisme et le voyage.

Face aux lacunes considérables qui émaillent les recherches dans ce domaine, je ne peux qu'espérer avoir contribué à élaborer un corpus en devenir, autour d'obscurs personnages remplissant, leur vie durant, la noble tâche de véhiculer la culture tout en apportant le rêve. Cette étude constitue une sorte d'hommage au « comédien inconnu ».

Conventions

Dans les citations de textes (imprimés ou manuscrits) de l'époque, j'ai maintenu strictement l'orthographe originale, même dans des cas fantaisistes, à moins que celle-ci n'entrave la compréhension.

Abréviations utilisées dans les notes :

AEB : Bruxelles, Archives de l'État en Belgique

AVB : Archives de la Ville de Bruxelles

4 J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 17-18.

La situation du théâtre à l'aube du XVIII^e siècle

C'est une évidence de dire que, tout au long du xvii^e siècle, le théâtre français et le théâtre italien occupent une position dominante à travers toute l'Europe. Le français, langue de communication dans toutes les cours d'Europe, langue de culture, s'impose aussi comme langue de littérature et le Grand Siècle l'élève au rang de langue dramatique « universelle ». Malgré l'importance du courant élisabéthain et des *Wanderbühnen* allemands, je ne retiendrai ici que les éléments essentiels qui ont présidé, à travers les théâtres français et italien, à l'élaboration des scènes dramatiques dans nos régions.

L'Italie de la Renaissance extrait le théâtre des églises pour le répandre dans les cours et propose à l'Europe un modèle théâtral classique se réclamant de l'Antiquité. La naissance de la tragédie moderne expérimente les thèmes romanesques et annonce déjà le théâtre élisabéthain et l'univers cornélien. Dans ses comédies, Ruzzante introduit le réalisme et le burlesque, préfigurant le règne de la *commedia dell'arte*. Dès la seconde moitié du xvi^e siècle, des acteurs professionnels (par opposition aux amateurs qui jouent dans les cours princières) développent un style de comédie « improvisée », c'est-à-dire non écrite. Tout en se plaçant sous la protection d'un seigneur, les troupes voyagent d'une ville à l'autre et représentent leurs pièces dans des salles louées, dans des cours et sur les places publiques.

Outre la particularité de nomadisme, que nous rencontrerons tout au long de cette étude, les acteurs italiens comptent dans leurs rangs des femmes – ce que le reste de l'Europe condamne au même moment – et passent d'une troupe à l'autre au gré des nécessités et des opportunités. Les cours italiennes et étrangères en viennent rapidement à se disputer ces troupes bien rodées, au jeu d'acteurs parfaitement mis au point, bien qu'« improvisé ». Les comédiens eux-mêmes, à force de travail technique et d'expérimentations successives, vont jeter les bases de la profession : l'identification totale de l'acteur avec son personnage¹.

L'apparition de l'opéra et la conception de nouveaux espaces théâtraux, où le « spectacle » devient une fin en soi, transforment radicalement la vie théâtrale et parachèvent l'apport décisif de l'Italie à l'art dramatique européen et notamment français.

Considéré comme le précurseur de la tragédie française moderne, Étienne Jodelle inaugure le théâtre « humaniste » et bouscule les traditions issues des farces et des tragédies latines de collèges. La France emprunte rapidement à l'Italie son dispositif

1 S. d'Amico, « Le théâtre italien », in G. Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 636-638.

scénique et ses thématiques héroïques, les comédiens *dell'arte* se mêlent aux acteurs français. Les « joueurs d'histoires » sont de plus en plus nombreux à sillonner la France, proposant au public tragédies et comédies nouvelles, au détriment des anciens genres. À Paris, l'Hôtel de Bourgogne, seule salle permanente du royaume, héberge dès 1598 les troupes de passage, qu'elles soient françaises, italiennes, anglaises ou espagnoles. Floridor, Montfleury et la Champmeslé y créeront plus tard les grands rôles de Racine.

Le Jeu de paume du Marais, ouvert en 1634 par Montdory, monte les premières tragédies de Corneille, avant de faire place aux spectacles à machines commandés par Mazarin. La troupe du Marais sera réunie aux comédiens de Molière en 1673, puis à celle de l'Hôtel de Bourgogne pour former, sept ans plus tard, la Comédie-Française, seule troupe française autorisée par le Roi. Peu à peu, le répertoire se fait plus romanesque, avec Thomas Corneille et Philippe Quinault, jusqu'aux grandes œuvres du réalisme dramatique incarné par Molière et Racine².

Parallèlement, l'opéra français fait son apparition avec le *Pomone* de Perrin et Cambert représenté en 1671, et deux ans plus tard, Lully, qui vient d'obtenir du Roi le privilège de l'opéra, monte *Cadmus et Hermione*, première grande tragédie en musique. Son association avec Molière produira un nombre important de comédies-ballets. Les œuvres du compositeur auront une grande incidence sur le répertoire des troupes de province et elles marqueront fortement les débuts du Théâtre de la Monnaie.

Les origines du théâtre à Bruxelles

Liebrecht a parfaitement conté les origines du théâtre à Bruxelles, de manière plus scientifique et plus synthétique que ne l'avait fait Faber quarante-cinq ans plus tôt. Sans vouloir rivaliser avec les qualités de cet érudit, je vais tenter de dégager les principaux axes de cette genèse et apporter, au fil de l'histoire, quelques contributions nouvelles.

Dans la tourmente d'un siècle tout entier voué aux guerres que l'Espagne mène contre l'Europe, les Pays-Bas souffrent rudement d'une domination lointaine mais aveugle. Pourtant la cour des archiducs espagnols à Bruxelles est brillante et les festivités et divertissements se succèdent sans relâche. Dès 1615, on note le passage d'une troupe de « comediantes françaises » à laquelle les archiducs Albert et Isabelle paient 300 florins³ pour trois comédies représentées en avril au palais⁴. Il pourrait s'agir de la troupe du fameux Valleran Le Conte, reprise à sa mort par Antoine Cossart⁵. Cette troupe circule dans les Pays-Bas durant trois ans au moins et joue notamment à Leyde, La Haye, Gand, Bruxelles et Lille.

2 J. Morel, « Le théâtre français », in G. Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 748-753.

3 Au XVIII^e siècle, un premier acteur peut gagner jusqu'à 6 000 florins par an tandis qu'un figurant en gagne entre 300 et 500. Le florin de l'époque se subdivise en 20 sols et le sol en 12 deniers.

4 AEB, Chambre des Comptes 1838, f° 5.

5 Antoine Cossart, compagnon de Valleran Le Conte, fut inhumé à Bruxelles le 22 octobre 1653. AVB, registre 155 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

Friands de spectacles, les archiducs ne manquent pas de faire jouer les troupes itinérantes anglaises, françaises et espagnoles qui se présentent à Bruxelles. Parmi elles, celle de Francisco Lopez a la préférence des gouverneurs, car il est également auteur et présente des pièces de son cru. Lopez joue à Bruxelles d'octobre 1617 à juin 1618 et, dans le même temps, il donne des représentations à Gand⁶.

À la mort de l'archiduc Albert, survenue en 1621, l'infante Isabelle sombre dans la tristesse et l'austérité. La cour de Bruxelles perd de son faste et l'activité artistique ralentit, pour s'interrompre durant une dizaine d'années, à l'exception d'un ballet donné en 1624 par M. de Sainte-Vertu pour le passage du roi de Pologne Ladislas IV, intitulé *Diane triomphante*⁷. L'arrivée de Marie de Médicis et surtout celle de Gaston d'Orléans en janvier 1632, jeune exilé à Bruxelles en compagnie de ses gentilshommes, bouleversent enfin l'étiquette morose de la cour. Le 19 novembre 1631 déjà, le comte de Grimberghe donne un bal remarqué; en janvier 1632, la cour se livre à de « frequens ballets & serenades »⁸.

Comédies et ballets

Le *Balet du monde* est représenté à Bruxelles le 10 décembre 1634. Initialement destiné au mariage du prince de Ligne avec la comtesse de Nassau, le ballet est finalement dédié au nouveau gouverneur des Pays-Bas, l'infant Ferdinand d'Espagne, qui y assiste « sous son daiz ». La jeune comtesse en prend d'ailleurs ombrage et elle en profite pour « se descharger de la despense de flambeaux de la sale, & de celle de la collation »⁹.

Dans la préface du livret imprimé à Bruxelles, l'historiographe Jean Puget de La Serre, auteur du ballet, s'excuse de ce que les gentilshommes de la cour ont conçu cette œuvre « à la hate & executée de mesme, ne pouvant moderer la passion qui les transporte pour le contentement de V[otre] A[ltesse] R[oyale] aussi bien que pour son service »¹⁰. Le ballet connaît un retentissement certain, au point que la *Gazette de France* y consacre une page entière et que Beauchamps s'y attarde encore en 1735¹¹.

Il faut attendre l'arrivée de l'archiduc Léopold-Guillaume, en avril 1647, pour que Bruxelles connaisse à nouveau quelque splendeur artistique. Bien que vaillant soldat et dévôt, le gouverneur général est très porté sur les arts. La comédie le divertit et il accueille en son palais les troupes de campagne qui jouent à Bruxelles. Dans le registre des « Ordres de paiement de Léopold-Guillaume », on relève plusieurs mentions qui témoignent de l'intérêt de l'archiduc pour le théâtre : le 8 février 1648, sa générosité récompense une troupe anglaise d'une gratification de 50 patacons (120 florins) et, le 17 février de l'année suivante, c'est la troupe hollandaise de Jean-Baptiste Fornemberg,

6 W. Schrickx, « French, Italian, Spanish and German Actors and Other Artists at Ghent (1575-1700) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 3, 1966, p. 893.

7 L'unique exemplaire connu de ce livret est conservé à la Folger Shakespeare Library de Washington.

8 T. Renaudot, *Recueil des gazettes et nouvelles*, 21 novembre 1631, 16 et 23 janvier 1632, 27 février 1632.

9 T. Renaudot, *Recueil des gazettes et nouvelles*, 16 décembre 1634.

10 J. Puget de La Serre, *Balet des princes indiens dansé à l'arrivée de Son A. R. le cinqiesme jour de decemb. 1634*. Bruxelles, François Vivien, 1634, livret in-4° de 30 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (cote V.H. 26.634 A 4 L.P.); Gand, Bibliothèque de l'Université (cote BL 3783); Liège, Conservatoire royal de musique (cote Terry C 52). Voir J.-P. Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles*, Liège, Mardaga, 1994, p. 17 et 159.

11 P. Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault père, 1735, t. III, p. 48.

également auteur de comédies, qui reçoit 816 florins pour cinq comédies représentées au palais. Les mêmes acteurs reviendront en mars suivant. Le 27 janvier 1650, la troupe anglaise de John Wayt reçoit 120 florins « *por haver representado una Comedia en mi presencia* »¹².

À partir de 1651, l'archiduc donne sa préférence à la « troupe du prince d'Orange », une troupe française venue de Hollande sous la conduite de Jean-Baptiste Monchaingre, dit Philandre. Le gouverneur général lui donne 645 florins le 19 janvier, pour cinq comédies représentées au palais, la même somme le 14 février et, le 28 février, 903 florins pour sept représentations. Il est encore fait mention de paiements le 27 avril et le 2 mai 1651 puis, le 24 janvier 1652, l'archiduc paie encore 1 050 florins pour huit représentations. Durant la période de carnaval, la troupe joue huit fois et elle termine son séjour à Bruxelles par une représentation au palais, dans la « *Sala de la Pandilla* »¹³.

Un aide de l'Oratoire de la Chapelle royale, dénommé Lozano, rappelle l'intérêt que porte l'archiduc aux représentations de comédies. Comme Faber et Liebrecht en citent un passage tronqué, prétextant des lacunes et des déchirures dans le papier, il me semble utile d'en restituer le texte exact :

*[L'archiduc] deffendit les Theatres de Halles et de Comedies, où l'on ne parle que de Venus et de Cupidon, il permit seulement celles qui peuvent divertir innocemment sans offenser les Yeux, et les oreilles chastes, pour quel effect une troupe de Comediens françois jouoient sur la montagne de Ste Lisabete, et tous les Dimanches Mardy et Jeudy apres qu'ils avoient joué en ville il venoient en Cour pour presenter sur le petit Theatre qui estoit dressé dans la sale du Quartier d'enhau, Leopold se plasoit dans une Loge mise vis avis du Theatre, et les Maistres d'hostel avoient le soin d'inviter les Dames, lesquels il souhaitoit qu'il veneroient voir la Comedie dont les Comediens tous les hyvers donoient une liste des pieces qu'il avoient estudié, et il le fesoit dire chaque fois le jour de devant ce qu'il vouloit qu'on presenta, pendant la Comedie l'on donnoit quelques rafraichissement des confitures et licquels*¹⁴.

À Paris, le cardinal Mazarin a réuni une troupe de comédiens italiens, accompagnée du décorateur et machiniste Giacomo Torelli et du maître de ballet du grand-duc de Toscane, Giovan Battista Balbi. On choisit de représenter *La Finta pazza*, œuvre de Giulio Strozzi, sur une musique de Francesco Saccati. Balbi imagine des scènes de ballet pouvant plaire au jeune Louis XIV, alors âgé de sept ans : autruches, singes, ours, Indiens et perroquets constituent les différents tableaux du ballet. Les représentations ont lieu à partir du 14 décembre 1645 et se poursuivent durant plusieurs semaines¹⁵.

Le succès remporté par cette œuvre fait le tour de l'Europe et ne manque pas de susciter la curiosité du gouverneur des Pays-Bas. Aussi lorsque, deux ans plus tard, Balbi et Torelli montent *l'Orfeo* de Buti, sur une musique de Rossi, la réputation du chorégraphe est définitivement acquise et l'archiduc l'invite à Bruxelles en 1648. Dès le mois de février, il est attaché à la cour en qualité de « *baylarin* » et d'« *ingeniero de*

12 AEB, Manuscrits divers 1374, f° 16 v°, 21, 22 v°, 57, 107 v° et 125 v°.

13 AEB, Manuscrits divers 1374, f° 163, 167, 168, 173, 175, 210 et 211 v°.

14 AEB, Manuscrits divers 800, f° 161 v°.

15 M.-F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672*, Paris, Picard, 1967, p. 45-47.

perspectivas y danzas». En avril 1649, Balbi se rend en Italie afin de préparer l'œuvre que lui a commandée l'archiduc : il en revient accompagné du scénographe Giovan Battista Angelini et du librettiste Ascanio Amalteo¹⁶.

Le mariage de Philippe IV avec Marie-Anne d'Autriche fournit l'occasion aux artistes italiens de montrer leurs talents. Ils travaillent à une nouvelle pièce qui réunira opéra et ballet : *Ulisse all'isola di Circe* accompagné du *Ballet du monde*. L'œuvre, dont le sujet est inspiré de l'*Orfeo*, est représentée le 24 février 1650, devant toute la cour et la noblesse de Bruxelles, et redonnée deux jours plus tard, « au contentement & admiration indicible des spectateurs »¹⁷. Le *libretto* de la « comédie chantée » et du ballet, richement orné par le graveur Robert Vanden Hoecke, est conservé à la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles¹⁸.

Lorsque la reine Christine de Suède, exilée de son royaume, choisit Bruxelles pour lieu de sa conversion au catholicisme, elle demande à voir l'opéra dont elle a entendu les plus vives louanges. L'archiduc ordonne de « redresser le teatre & les machines, dans le grand salon, & tous les personnages & acteurs s'étant préparez, & aiant refait leurs equipages », l'œuvre est représentée les 4 et 7 février 1655¹⁹. Nous ne connaissons pas les noms des interprètes de la pièce mais tout porte à croire que, parmi les quatre cent cinquante personnes qui prennent part à son exécution, se trouvent des comédiens de la troupe de Philandre, alors en séjour à Bruxelles : celle-ci se rebaptisera dès lors Troupe de la reine de Suède²⁰.

Un ballet peu commun

Une ville sans théâtre, sans opéra, une ville où seule la cour brille parfois de ses fastes, une ville dont le gouverneur change tous les deux ou trois ans : voilà à peu près la situation de Bruxelles au début du règne de Charles II d'Espagne. Davantage passionnés par les armes que par les arts, les représentants du Roi dans les Pays-Bas consacrent peu de temps et d'argent aux divertissements de la cour, contrairement à ce que prisait l'archiduc Léopold-Guillaume au milieu du siècle. De 1661 à 1664, à la fin du règne de Philippe IV, quelques comédies et tragédies sont représentées au théâtre de la Montagne Sainte-Élisabeth²¹ ou au jeu de paume du Gracht²², quelques ballets sont dansés à la cour. Le marquis de Caracena fait exception à la règle et attache une grande importance aux spectacles de la cour. On donne l'*Andromède* de Pierre

16 AEB, Manuscrits divers 1374, *passim* à partir du f° 25 ; J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 63.

17 *Courrier véritable des Pays-Bas*, 1650, p. 64 et 72.

18 Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cotes II 38.925 C L.P. et LP 11.948 C. La page de titre et les huit planches gravées sont reproduites dans J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, pl. VIII-XVI.

19 *Relations véritables*, 1655, p. 68.

20 H. Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1923, p. 23 et 52.

21 La salle de la Montagne Sainte-Élisabeth se situait dans la rue des Comédiens, au bas de l'actuel escalier menant au boulevard de Berlaimont. Elle fut utilisée par des troupes de passage de 1652 environ jusqu'aux dernières années du XVII^e siècle, où elle devint une auberge à l'enseigne de la « Comediehuys ».

22 Le jeu de paume du Gracht avait été érigé rue du Fossé-aux-Loups avant 1650. On y joua jusqu'aux années 1720, mais après l'érection du Théâtre de la Monnaie, il servit surtout aux compagnies bourgeoises et aux montreurs de marionnettes. Le lieu-dit « Wolfsgracht » a été erronément traduit en français par « Fossé-aux-Loups » : au XIV^e siècle, le site appartenait en réalité à un patricien nommé De Wolf. L'altération « *grecht* » a donné son nom à une spécialité de biscuit bruxellois : le « pain à la grecque ».

Corneille en février 1661; la *Descente d'Orphée aux enfers* de François Chapoton en mars; *Les Amazones*, comédie espagnole d'Antonio de Solis, en août 1662; *Le plus grand charme est l'Amour*²³, comédie accompagnée d'un ballet, représentée trois fois en avril 1663²⁴.



Fig. 1 *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie de Molière. Bruxelles, George de Backer, 1694, gravure de Jacques Harrewyn. Collection particulière.

En février 1664, plusieurs pièces sont représentées en l'honneur de la conclusion du mariage de l'empereur Léopold I^{er} et de l'infante Marguerite, dont les noces seront officiellement célébrées deux ans plus tard : un *Pompeux ballet*, accompagné d'une pièce de circonstance, est donné pour l'occasion les 19, 20 et 21 février²⁵ :

23 Est-ce l'argument de la comédie composée par M^{lle} de La Roche-Guilhen à une date inconnue et destinée à être jouée à la cour de France? Voir P. Lacroix, *Bibliothèque dramatique de monsieur de Solesme*, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, t. III, n° 3582.

24 *Relations véritables* des 19 février et 5 mars 1661, 25 août 1662 et 14 avril 1663. Cette dernière livraison manque dans la collection de la Bibliothèque royale de Belgique, mais l'exemplaire des AEB la contient.

25 *Pompeux ballet qui se fait en la grande Sale du Palais de Bruxelles, par l'ordre & le zele de son Excellence Madame la Marquise de Caracene, &c. et qu'elle consacre à l'heureuse Conclusion du Mariage, d'entre le Tres-Auguste Empereur Leopold, et la Serenissime Infante d'Espagne, Marguerite d'Autriche, &c.* [Bruxelles, B. Vivien, 1664], in-8° de 11 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cote L.P. 12.208/47; AEB, cote Bibl. EP03759.

[L]’invention de la pièce étant des plus belles, comm’aussi l’exécution, avec un grand ordre & diversité de machines & de changements de teatre, ainsi qu’il se peut voir dans l’argument & la description, qui en est imprimée en Espagnol & en François²⁶.

Le livret bilingue dont il est question n’a pu être retrouvé jusqu’ici ; en revanche, on a conservé un argument en français qui pourrait lui correspondre : il s’agit d’une pièce en trois actes, précédée d’un prologue, inspirée de *Palmerin d’Oliva*, roman espagnol du XVI^e siècle attribué à Francisco Vásquez²⁷.

On représente également, les 24 et 25 février, un *Ballet des dieux et des déesses* donné par la marquise de Caracena²⁸. La gazette en signale une troisième représentation, donnée le 26, et note :

*Il étoit composé de 9 entrées, avec quantité de belles machines, qui donnerent beaucoup de satisfaction aux spectateurs, qui furent comm’ébloüis de l’éclat des richesses & des beautez des Dames*²⁹.

L’exemplaire parisien du livret contient, en dernière page, la liste des noms des danseurs qui prennent part au ballet³⁰ :

Les Heros

Sortant des Champs Elisées :

Le Marquis de Melin, D. Ant. de Cordova, Les Comtes de Beaumont, d’Erps, & de la Moterie,

Monsr. d’Aveskercke, Le Comte d’Oetinge, Don Jean de Toledo, Don Jean de Velasco.

Et

Les Muses descendant du Ciel.

Mesdemoiselles de la Motterie, de Grimberg, de Conteville, & de Montroye,

Mesdemoiselles de Mâmines, de Lalaing, Montmorency, & de Condé,

Mademoiselle de Caracene.

La première entrée présente la Renommée, Jupiter, Éole et les Quatre Vents ; la seconde entrée convoque Neptune et les Dieux marins ; la troisième Pan et les Bergers ; la quatrième les Satyres ; la cinquième Flore et les Nymphes ; la sixième Momus ; la

26 *Relations véritables* du 23 février 1664.

27 *Reiouissance qui se fait dans la grande Sale du Palais de Bruxelles par l’ordre & le zele de son Excellence Madame la Marquise de Caracene, &c. et qu’elle consacre à l’heureuse Conclusion du Mariage, d’entre le tres-auguste Empereur Leopold, et la Serenissime Infante d’Espagne Marguerite d’Autriche, &c.* [Bruxelles], B. Vivien, [1664], in-8° de 32 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique : L.P. 12.208/46 ; Gand, Rijksuniversiteitsbibliotheek : BL 9444.

28 La Bibliothèque nationale de France et la British Library possèdent un livret dont on ignorait jusqu’ici l’existence, intitulé *Le Ballet des Dieux et des Déesses qui par un nouveau témoignage du zele de Son Excellence Madame la Marquise de Caracene, sera dansé au Salon du Palais de Brusselles par Mademoiselle de Caracene, sa Fille aînée, & d’autres personnes de l’un & l’autre sexe des plus considerables de cette Cour, par une suite de la réjouissance du Mariage du tres-Auguste Empereur Leopold, et de la Serenissime Infante d’Espagne Marguerite d’Autriche. Les 24 & 25 Fevrier 1664.* [Bruxelles, B. Vivien], 1664, in-4° de 47 pages.

29 *Relations véritables* du 1^{er} mars 1664.

30 L’exemplaire londonien contient cette dernière page en manuscrit, dont la marge droite est coupée court.

septième Mars et les Héros; la huitième Apollon, Cupidon et les Muses. Le ballet se termine par un éloge de Jupiter à la gloire de Philippe IV d'Espagne.

Les troupes «royales»

À la même époque, la Troupe de M^{lle} d'Orléans, dirigée par Philippe Millot et Nicolas Drouin, *dit* Dorimond, parcourt les Pays-Bas : elle joue à Gand pendant l'été 1660 puis, à Bruxelles, elle loue la salle de la Montagne Sainte-Élisabeth en 1661 et le jeu de paume du « Gracht » en 1662. Elle y donne des « pièces à machines » telles qu'*Andromède* et *La Toison d'Or* de Corneille, ainsi que *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Chapoton, toutes pièces appartenant au répertoire du Théâtre du Marais à Paris. La troupe commande au charpentier Étienne Mees la construction de trois scènes, de douze loges et d'un amphithéâtre, ainsi que la fourniture de bois et de planches pour la réalisation des décors et des machines³¹.

Cette même année 1662, la Troupe du Roi d'Angleterre dirigée par Denis Lavoy et Jean Guillemay du Chesnay, *dit* Rosidor, fait une courte apparition à Bruxelles et occupe le jeu de paume pendant que la troupe de M^{lle} d'Orléans joue à La Haye. Celle-ci revient bientôt à Bruxelles et loue le théâtre de la Montagne Sainte-Élisabeth à partir de la Toussaint 1662. Elle y donne des représentations durant plusieurs mois, retourne en Hollande, repasse encore à Bruxelles au début de l'année 1664 et y joue, par intermittence, jusqu'au début de l'année 1667. Sans doute, durant cette longue période d'allées et venues entre Bruxelles et la Hollande, participe-t-elle à certaines représentations données à la cour des gouverneurs, les marquis de Caracena et de Castel Rodrigo³².

La salle de la Montagne Sainte-Élisabeth est ensuite occupée par la troupe d'Abraham Mitallat, *dit* La Source, une troupe dissidente de celle de M^{lle} d'Orléans, qui prend le nom de « Comédiens de la Reine de France ». La Source et ses compagnons passent les hivers 1668, 1669 et 1670 à Bruxelles, tandis qu'ils jouent à Lille durant les étés. La troupe semble bien constituée et on y trouve des acteurs réputés comme Guérin et Denis Clerselier, *dit* Nanteuil. Après un bref passage de la troupe de Du Boccage, c'est Jean Simonin, *dit* Chevalier, ancien comédien du Théâtre du Marais, qui occupe la scène dès octobre 1670. L'année suivante arrive à Bruxelles la Troupe de Monseigneur le Dauphin. Marguerite Siret, veuve d'Edme Raisin, a constitué une troupe de petits comédiens dont font partie ses quatre enfants. Jean-Baptiste, le cadet, est surnommé « le petit Molière ». La troupe demeure à Bruxelles jusqu'en 1673³³.

Cinq ans plus tard, deux troupes jouent simultanément à Bruxelles : celle de Scipion Clavel vient de Rouen³⁴ et se produit à la Montagne Sainte-Élisabeth, tandis que celle de Nanteuil occupe le jeu de paume du Gracht. Les comédiens des deux troupes vivent en bonne harmonie et plusieurs d'entre eux resteront à Bruxelles pendant quelques

31 AEB, Notariat général de Brabant 1639 (notaire Janssens); H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 59-61. Voir le texte du contrat dans F. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, Bruxelles, Olivier, 1878-1880, t. IV, p. 225-226.

32 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 64-68.

33 *Ibid.*, p. 69-74.

34 Nous avons retrouvé l'acte de baptême de sa fille Marie, née le 26 janvier 1678. Rouen, Archives municipales, registre 98 (paroisse Saint-Éloi).

années, prenant part aux diverses troupes de passage. Clavel lui-même partagera avec Jean Barrié, dit Fonpré, la direction de la désormais célèbre Troupe du duc de Hanovre.

L'Opéra du Quai au Foin et l'Académie royale de musique

Entre le traité de Nimègue (1678) et celui de Ratisbonne (1684), nos contrées sont le théâtre d'opérations militaires incessantes de la part des armées de Louis XIV. Cette période troublée incite très certainement les troupes itinérantes à s'éloigner de Bruxelles pour se replier vers l'Allemagne et la Hollande. Lorsque Alexandre Farnèse arrive à Bruxelles en octobre 1680, la vie culturelle et artistique connaît une renaissance inespérée. Aussitôt installé dans ses nouveaux quartiers, le prince s'empresse de présenter ses hommages à la duchesse de Modène et à la comtesse de Soissons, toutes deux nièces de Mazarin exilées à Bruxelles. Le 20 octobre, soit trois jours après son arrivée, il offre une première représentation à la cour :

Dimanche [20 octobre] il y eut Comedie Françoise au Palais dans la Galerie des Peintures, son Altesse donna ce divertissement à plusieurs Princes & Seigneurs du Pays; & sadite Altesse fit l'honneur de choisir les Comediens de Monseigneur le Prince Evêque d'Osnabrug Duc d'Hannovre, dont la Troupe, qui s'est arrestée pour cet Hyver en cette Cour, fut trouvée tres belle, & chascun l'honora d'une estime particuliere³⁵.

Le 29 octobre, le prince de Parme assiste, au théâtre de la Montagne Sainte-Élisabeth, à la représentation de *La Toison d'or*, tragi-comédie de Corneille, jouée par les mêmes comédiens. Les 6 novembre et 22 décembre, ils donnent encore « le divertissement de la Comedie Françoise » au palais³⁶. Protégés par Jean-Frédéric de Brunswick, Pierre Patissier, dit Châteauneuf, et sa troupe accompagnent le duc de Hanovre dans ses déplacements et les représentations qu'ils donnent à Bruxelles leur valent de porter le titre de « Comédiens de S[on] A[ltesse] le Prince de Parme »³⁷. Ils retourneront à Hanovre l'année suivante, après un bref passage par Ath et la Flandre française. On retrouvera Châteauneuf et ses condisciples à Bruxelles quelques années plus tard. Hanovre semble d'ailleurs avoir été le lieu de rencontre décisif de plusieurs personnalités qui marqueront les vingt dernières années artistiques du XVII^e siècle à Bruxelles.

Durant le carnaval de 1681, le prince fait encore donner au palais une comédie espagnole et *Il pastor fido* de Guarini, « avec tous les aggrements du Theatre »³⁸. La pièce vient d'être rééditée à Amsterdam, trois ans auparavant.

Pour la Sainte-Anne, le 26 juillet 1681, on donne une nouvelle œuvre, dont on ignore le titre mais pour laquelle on possède la liste des principaux interprètes, détaillant les rémunérations des chanteurs et des musiciens³⁹ :

35 *Relations véritables* du 23 octobre 1680.

36 *Relations véritables* des 9 novembre et 25 décembre 1680.

37 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 78.

38 *Relations véritables* du 19 février 1681.

39 AEB, Tribunaux auliques 991.

*La liste des personnes lesquelles ont assistés a l'opera joué le Jour de Ste Anne**Les voix*

10	<i>prologe mademoiselle D'Eve</i>	40 pattacons
8	<i>Potter</i>	40 P
8	<i>Froninckx</i>	40 P
8	<i>Claessens</i>	40 P
8	<i>Rivero</i>	40 P
6	<i>van Geel</i>	20 P
6	<i>Roodenbergh</i>	20 P
6	<i>Jean Volders</i>	20 P
6	<i>Albert Volders</i>	20 P
6	<i>Peeters</i>	20 P
6	<i>Garneveldt</i>	20 P
6	<i>Lucas</i>	20 P
6	<i>Hellinx</i>	20 P
6	<i>Sangers</i>	20 P
6	<i>Rombis</i>	25 P
8	<i>Calcante</i>	10 P
6	<i>Copiste</i>	20 P
8	<i>van Ranst</i>	10 P

La somme porte 470 pattacons

dico quatre cent septante pattacons

Si e agiustata quinto cento due[?]sti esta in Duemilla ottosento fiorini Brux.

5 ap^{le} 1682.

La plupart des musiciens sont ceux de la chapelle royale, directement attachés à la cour du gouverneur et à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. Les Rottenburg, Volders, Garnevelt, Hellinckx, Rombise et Van Ranst sont parmi les plus importants. Les chanteurs et acteurs ne sont pas bien nombreux pour interpréter cette œuvre ; les seuls qui aient laissé quelque trace sont François Rivero⁴⁰ et Marie-Ernestine d'Ève. Nous évoquerons plus loin cette dernière.

Le 25 août 1681, toute la cour s'affaire pour la représentation de l'*Adelaide*, opéra qu'Antonio Sartorio a donné à Venise en 1672. Par suite de l'indisposition d'Alexandre Farnèse, le spectacle est reporté au 31 août :

Son Altesse le Prince de Parme se trouvant soulagée de son indisposition, qui l'avoit obligé de differer de donner le divertissement de l'Opera Italien intitulé la Delaride, ou les chaisnes de l'Amour⁴¹, qu'il avoit fait preparer pour celebrer avec d'autant

40 François Rivero était à Bruxelles depuis 1679 au moins. Il était marié à Joachima Jacobs.

41 La « Delaride » a posé pas mal de problèmes aux historiens du théâtre, jusqu'à ce que Liebrecht en propose la solution dans son article « Les origines de l'opéra à Bruxelles (1650-1700) », paru dans *Le Flambeau*, 4^e année (1921), p. 559.

plus de magnificence la Feste de St. Louïs, jour du nom & de la naissance de la Reyne Regnante⁴², en fit donner Dimanche au soir la representation sur le theatre de la galerie des Empereurs, où toute la Noblesse de l'un & de l'autre Sexe, s'estoit renduë pour voir cette merveilleuse piece, qui réussit à la satisfaction de tous les spectateurs⁴³.

On a conservé la liste des chanteurs et musiciens qui ont pris part à cet opéra, ainsi que leurs rémunérations⁴⁴:

La Liste des personnes lesquelles ont assistez à la grande opera deldelarida [sic]

200	<i>Le maistre de la Chappelle Royale</i>	400 P[atacons]
150	<i>Madamoiselle d'Eve</i>	200 P
25	<i>Le Copiste</i>	100 P

Les voix

100	<i>L'Escollier</i>	150 P
70	<i>Jacques</i>	150 P
70	<i>Froninckx</i>	150 P
70	<i>Debois</i>	150 P
40	<i>Chevallier</i>	150 P
25	<i>Madmoiselle d'Eve sa seur</i>	50 P
40	<i>van Houtem</i>	150 P

Les instrumentistes

20	<i>Van Geel</i>	40 P
20	<i>Roodenbergh</i>	40 P
20	<i>Albert Volders</i>	40 P
20	<i>Jean Volders</i>	40 P
20	<i>Nicodeme Volders</i>	40 P
20	<i>Garneveldt</i>	40 P
20	<i>Peeters</i>	40 P
20	<i>Hellinx</i>	40 P
20	<i>Lucas</i>	40 P
25	<i>Rombis</i>	50 P
25	<i>Perclaes</i>	50 P
12	<i>el Calante [?]</i>	12 P
12	<i>van Ranst</i>	12 P
10	<i>van Eeden</i>	10 P

*La somme porte 2134 pattacons
dico deux milles cent et trente quatre pattacons*

42 Marie-Louise d'Orléans avait épousé le roi Charles II d'Espagne le 18 novembre 1679.

43 *Relations véritables* des 27 août et 3 septembre 1681.

44 AEB, Tribunaux auliques 991.

Fille du maître de musique de la chapelle royale Honoré-Eugène-Adrien d'Ève, Marie-Ernestine a été baptisée à Saint-Jacques-sur-Caudenberg le 14 mars 1664⁴⁵. Mise en pension à Louvain par ses parents, elle y parfait probablement l'art du chant. À l'âge de dix-sept ans, on la presse de paraître à la cour pour y faire entendre, selon son père, sa « voix extraordinaire ». Cédant aux instances du comte Zigolini, elle se rend à Bruxelles pour « assister à » l'opéra de Sartorio, c'est-à-dire pour en tenir vraisemblablement le rôle-titre.

Mais à l'heure du paiement des frais, un litige oppose d'Ève à Anne-Marie Van Opden Bos, qui réclame 60 florins pour des gages non reçus. Pour sa défense, d'Ève dit notamment :

Il est à scavoir que ledit Insinué [Honoré d'Ève] ayant fait venir sa fille qui estoit en pension à Louvain à l'instance du Seigneur Comte de Zigoliny pour assister dans l'Opera qui at esté joué en cette Cour pardevant son Altesse le Prince de Parme, led^t Seigneur Comte de Zigoliny avec le Sr Baldoqui dressants en apres l'estat du payement à faire à chascun selon leurs merites, assignerent à la fille de l'Insinué nommée Marie Ernestine d'Eve la somme de cinquante pattacons pour avoir icy venu expressément de Louvain, et vacqué environ six mois à l'exercice dud^t Opera. Mais comme l'Insinué avoit donné l'assignation susditte à lad^e Suppliante, ledit Seigneur Comte de Zigoliny avec led^t Sr Baldoqui reduiserent lad^e somme à vingt cinq pattacons au lieu de cinquante jà arrestés sur la liste de ceux qui avoient assisté aud^t Opera⁴⁶.

D'Ève est condamné à payer les 60 florins dus à la plaignante.

*

Louis XIV a signé les lettres patentes d'une « Académie royale de musique » le 28 juin 1669. Cette nouvelle institution conférait à quelques excellents musiciens la « permission d'établir en la ville de Paris, & autres du Royaume, des Académies de Musique pour chanter en public des Pieces de Théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne & en Angleterre ». Les premiers associés, Perrin, Cambert, Sourdéac et Champeron, recrutèrent en Languedoc des musiciens renommés « qu'ils tirèrent des Eglises Cathédrales, où il y avoit des Musiques fondées », auxquels s'adjoignirent les meilleures voix de Paris et de province⁴⁷. *Pomone*, premier « opéra français », fut représenté en mars 1671 dans un jeu de paume de la rue Mazarine. Le rôle titre était tenu par une jeune chanteuse du nom de Cartilly, dont nous reparlerons par la suite.

Treize ans plus tard, Bruxelles fonde une institution similaire, entendons par là une association de musiciens et de chanteurs dont l'objet essentiel est de représenter en public – et non plus seulement à la cour – des « pièces de théâtre en musique ». Sous l'impulsion d'Alexandre Farnèse (mais que sait-on au juste des entrevues de palais

45 AVB, registre 304 (baptêmes de Saint-Jacques).

46 AEB, Tribunaux auliques 991. Au départ des quelques bribes que contient ce dossier, Edmond Vander Straeten a inventé une histoire romancée qu'il a intitulée « Marie-Ernestine D'Eve, prima donna de l'Opéra de Bruxelles, en 1681 », *Le Guide musical* n° 39 du 27 septembre 1877.

47 J.-B. Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*, Paris, Duchesne, 1757 (2^e éd.), t. I, p. 25-26.

entre un prince, un artiste et un financier qui en viennent à imaginer un nouveau théâtre pour un plaisir partagé ?), Gio Battista Petrucci, « historien du roi », et Pierre Fariseau, notable de Bruxelles, louent à un écuyer de la ville un bâtiment situé sur les prairies du Grand Béguinage, au rivage du Quai au Foin.

Après avoir emprunté 24 000 florins à don Estevan d'Andrea, amiral de la rivière d'Anvers, Petrucci fait appel à des ingénieurs, peintres et ouvriers pour ériger et décorer la nouvelle salle de spectacle qui est inaugurée le 24 janvier 1682⁴⁸. Farnèse, grand amateur de spectacles, permet à Petrucci d'utiliser tous les décors, machines et accessoires qui servaient naguère au théâtre de la cour. On estime à 140 le nombre d'acteurs, musiciens et machinistes du nouvel opéra⁴⁹.

Pietro Antonio Fiocco, jeune compositeur vénitien de vingt-sept ans, écrit à Amsterdam une nouvelle partition pour l'*Helena rapita da Paride* de Domenico Freschi, traduite en néerlandais par l'éphémère directeur de l'Opéra d'Amsterdam, Theodorus Strycker. Ce « *drama per musica* » est représenté en mai 1681⁵⁰. Huit mois plus tard, Strycker doit fermer son « Magnificq theater » et le cède à la ville d'Amsterdam⁵¹. Il semble que la partition de Fiocco ait aussi été utilisée pour les représentations de l'*Helena* données à Hanovre en juin de la même année, ainsi qu'une musique qu'il a composée pour l'*Alceste* de Strungk, tirée de Ziani, donnée également en juin 1681. Si Fiocco séjourne à Hanovre, il y rencontre certainement la troupe de Châteauneuf qui lui vante les fastes de Bruxelles et la curiosité artistique du prince de Parme. On sait en tout cas que Fiocco passe suffisamment de temps à Amsterdam pour que sa première femme, Marguerite Gracy, y mette au monde une fille, baptisée le 20 mars 1682 et prénommée – ce n'est sans doute pas un hasard – Hélène⁵². Il est probable que la mère meure en couches, ce qui décide Fiocco à quitter Amsterdam et à se rendre à Bruxelles à l'invitation du prince de Tour et Taxis et d'Alexandre Farnèse. Il s'y remarie le 22 octobre 1682 avec Jeanne de Latere⁵³, dont il aura quatre enfants.

Durant le carnaval de 1682, on donne plusieurs pièces, dont l'opéra que la gazette intitule *Medea*:

*On a continué tous ces jours passez chez tous les Grands les divertissemens du Carneval: l'on a aussi continué de représenter l'Opera de Medée en Italien, & Lundy au soir par ordre de son Altesse le Prince de Parme l'on donna au Palais le divertissement d'une Comedie en Espagnol*⁵⁴.

On peut supposer qu'il s'agit d'*Egeo in Atene*, que les *Relations véritables* intitulent erronément « l'Opera de Medée en italien », représenté avec « divers changemens de

48 A. Henne et A. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, Périchon, 1845, t. III, p. 541.

49 Lire les péripéties autour de l'érection de l'opéra dans H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 92 et ss.

50 Le livret bilingue italien-néerlandais a été imprimé à Amsterdam chez Daniel van den Dalen. On y lit, page 15, que le directeur a fait travailler Fiocco et Freschi dans un temps très court.

51 J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Champion, 1925, p. 163.

52 Amsterdam, Gemeentearchief, registre 334 (baptêmes de la Chapelle française).

53 AVB, registre 393 (mariages de Notre-Dame de la Chapelle).

54 *Relations véritables* du 11 février 1682.

Theatre & les machines extraordinaires»⁵⁵. Le livret bilingue italien-français en a été imprimé, sans date ni nom d'éditeur :

Egeo in Atene, drama per musica nel Teatro Petrucci. Consacrato all' Alt. Serenis. d'Alesandro Farnese prencipe di Parma, Governatore, è Capitan Generale de Paesi Bassi. Rappresentato da i Sigri Musici dell' Accademia Reale.

*Egée dans Athenes tragicomedie en musique, représentée sur le Theatre du Chevalier Petrucci. Dediée à S. A. Serenisme Alexandre Farneze, Prince de Parme, Gouverneur & Capitaine General des Pays-bas, par Messieurs les Musiciens de l'Academie Royale. Se vend à la porte de l'Academie Royale*⁵⁶.

L'Académie royale existe donc bel et bien en ce début 1682, et elle semble même posséder un lieu qui lui est dévolu, mais qu'il est impossible de situer, à moins qu'il se confonde avec l'Opéra du Quai au Foin.

La troupe comprend le maître de ballet Desbrosses et le chanteur Bouché. Petrucci vient de former sa troupe, avec des éléments venus de Paris pour la plupart. Dans sa dédicace à Alexandre Farnèse, il écrit : « Si le Theatre nouveau que j'ay fait dresser peut estre veu avec plaisir de V. Altesse Seren^{me}, je pourray dire que Promethée ne sera pas le seul qui aura animé des hommes au moment de leur naissance. » Le livret comporte encore les indications suivantes :

La Musique est de la composition de Mr. Dom Angelo Vitali, Maistre de Chapelle de S. A. Serenissime Monseigneur le Prince de Parme, dont le merite & le sçavoir ont esté l'admiration de plusieurs Cours d'Allemagne & d'Italie.

Les Ballets sont de l'invention du fameux Mr. des Brosses, cy devant Maistre Compositeur des Ballets de l'Opera en France, & à present de l'Academie Royale [de Bruxelles].

La Musique Françoisise est de la composition de Mr. Bouché, qui a donné souvent à Paris de marques de sa capacité.

Antoine Desbrosses a été maître de ballet de Louis XIV, attaché à l'Académie royale de musique de Paris. On le rencontre pour la première fois comme jeune danseur dans le *Ballet de la Raillerie*, représenté à Versailles le 19 février 1659, entouré des célèbres Beauchamp et d'Olivet. Desbrosses paraît ensuite dans plusieurs ballets représentés à la cour de France, dont le *Psyché* de Molière et Lully, donné aux Tuileries le 17 janvier 1671⁵⁷. La troupe du Marais fait appel à lui pour régler les ballets de la tragédie *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer, représentée en 1666⁵⁸. Lully travaille avec Desbrosses « pour les ballets ordinaires »⁵⁹, et notamment pour *Les Fêtes de*

55 *Relations véritables* des 4 et 11 février 1682.

56 Livret in-12° de 10 fnc.-123 pages. Un exemplaire de ce livret est conservé à la Staatsbibliothek de Berlin, un autre à la Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek de Donaueschingen. Voir C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n° 8660. C'est grâce à la mention des noms de Petrucci et de Desbrosses que nous avons pu identifier qu'il s'agissait bien d'une édition bruxelloise.

57 M.-F. Christout, *op. cit.*, p. 87 à 134, *passim*.

58 S. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954, t. II, p. 159.

59 J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Dresde, Walther, 1760, t. III, p. 244.

L'Amour et de Bacchus (Paris, 15 novembre 1672)⁶⁰. Il règle encore les ballets de *Pomone*, opéra de Perrin et Cambert représenté pendant plusieurs mois à l'Académie royale de musique, dès le 3 mars 1671, mais il sera remplacé par Pierre Beauchamp avant la fin des représentations⁶¹.

Dorénavant il ne semble plus faire partie de l'Académie de musique, mais compose encore des ballets pour des représentations données chez quelques particuliers. C'est du moins ce qu'il ressort du livret intitulé *Thyeste*, tragédie représentée le 13 septembre 1677 au domicile de l'avocat L'Escaille⁶². Beauchamps cite encore une « comédie avec intermèdes remplis de ballets & de chansons représentée deux ou trois fois la semaine, chez M. de Verneüil, Conseiller au Parlement, pendant le carnaval » de 1677. Desbrosses en a composé les entrées, Verneuil les paroles et Jean-François Lalouette la musique⁶³. On perd ensuite la trace de Desbrosses, qui sillonne probablement la province avant d'arriver à Bruxelles à la fin de l'année 1681.

Le 10 octobre 1683, Desbrosses père et fils dansent les intermèdes de l'opéra *Proserpine* de Quinault et Lully. Liebrecht date l'annonce de 1701, mais le 10 octobre n'est un dimanche qu'en 1683, 1694, 1700 et 1706. Or, sur ces quatre années, Desbrosses père n'est présent à Bruxelles qu'en 1683.

L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE A BRUXELLES

*Dimanche prochain le 10 Octobre l'on representera en toute sa perfection l'Opera de l'Enlevement de Proserpine, avec tous les anciens Acteurs, embelly de plusieurs nouveaux Airs Italiens. Messieurs de Broses Pere & fils avec des autres Danseurs danseront des Danses Serieuses & Comiques fort surprenantes. On commencera à six heures precisement*⁶⁴.

En 1684, Desbrosses père fait partie des comédiens français que Pierre Pâtissier, dit Châteauneuf, a rassemblés pour le prince de Hanovre. La troupe se compose de Châteauneuf, sa femme et ses quatre enfants, Charles de Soulas, dit Floridor, et sa femme Marguerite Guérin, M^{lle} Du Cormier, François Passerat, ainsi que plusieurs danseurs et figurants d'origine française, dont le frère du célèbre Louis Pécour. La troupe représente le 8 octobre de cette année-là un prologue à l'occasion du mariage du futur roi Frédéric I^{er} de Prusse avec la duchesse de Hanovre⁶⁵, suivi de la comédie *L'Inconnu* de Thomas Corneille. Desbrosses a composé toutes les entrées de ballet, tandis que la musique est due à Cristiano Farinelli, oncle de Carlo Broschi. On a

60 *Recueil general des opera representez par l'Academie royale de musique*, Paris, Ballard, 1703, t. I (préface).

61 C. Nuytter et E. Thoinan, *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886, p. 165-166.

62 *Thyeste tragedie. Qui sera representée au Logis de Monsieur L'Escaille advocat en Parlement, prés la Porte Montmartre, le 13 septembre, à une heure precise. La Piece sera accompagnée d'un Ballet de la composition de Monsieur des Broses*. Paris, Guillaume Adam, 1677. In-4° de 8 pages. Bibliothèque nationale de France : RES-YF-427.

63 P. Beauchamps, *op. cit.*, p. 79.

64 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 134.

65 *Prologue Meslé de recits, de Machines, de Musique, & de Ballets, en Réjouissance de l'heureux mariage de Leurs Altesses Serenissimes Monseigneur le Prince Electoral de Brandebourg et Madame la Princesse Sophie Charlotte Duchesse de Brunswic et Lunebourg. Par Leur tres-humble, tres-obeissant & tres-respectueux Serviteur De Chateauneuf*. Hannover, Wolfgang Schwendimann, 1684, livret in-4° de 16 pages. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek : Textb. 4° 27.

représenté, quelques mois auparavant, à la même cour la *Psyché* de Lully et la *Sémélé* de Johann Wolfgang Franck⁶⁶.

Après son retour à Bruxelles l'année suivante, Desbrosses marie son fils François⁶⁷, puis se rend à Amsterdam, où il est maître de ballet de l'Opéra de mai 1688 à février 1689⁶⁸. Sa femme Marie-Louise porte sur les fonts baptismaux une fille du comédien et chanteur Charles-Antoine Lesage⁶⁹. On rencontre ensuite Desbrosses à Lille en mars 1695, dans la troupe de Louis Deséchaliers, forcée de quitter la ville au bout de quelques mois et de se réfugier à Tournai au début de l'année suivante⁷⁰. Engagé à La Haye en mars 1700, dans la troupe du prince d'Orange⁷¹, Desbrosses n'y restera que quelques mois, car il revient à Bruxelles où il meurt le 27 décembre 1700⁷².

Le 18 mai 1682, pour l'arrivée de la princesse d'Orange, on donne le *Thésée* de Quinault et Lully, avec un nouveau prologue d'un auteur anonyme (probablement Fiocco, qui vient d'arriver à Bruxelles), à la gloire de Charles II d'Espagne et terminé par un quatrain dédié à la princesse. D'après les *Relations véritables*,

Il y avoit long-temps que la Princesse d'Orange souhaitoit de faire un voyage en ce Pays-cy, & s'est enfin déterminée à le faire incognito. Elle est chez don Antonio Agourto⁷³ General de l'Artillerie de ce Pays regalée le mieux qu'il se peut. On luy donna avanthier le divertissement de l'Opera de Thésée en François, dont Elle eut bien de la satisfaction⁷⁴.

Le *Thésée* dont il est question a été imprimé pour la circonstance :

Thésée tragedie en musique, ornée d'Entrées de ballets, de Machines, & de changemens de Theatre: représentée par l'Academie Royale de Musique, ce 18 May, pour l'heureuse arrivée de son Altesse Royale, Madame la Princesse d'Orange, &c. et dédiée à son Excellence Monseigneur le Marquis de Grana, Gouverneur, & Capitaine General, des Pays-bas, &c. M. DC. LXXXII⁷⁵.

Ce livret contient la distribution suivante :

Chœur de Combattans.

66 *Ibid.*, p. 16.

67 Le 6 avril 1687, François Desbrosses épouse Élisabeth Mons, fille d'un ancien portier de la ville. AVB, registre 319 (mariages de la paroisse Saint-Jacques). Il devint maître de danse de l'archiduchesse Marie-Élisabeth en 1733 et mourut à Bruxelles le 27 décembre 1742. Voir J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 103.

68 J. Fransen, *op. cit.*, p. 171 et 173.

69 Amsterdam, Gemeentearchief, registre 334 (baptêmes de la Chapelle française).

70 L. Lefebvre, *Histoire du Théâtre de Lille*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1907, t. I, p. 154-156.

71 J. Fransen, *op. cit.*, p. 178-179.

72 AVB, registre 159 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

73 Francisco Antonio de Agurto, futur marquis de Gastañaga, gouverneur des Pays-Bas espagnols de 1685 à l'arrivée de l'électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel en 1692.

74 *Relations véritables* du 20 mai 1682. Cette livraison manque dans la collection de la Bibliothèque royale de Belgique, mais l'exemplaire des Archives de l'État en Belgique la contient.

75 Halle, Universitäts- und Landesbibliothek: an DI 4649 (5). C. B. Schmidt, «The Geographical Spread of Lully's Operas», in J. Hajdu Heyer (dir.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the french baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 204. Le livret ne mentionnant pas de lieu d'édition, Nutter et Thoinan l'ont cru imprimé à La Haye (*op. cit.*, p. 165).

ÆGLÉ, Princesse élevée sous la tutelle d'Ægée, Roy d'Athenes. Mademoiselle Riotor.
CLEONE, Confidente d'Æglé. Mademoiselle Herleman.
ARCAS, Confident d'Ægée Roy d'Athenes. Monsieur Soyeux.
La Grande Pretresse de Minerve. Mademoiselle Herleman.
ÆGÉE, Roy d'Athenes. Monsieur le Chevalier.
Suivans d'Ægée.
Chœur de Pretresses de Minerve.
Troupe de Sacrificateurs de Minerve.
MEDÉE, Princesse Magicienne. Mademoiselle Cartilli.
DORINE, Confidente de Medée. Mademoiselle Antoine.
Chœur & Troupe de la Populace d'Athenes.
THESÉE, Fils inconnu d'Ægée Roy d'Athenes. Monsieur Silvy.
Deux Bergeres chantent ensemble. Medesmoiselles Herleman & Lorient.
Un Fantosme.
Troupe de Lutins.
Chœur des Habitans des Enfers.
Des Spectres.
Les Furies.
Chœur & Troupe d'Habitans heureux de l'Isle Enchantée.
Chœur & Troupe d'Atheniens.
MINERVE. Mademoiselle Cartilli.
Chœur de Divinitez qui accompagnent Minerve.
Un grand Seigneur de la Cour d'Ægée.
Troupe des plus considerables Courtisans du Roy d'Athenes.
Troupe d'Esclaves.

Une cantatrice renommée est arrivée à Bruxelles avec la nouvelle troupe. Marie-Madeleine Jossier, dite M^{lle} Cartilly, a créé en 1671 le rôle de Pomone, dans l'opéra du même nom, dû à Robert Cambert et à l'abbé Pierre Perrin. En avril 1673, elle paraît encore dans *Cadmus et Hermione*, de Lully et Quinault, mais elle n'y tient qu'un rôle secondaire⁷⁶. On croit que ce sont ses seuls rôles à l'Opéra, car elle ne paraît plus par la suite dans les œuvres jouées à l'Académie de musique. Lully ayant décidé de refondre la troupe, elle partage probablement le sort des artistes éconduits, dont le seul recours est de se produire dans les salons particuliers en attendant de trouver un meilleur engagement. Les occasions de rejoindre une troupe professionnelle sont toutefois rares, car Lully fait appliquer de manière très stricte les clauses de son privilège, à savoir l'interdiction pour quiconque, hormis lui, de représenter l'opéra. Elle participe alors à des représentations et concerts donnés chez des particuliers, et notamment des tragédies *Sedecias* et *Zenobie*⁷⁷. Elle fréquente également les salons parisiens en compagnie du musicien et poète Charles Dassoucy. « Elle étoit grande, & point jolie », écrivent

76 C. et F. Parfait, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. II, p. 3.

77 *Sedecias et Zenobie, tragedies, qui seront représentées, dans la Maison de Monsieur Filz, au Fau-bourg S. Germain, ruë de Seve, le Lundy 11 le Jedy 14 & Samedy 16 Septembre. Et les mêmes jours de la Semaine suivante*. Paris, Pierre Etclassan, 1673. In-4^o de 24 pages. Bibliothèque nationale de France : [RES-YF-414 et RES-YF-1248]. Voir C. Nutter et E. Thoinan, *op. cit.*, p. 164.

les frères Parfaict. « On ignore sa vie, & le tems de sa mort, qu'on peut présumer être arrivée peu de tems après la représentation de cette pièce, à moins qu'on ne veuille conjecturer qu'elle s'étoit retirée avant l'année 1672 »⁷⁸.

Elle est née vers 1650 et a épousé l'un des grands valets de pied de Louis XIV, nommé Christophe Cartillier. On ne connaît rien de son parcours entre Paris et Bruxelles, où elle paraît donc en mai 1682 pour interpréter le rôle de Médée dans le *Thésée* de Lully. Le 4 avril 1683, Christophe Cartillier fait baptiser à Bruxelles une fille, prénommée Marie-Marthe, dont le parrain est Charles-Henri de Lorraine, prince de Vaudémont, remplacé au baptême par son officier de la chambre Sylvestre de La Roche⁷⁹. D'autres enfants Cartillier sont encore baptisés à Bruxelles les 26 juin 1684 (Guillaume-Mathieu), 9 juin 1685 (Anne-Isabelle-Charlotte) et 15 décembre 1686 (Jean-Sylvestre-Joseph)⁸⁰.

Deux ans et demi plus tard, à la fermeture de la salle du Quai au Foin, M^{lle} Cartilly s'en retourne en France avec la troupe des comédiens et chanteurs. Le 3 mai 1689, le marquis de Gastañaga leur fait délivrer un passeport et recommande...

*de laisser librement et sauvem[en]t aller et retourner dez ceste ville en France les musiciens et musiciennes y ayans représenté l'opera, nommez Soüelle, du Guet, la Fleur, Villedieu, Floridor et sa femme, Le Sage et sa femme, Demaille et sa femme, Du Messy et sa femme, Lange, et du Val, la Jouanny et ses quatre enfans, sçavoir deux filz et deux filles, et la Cartilly avecq leur hardes et bagage sans leur faire, mettre ou donner, ny souffrir leur estre fait mis ou donné aucun trouble ou empeschement au contraire ains plus tost toute ayde faveur et assistance requise, a durer le present passeport pour un voyage seulement*⁸¹.

Revenue à Bruxelles quelques années plus tard, après la mort de son mari, M^{lle} Cartilly y épouse, le 5 avril 1695, Sylvestre de La Roche, qui a tenu sa fille Marie-Marthe sur les fonts baptismaux. L'un des témoins est le compositeur Pietro Torri, musicien de l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière⁸².

Après la mort de M^{lle} Cartilly, survenue à Paris le 6 décembre 1704⁸³, a lieu au Châtelet un procès entre les héritiers de la branche Cartillier et ceux de la branche La Roche. Deux mémoires relatifs à ce procès, imprimés en 1718, sont conservés à la Bibliothèque nationale de France⁸⁴. Marie-Hélène de La Place et son époux, François de Monhers, bourgeois de Paris, sollicitent dans cette affaire le témoignage de Jean-Baptiste Grimberghs, ancien bourgmestre des Nations, receveur de Bruxelles et ancien directeur du Théâtre de la Monnaie. Devant le notaire Félix, il déclare « d'avoir tres bien et particulièrement connu le Sieur et Dam^{lle} Cartilly passé plus de trente ans, tenants menage ensemble dans certaine maison scituée en cette ville sur le coin de la petite rüe du Paradis⁸⁵ embas de la rüe de S^{te} Anne, ladite Dam^{lle} Cartilly faisant profession

78 C. et F. Parfaict, *op. cit.*, p. 59.

79 AVB, registre 306 (baptêmes de la paroisse Saint-Jacques).

80 AVB, registre 307 (baptêmes de la paroisse Saint-Jacques).

81 AEB, Conseil de l'État et de l'Audience, registre 1027.

82 AVB, registre 319 (mariages de la paroisse Saint-Jacques).

83 Paris, Archives de la Ville, État civil reconstitué (paroisse Saint-Eustache).

84 Cotes FOL-FM-10806 et FOL-FM-11337.

85 Bien que transformée en parking, cette impasse existe toujours et donne dans la rue de Ruysbroeck.

de chanter à l'Opera et enseigner la musique à plusieurs personnes de qualité ». Après la mort de Christophe Cartillier, ajoute Grimberghs, « elle a épousé le S^r De La Roche et tenu menage avec luy dans certaine maison sur les Bailles de la Cour »⁸⁶. Selon le témoignage des sœurs Brochet, anciennes voisines, la demoiselle Cartilly fait un voyage à Paris « pour se faire guerir de ses infirmités et reprendre son air natal, elle y est venu à mourir »⁸⁷.

Le 9 novembre 1682, différant de trois jours les festivités pour la naissance du Roi, le prince de Parme invite la cour à une représentation de l'opéra *Persée*, que Quinault et Lully ont donné à Paris le 17 avril de la même année :

*Son Excellence donna le divertissement à toute la Cour de l'Opera de Persée sur le Theatre étably en cette Ville, & après ce divertissement il fit au Palais un tres-magnifique festin à toutes les Dames qui estoient plus de 50 à table. Ensuite il y eut Bal, qui dura une partie de la nuit, & tout se passa avec un grandissime ordre & satisfaction de cette Illustre Compagnie*⁸⁸.

Quelques rares documents nous renseignent encore sur l'un ou l'autre acteur de la troupe à cette période : Mathurin Prévost et sa femme Bonne-Thérèse de La Cam sont engagés à 400 livres chacun pour chanter « aux operas, quante fois, quel jour et heure »⁸⁹ ; Alessandro Cesare Borgiani, directeur éphémère de l'opéra, soutient qu'Élisabeth del Beuff, dite Babet, poursuivie par des créanciers, ne détient que quelques costumes : « l'habit de Pheton, d'Alphee, d'Aschaphe, de Crinise, de Mercure, un party de l'habit de Mars, et un habit d'Arethuse, sans plus »⁹⁰.

L'Opéra du Quai au Foin compte encore parmi ses pensionnaires les danseurs Antoine Desbrosses et Pierre Deschars, dont le premier a été directeur de l'Académie royale de danse de Paris et compositeur de plusieurs ballets pour les opéras de Lully. Il meurt à Bruxelles le 27 décembre 1700. Quant à Pierre Deschars, il danse à l'Opéra de Paris dès 1680 au moins, avant d'être engagé à Bruxelles en qualité de maître de ballet de l'Opéra, puis de maître à danser de la cour. Il meurt à Bruxelles le 12 mai 1734⁹¹.

La troupe qui occupe la salle du Quai au Foin semble nombreuse et bien constituée ; c'est du moins ce qui ressort du premier livret connu donnant la distribution des protagonistes. La *Représentation de comédies et ballet dansé le jour de la feste du Roy* le 6 novembre 1685 est assurée par quinze acteurs et danseurs principaux, dont la plupart viennent de l'Opéra de Paris et d'autres scènes françaises. Le seul exemplaire de ce livret rarissime appartenait probablement à Félix Delhasse et fit partie de la bibliothèque de Paul Bergmans⁹².

86 Les Bailles de la Cour correspondent à peu près à l'actuelle place Royale.

87 AEB, Notariat général de Brabant 611B (notaire Paul Félix), actes des 30 et 31 mars 1718.

88 *Relations véritables* du 11 novembre 1682. Il existe une impression anversoise du livret, publiée en 1682 par Henry Van Dunwaldt, « suivant la copie imprimée à Paris ». Les seuls exemplaires connus sont conservés à la British Library et à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

89 AEB, Notariat général de Brabant 221 (notaire Basserode), acte du 6 février 1683.

90 AEB, Notariat de Brabant 500 (notaire Maillet), acte du 8 mars 1684.

91 J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 102-105.

92 E. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Bruxelles, Muquardt, Van Trig, 1867-1880, t. II, p. 165-166 ; F. Delhasse, « L'Opéra de Bruxelles », in E. Gregoir, *Pantheon musical populaire*, Bruxelles, Schott, 1877, t. VI, p. 2. En décembre 1936, le livret parut dans la vente publique de la bibliothèque de Paul Bergmans.

Parmi les acteurs de la pièce, nous reconnaissons M^{lle} Cartilly, M. et M^{lle} Chalon, M. et M^{lle} Deschars, MM. Desbrosses père et fils, le jeune Brochet, puis M^{lles} Sylvie et Babet et MM. Touvenelle, Champenois, Le Roux, De Lisle et Bouché.

Le 25 août 1687, pour la Saint-Louis, on donne à la cour un concert suivi de *Geta*, tragédie de Nicolas Péchantré représentée au Théâtre-Français de Paris le 29 janvier 1687 avec beaucoup de succès, et de *Merlin dragon*, petite pièce qu'un certain Desmarres a fait représenter au même théâtre le 26 avril 1686 et qui a connu un égal succès. Le livret du prologue à la représentation bruxelloise a été conservé :

*Concert de musique servant de prologue à la nouvelle piece de theatre de Geta, representée a la Cour pour la rejouissance publique de la feste de la naissance de la Reine, par ordre de Son Excellence le 25 aoust 1687. Mis en Musique par le Sr. Pierre Antoine Fiocco Maître de Musique de la Chapelle Ducale du Sablon*⁹³.

La troupe se compose des acteurs suivants : M^{lle} Babet (Melpomène), M^{lle} Cartilly (la Gloire), M^{lle} Sylvie (Flore), M. Choisie (l'Honneur) et M. Rivero (l'Hymen).

Dès le rétablissement de la paix, les comédiens de campagne reviennent à Bruxelles. En 1685, la Troupe du Prince d'Orange dirigée par Barthélemy Gourlin, dit Roselis, joue à la Montagne Sainte-Élisabeth. Elle est composée de comédiens renommés ayant sillonné la Hollande, tels Germain Le Riche, Charles de La Haze, dit Romainville, Jean Desurlis, Jean Barrié, dit Fonpré, Christophe Poillebois, dit Richemont, et Jean-Baptiste de Lorme, dit Châteauvert.

Le répertoire des deux salles ne se concurrence pas, puisque l'Opéra a été équipé à grands frais (machineries, décors et costumes) pour représenter les œuvres lyriques qu'on donne à Paris et à Versailles, alors que les troupes de passage aménagent tour à tour la Montagne Sainte-Élisabeth pour y jouer les tragédies et comédies qui circulent dans les villes de France. Malheureusement, aucun document ne nous est parvenu concernant les pièces représentées dans cette dernière salle.

Le 3 mai 1689, le gouvernement général des Pays-Bas espagnols délivre un passeport à une troupe de comédiens dirigée par Charles de Soulas, dit Floridor. Comme ce document nous renseigne sur la troupe qui occupait l'Opéra du Quai au Foin avant sa fermeture provisoire, nous le donnons en entier⁹⁴ :

*Passeport pour ceulx qui ont representé l'opera et retournent en France, 1689.
Don Franco Anto etth.*

A Tous Lieutenans, Gouverneurs Chefz, Capnes officiers et Gens de guerre, ensemble à tous Justiciers, officiers et subiects du Roy ñre sire cui ce regardera et ces pñtes seront monstrées, salut. Nous vous mandons et commandons par cestes au nom de sa Maté de laisser librement et sauve[m]t aller et retourner dez ceste ville en France les musiciens et musiciennes y ayans representé l'opera nommez Soüelle, du Guet, la Fleur, Villedieu, Floridor et sa femme, Le Sage et sa femme, Demaille et sa femme, Du Messy et sa femme, Lange, et du Val, La Jouanny et ses quatre Enfans, sçavoir deux filz et deux filles, et la Cartilly avecq leur hardes et bagage sans leur faire, mettre

93 Bruxelles, Jean-Théodore-Antoine Velpius, 1687, 6 fnc. AVB, Bibliothèque 47195.

94 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1028.

ou donner, ny souffrir leur estre faict mis ou donné aucun trouble ou empeschement au contraire ains plus tost toute ayde faveur et assistance requise, a durer le present Passport pour un voyage seulement. Faict à Bruxelles le 3^e de May 1689.

A Son Excellence

Memoire des noms des Musiciens qui doibvent passer en France

M^{adl^e} Jouany et se quatre Enfants deux fils et deux filles

M^r Soüelle

M^r duguet

M^r la fleur

M^r Villedieu

M^r Floridor et sa femme

M^r Lesage et sa femme

M^r Domaille et sa femme

M^r D'Eve et sa femme

M^r Du messy et sa femme

M^r L'ange

M^{dl^e} Cartilly

M^r du breüil

M^r Du Val

M^r Vaneque et sa femme

[au dos:] Les susnommez sont tous de l'opera hormy

De Eve et sa femme

Van Ecque et sa femme

quy sont sujets du Roy

Et du Breuille qui est

françois Precepteur des

Enfans du Marquis de

Bournonville.

[s.] E. Dufay.

Floridor vient de Dijon, Le Sage a été musicien à Amsterdam l'année précédente et M^{lle} Cartilly est à Bruxelles depuis quelques années. Quant à Michel de Villedieu, qui jouera à Lyon trois ans plus tard, ce passeport constitue, à notre connaissance, la première trace de son activité théâtrale⁹⁵. Parmi les autres personnages, on dénombre quelques musiciens de la cour de Bruxelles, comme Honoré d'Ève.

Dès la fin de l'année 1694, Pierre-Antoine Fiocco et Gio Paolo Bombarda s'associent pour louer le bâtiment du Quai au Foin. Le bail, signé le 15 novembre, prend cours le 1^{er} pour expirer trois ans plus tard. Le prix de location est fixé à 1 000 florins par an, que les associés paient par trimestre. Une quittance du propriétaire est conservée dans les papiers de l'intendant Gasparini⁹⁶ :

95 G. Mongrédien et J. Robert, *Les Comédiens français du XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1981, p. 98 et 205.

96 AVB, Fonds ancien, registre 2233 et portefeuilles 34-36. Une abondante correspondance en cours de dépouillement est conservée en 37 portefeuilles. Voir aussi l'article d'Ernest Closson paru dans *Le Guide musical*: «Un intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^{me} siècle».

Le subsigné confesse d'avoir reçu du S^r Pietro Antonio Fiocco, la so[mm]e de deux cent et cinquante florins monnaie de change, qu'il me paye pour trois mois de louage du Theatre de l'Opera, et cela par anticipation, come il s'est obligé ensuite du contract passé le 15^e 9bre 1694, lesquels trois mois viennent a expirer le pr d'Aoust de la presente année, avecq quoy je me donne pour sattsifait jusques audt premier d'Aoust. Faict en Anvers le 10me Juillet 1696. [Signé] Jean Antoine d'Andrea⁹⁷.

Francesco Gasparini engage, dès le mois de décembre 1694, du personnel nouveau pour l'Opéra qui rouvre ses portes. Début décembre, le banquier parisien Danet, avec lequel Gasparini est en relation commerciale suivie⁹⁸, se porte caution pour l'engagement de la chanteuse Jeanne Delaunay. Voici les termes du contrat qu'ils passent ensemble à Paris :

Nous soubzsignéz Danet marchand banquier bourgeois de Paris et Jeanne De Launay fille demeurante a Paris sommes demeurez d'accord de ce qui suit C'est a scavoir que moy De Launay m'engage pour chanter dans l'opera de Bruxelles pendant un an moyennant la somme de six cens livres par an que moy Danet caution de l'entrepreneur dudit oppera promet et m'oblige en mon nom de payer a laditte Damoiselle De Launay en la ville de Bruxelles de mois en mois par avance a raison de cinqte huit livres six sols six deniers par chacun mois a commencer du jour de son depart et payer les frais de son voyage de Paris en la dte ville de Bruxelles et de son retour a Paris a la fin de l'année en cas qu'elle voulut son xxx Fait double a Paris ce [blanc] decembre mil six cent quatre vingt quatorze. [Signé] Janne delaunay – J. Danet⁹⁹.

Le 14 décembre, le même banquier se porte encore caution pour le contrat du danseur Denis de Montégu, engagé à 700 livres par an. Le 11 mars 1695, M^{lle} David perçoit les mois de décembre 1694, janvier et février 1695, à raison de 700 livres par an¹⁰⁰. Le 8 janvier 1695, Montégu, Dumay et Jean-François Duquesne perçoivent le mois échu, « suivant lacor fait a Paris de sept cent livres monoye de France »¹⁰¹.

Plus intéressant encore, alors que les œuvres d'opéra sont absentes de la scène bruxelloise depuis près de dix ans, Fiocco prépare le nouveau répertoire de la troupe. Le 23 mars 1694, Gasparini paie au copiste Le Chevalier (que nous avons déjà rencontré en 1681) 40 florins pour les « rolles et violons de Pourceaugnac », pour le prologue d'*Amadis*, pour « Barbacola et les intermedes espagnols », ainsi que pour « La Mascarade

97 AVB, portefeuille 36.

98 En 1695, le chiffre d'affaires des tractations entre Gasparini et Danet atteint 24 000 livres. Voir M. Battistini, « Un banquier italien à Bruxelles à la fin du XVII^{me} siècle: François Gasparini de Venise », *La Revue de la Banque*, n° 4 (15 mars 1940), p. 187.

99 AVB, portefeuille 34.

100 AVB, portefeuille 35.

101 AVB, portefeuille 34.

de Versailles». Outre l'opéra *Amadis de Gaule* de Quinault et Lully (Paris, 1684)¹⁰², il s'agit du *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière (Chambord, 1669)¹⁰³ et de la mascarade *Le Carnaval* de Molière et Lully (Paris, 1675). Mais peut-être le copiste a-t-il travaillé en vue de représentations données au palais en 1694 et non pour la prochaine ouverture du nouvel opéra ?

Dès le début de 1695, les principaux acteurs sont à Bruxelles et le noyau de la troupe est formé. Celle-ci paraît être nombreuse et de qualité, si l'on en juge par le commentaire d'un observateur du temps :

*Vers ce temps-là, l'Électeur fit venir de Paris un opéra; il étoit assez bon. Parmi la quantité de chanteuses et danseuses qui arrivèrent, la plupart assez jolies, il y avoit deux nièces du joaillier de Dauphin, qu'il fit sortir d'un couvent*¹⁰⁴.

Nous donnons ci-après la liste du personnel, avec les dates de début et de fin de mention, d'après les reçus conservés dans les papiers de Gasparini. La comparaison systématique des reçus et quittances nous a permis de compléter la liste, incomplète et souvent erronée, publiée par Closson et reprise par Liebrecht. La plupart des emplois sont mentionnés au moins une fois sur les reçus. C'est généralement le cas pour les danseurs. Pour les emplois non définis, nous avons procédé par comparaison des appointements : un acteur principal est payé 47 florins et 8 sols par mois, un second rôle entre 20 et 40 florins ; un musicien est payé à la répétition et à la représentation (1 florin à 1 florin et 8 sols en moyenne).

102 Représenté à Bruxelles le 20 janvier 1695, avec un nouveau prologue de Fiocco. Un exemplaire du livret est conservé à la Landesbibliothek de Gotha. On peut supposer qu'il s'agit d'une impression postérieure à la représentation, car la page de titre porte la mention « pour l'heureux Mariage de Leurs Altesses Electorales de Baviere », qui eut lieu le 19 mai 1694.

103 La pièce fut imprimée à Bruxelles en 1694 chez George de Backer.

104 Comte de Merode-Westerloo, *Mémoires*, Bruxelles, Société typographique belge, 1840, t. I, p. 93.

ACTEURS ET CHANTEURS

Antoine (Catherine Buzzuruy, épouse) ¹⁰⁵	janvier 1696	novembre 1697
Beauvallon (Jacques Simony, dit) ¹⁰⁶	janvier 1695	octobre 1697
Boisdurant (M ^{lle} de)	décembre 1696	novembre 1697
Champenois (Madeleine)	avril 1696	novembre 1697
Coignard (M ^{lle} M.)	octobre 1695	novembre 1696
Dantry (Victoire)	mai 1695	novembre 1697
Darras (François)	février 1696	décembre 1696
David (M ^{lle})	décembre 1694	août 1695
De Gruson	février 1696	octobre 1697
Delafosse (Mathieu)	janvier 1695	juillet 1695
Delamotte (Charles)	janvier 1695	octobre 1697
Delan (Charles)	janvier 1695	août 1697
Delaunay (Jeanne)	décembre 1694	octobre 1697
Dumoutier (Marguerite)	juillet 1695	septembre 1696
Ernoul (Pierre?)	juin 1697	novembre 1697
Érondelle (Jean-Guillaume) ¹⁰⁷	janvier 1695	octobre 1697
Joanny (Joseph et Louis-Jean de Buzzon, dits)	février 1695	novembre 1697
Joly (Françoise)	janvier 1695	octobre 1697
La Biffe (Madeleine-Élisabeth)	février 1695	avril 1695
Lartelier	décembre 1696	octobre 1697
Le Roy	juillet 1695	mai 1697
Lesage (P. et sa femme)	janvier 1695	octobre 1697
Léveillez	décembre 1696	septembre 1697
Roland	septembre 1696	octobre 1697
Thomas (Agnès)	avril 1697	novembre 1697

105 Catherine-Anne Buzzuruy avait épousé François-Marc Antoine à Bruxelles le 31 août 1680.

106 Le 14 septembre 1698, Jacques Simony, dit Beauvallon, épousait à l'église Sainte-Catherine de Bruxelles sa collègue Françoise Joly.

107 Le 5 avril 1696, Jean-Guillaume Érondelle épousait à l'église Sainte-Catherine de Bruxelles sa collègue Marie-Madeleine Blin, fille du machiniste Gervais Blin.

CHORISTES

Claessens (Jean-Baptiste)	décembre 1696	octobre 1697
De Mol (Egidius)	décembre 1696	octobre 1697
Derombise (R.)	décembre 1695	octobre 1697
Ferdinand (Petrus Ferdinandes, dit)	septembre 1696	octobre 1697
Gillis	décembre 1695	octobre 1697
Goblet	août 1697	octobre 1697
Guignard (J.)	décembre 1696	octobre 1697
Humblot	décembre 1695	octobre 1697
Jean	juin 1697	octobre 1697
Le Febvre	février 1696	mai 1697
Soulaz	juin 1697	octobre 1697
Verbesselt (Nicolas)	décembre 1696	octobre 1697

DANSEURS ET DANSEUSES

Backx (Philippus)	novembre 1696	octobre 1697
Bauwens (Judocus)	août 1695	octobre 1697
Blin (Marie-Madeleine)	janvier 1696	octobre 1697
Carion (Petrus)	décembre 1695	octobre 1697
Celio (Bernardo Bonifacio delle)	juin 1697	novembre 1697
De Gouy (M ^{lle})	décembre 1696	novembre 1697
Delaunay (Catherine)	décembre 1694	octobre 1697
Delisle	avril 1696	novembre 1696
Dumay	décembre 1694	octobre 1696
Duplessis (Louise)	juin 1696	avril 1697
Floris (Paul)	mai 1695	juin 1697
La Fleur (Christophe)	juillet 1697	octobre 1697
Montégu (Denis de)	décembre 1694	juin 1695
Pendarie (Pierre)	octobre 1695	août 1697
Poitier ou Pottier (Louis)	mai 1695	octobre 1697
Terrier (A.)	février 1695	mars 1695

MUSICIENS

Arnoldy		juin 1696	octobre 1697
Bertier	violon	avril 1695	juillet 1695
Blanckaert	basse	décembre 1695	octobre 1697
De Canter (Alexander)		juin 1696	octobre 1697
De Graff (Lucas)	taille	juin 1697	octobre 1697
Ducquet (G.)	violon	août 1696	avril 1697
Duquesne (Jean-François)		décembre 1694	mai 1695
Félix (Félix Teubner, dit)		avril 1695	novembre 1697
Fievé		décembre 1695	novembre 1696
Garnevelt (Henry)	basson	décembre 1695	octobre 1697
Goossens (F.)	taille	décembre 1695	octobre 1697

Hauteclocq (Michel)		septembre 1696	février 1697
Hellinx (Adrianus)	basse	décembre 1695	octobre 1697
Kerckhove (Jean)	clavecin	février 1697	octobre 1697
Lambert (Vincent)		mai 1695	octobre 1697
Langlois (F.)		février 1695	août 1697
Le Cocq (Guillaume)		janvier 1696	octobre 1697
Massart (Gaspar)		juin 1696	novembre 1699
Poullain (Michel)	basson	novembre 1695	octobre 1697
Rémy (Rémy Le Normand, dit)	hautbois	décembre 1695	novembre 1697
Rottenburgh (Herman)		décembre 1695	octobre 1697
Sauvé (Gérard)		décembre 1696	octobre 1697
Smit (Thomas)		août 1697	octobre 1697
Van Driel (Abraham)	violon	novembre 1695	octobre 1697
Vanden Eede		juin 1696	octobre 1697
Vanden Houten (Hubertus)	violon	décembre 1695	octobre 1697
Vander Hooghen (Hiacinthus)	hautbois	juin 1697	novembre 1699
Volders aîné (A.)	alto	décembre 1696	octobre 1697
Volders cadet (Jean-Louis)	premier dessus	décembre 1695	octobre 1697

AUTRES EMPLOIS

Basavecchia (Giovanni)	peintre	septembre 1696	mai 1697
Blin (Gervais)	machiniste	décembre 1695	octobre 1697
Corbella	concierge		
Le Chevalier	copiste	mars 1694	novembre 1697

PERSONNES QUI NE FIGURENT QU'UNE SEULE FOIS DANS LES DOCUMENTS

Blin (M ^{me}) ?			février 1697
Catalde (Alexius de)	choriste		décembre 1696
Dantrez (M ^{lle})	actrice		novembre 1697
Datet (Charles)	danseur		février 1695
Frosin	acteur		septembre 1697
Lalliez	danseur		février 1695
Landa (Nicolo de)	danseur		septembre 1695
Lebrun	acteur		août 1695
Marie-Jeanne	choriste		décembre 1696
Merville (Élisabeth de)	actrice		juillet 1695
Morlier	acteur		novembre 1697
Rodier (François)	danseur		mai 1695
Snick (Sander)	choriste		décembre 1696
Trevisani (Giuseppe)	théorbe		avril 1697
Van Auweckercke (Gilis)	peintre		octobre 1697

Parmi les papiers de Gasparini, on trouve encore de nombreuses indications relatives aux représentations d'opéras, à la confection de décors et de costumes, à la location de chambres « pour faire la répétition » d'un ballet, aux voyages de comédiens, ainsi que d'instructifs relevés de l'imprimeur François Foppens. En avril 1697, Foppens adresse une note de créance pour l'année 1696. On y relève notamment :

6 May	1 Recueil des Opera 4 voll. Lié	fl. 4,-
	1 Opera de Bellerophon	0,3 ½
3 9bre	Pour du velour de 3 livres de S.A.E.	5,-
	Pour la dorrure et ligature desdits 3 livres	1,10
	Pour 6 aunes de Ruban	1,15
	Pour du satin de 4 livres	2,5
	Pour la dorrure et ligature desdits 4 livres	2,-
	Pour le Ruban des 4 livres 6 1/2 aunes	1,12 ½
	Donné par ordre de M ^r Gasparini au Prince de Vaudemont un Bellerophon	0,3 ½
	25 Bellerophon donné a la servante de M ^r Gasparini	4,7 ½
29 dito	60 Regles pour les acteurs imprimé par ordre du S ^r Dangelis	2,10

Fin 1697, Foppens adresse à Fiocco une autre note courant d'avril à septembre. On y relève :

2 Avril	50 Grandes Affiches pour Armide	fl. 2,10
	pour du velour pour les deux livres pour leurs Altesses	3,-
	12 livrets d'Armide doré sur tranche	3,-
24 May	90 Grandes Affiches sur du papier pourpre	2,10
15 Juin	50 grande Affiches pour la farce de Pimpinelle	2,10
9 Juillet	80 Grandes Affiches a lettres Rouge	4,-
11 dito	200 petits billets pour envoyer a l'armée	1,10
1 Aout	80 Grandes Affiches	4,-
	Nota une des actrices etant malade on a été obligé de faire d'autres d'Armide	
6 dito	80 Grandes Affiches d'Amadis	4,-
29 dito	100 petits billets ne jouant pas Don Quixote	0,15
10 8 ^{bre}	100 petits billets avec Don Quixote	0,15
	100 petits billets ne jouant pas Don Quixote	0,15

Outre les documents déjà publiés par Closson et Liebrecht, voici, dans l'ordre chronologique, d'autres billets dignes d'intérêt :

- 10 septembre 1695 : à Antoine Garein, médecin, « d'avoir guerit à Madlle Champenoy de la quelle cure je suis satisfait » (2 écus)
- 3 juillet 1696 : à Goossens pour avoir « copié pour l'Opera le reste du Prologue de l'Opera de Phaëton portant 30 feuilles, et donné le papier » (6 fl. 15 s.)
- 16 juillet 1696 : à Jacobus Suetmans pour « compte de Plomb et Estain, compris la Fontaine per l'opera de Phaeton » (190 fl. 5 s.)
- 2 septembre 1696 : à Basavecchia, peintre et décorateur, « pour entiere payement de les deux decorattions que j'ay peint pour l'opera de Bellerophon » (195 fl.)

- 31 octobre 1696: au même, « pour la decoration du gardin de Bellerophon » (150 fl.)
- 11 avril 1697: au même, « pour le Palais d'Armide et le Brisement » (200 fl.)
- 21 avril 1697: à Feytens pour la location d'une chambre « pour faire la repetition de la danse de l'Opera d'Armide » (24 fl. 10 s.)
- 9 mai 1697: à Basavecchia « pour avoir restouchez le palais du soleil item pour avoir peint quatorz abit [habits] et la tait [tête] de lion, a deux escalin la piece qui font quatre patacon, item un font [fond] de teatre avec de [des] porte » (10 patacons)
- 20 mai 1697: à Catherine Buzzuruy un « bouquet de broderie pour Bellerophon » (9 fl.)
- 16 juillet 1697: à Goossens pour avoir copié la « farce de Mufti, 2 basses de l'opera d'Amadis et d'Atys » (7 fl. 5 s.)
- 11 novembre 1697: à Joseph Joanny « pour le feux et la biere des repetitions de l'opera d'Armide et Thesée » (15 fl.) (voir fig. 2)
- 19 novembre 1697: à Vanden Sanden, tailleur, pour « 1 habit pour M^{lle} Coniar [Coignard], 1 corps pour M^{lle} Boysdura [Boisdurant], 1 corps pour M^{lle} Anthoinne avec les manches et la doublure en dedans » (36 fl.)
- 23 novembre 1697: à Catherine Buzzuruy « pour le louage des chambres qui ont servi pour les repetitions de la danse de l'opera de Thesée » (200 pistoles ou 19 fl. 10 s.)
- 24 novembre 1697: à Le Chevalier, copiste, « pour un opera de Thesée payé pour M^r le baron de Melebeeck [Molenbeek?] qui a fourni la partition pour l'opera » (6 patacons)



Fig. 2 *Thésée* tragedie en musique. Représentée devant leurs Altesses Electorales de Baviere, pour l'heureux jour de la naissance de notre Auguste Monarque Charles II. Opéra représenté à Bruxelles le 6 novembre 1697. Gravure de Harrewyn. Collection particulière.

François Rodier, maître de danse de l'électeur de Bavière

En 1661, Louis XIV érige une Académie royale de danse, composée de treize membres : Prévost, maître à danser du Roi ; François Galland, sieur Du Désert, maître à danser de la reine, et son frère Florent ; Jean Renauld, maître à danser de Monsieur, et son frère Guillaume ; Thomas Le Vacher ; Hilaire d'Olivet ; Jean et Guillaume Reynal ; Guillaume Quéru ; Nicolas de Lorge ; Jean-François Piquet ; Jean Grigny. Se sentant laissés pour compte, de nombreux danseurs et maîtres de danse exerçant à Paris, membres de la confrérie de Saint-Julien, se rebellent contre ces « docteurs » qui dictent leurs lois à tous les autres professionnels¹⁰⁸. Plusieurs tentent leur chance ailleurs et s'expatrient. Il semble aussi que, dans le chef du Roi, l'occasion est toute trouvée d'envoyer dans les cours étrangères des émissaires (certains les qualifient même d'espions) de l'art chorégraphique français.

Jacques Rodier fait partie de ceux-là, lui qui danse dans les ballets de la cour de France dès l'âge de quinze ans, en 1653 dans *Le Ballet royal de la Nuit*, jusqu'en 1661 dans le *Ballet de l'Impatience*¹⁰⁹. Henriette-Adélaïde, princesse de Bavière et mère de Maximilien-Emmanuel, engage Rodier à la cour de Munich en octobre 1666, comme maître de danse des pages, aux appointements annuels de 750 florins. Quatre mois plus tard, il chorégraphie une première œuvre pour le divertissement de la cour bavaroise, la *Festa di ballo*¹¹⁰. Son meilleur élève est certainement Maximilien-Emmanuel lui-même, dont Chappuzeau dira qu'« il danse avec une grace, un degagement & une justesse, dont ses Maîtres ne peuvent se louer assez »¹¹¹. Rodier a épousé une Italienne nommée Louise Garoli, vraisemblablement apparentée au peintre turinois Pietro Francesco Garoli (1638-1716). À sa mort, survenue inopinément à la fin de l'automne 1680, on fait venir d'Ingolstadt le maître de danse Oliviero Vigasio pour le remplacer.

François Rodier étant encore trop jeune pour exercer les fonctions de son père, on l'envoie à Paris parfaire sa formation auprès du célèbre Louis Pécour. De retour à Munich en 1683, il sera nommé en juin. Maximilien-Emmanuel de Bavière lui confie la charge de maître des ballets de la cour ainsi que de maître de danse de la princesse Marie-Antoinette d'Autriche, première épouse de l'électeur. François Rodier composera de nombreux ballets pour la cour de Munich, dont plusieurs livrets ont été conservés¹¹². Il compose notamment les ballets pour *Servio Tullio* et *Solone* (1685), *L'Ascanio* (1686), *Alarico il Baltha* (1687), *Diana amante* et *Niobe regina di Tebe* (1688), *L'Eraclio* et *Il segreto d'Amore* (1690). Pour le mariage de Violante Beatrix, sœur de Maximilien-Emmanuel, avec le grand-duc de Toscane Ferdinand III de Médicis, le 15 novembre 1688, Rodier compose les ballets de la pièce de circonstance, *Trionfo d'Himeneo*.

108 Voir à ce propos le factum de G. du Manoir, *Le Mariage de la musique avec la danse*, Paris, Guillaume de Luyne, 1664.

109 M.-F. Christout, *op. cit.*, p. 90, 91 et 209.

110 P. et P. Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1992, t. I, p. 31.

111 S. Chappuzeau, *Relation de l'estat present de la Maison Electorale et de la Cour de Baviere*, Paris, Louis Billaine, 1673, p. 85.

112 P. et P. Mlakar, *op. cit.*, p. 49-50. On trouvera une description des livrets dans C. Sartori, *op. cit.*

Emmenant avec lui l'essentiel de son personnel artistique, Maximilien-Emmanuel arrive à Bruxelles en 1692, accompagné de son maître de danse attitré qui se contentera d'instruire désormais la cour et les pages. Bruxelles possède en effet son maître de ballet en la personne de Pierre Deschars.

Son frère Maximilien-Gaëtan Rodier¹¹³ est maître de danse de l'électeur palatin à Düsseldorf. Il composera les intermèdes des tragédies italiennes représentées à cette cour. En 1694, il compose les ballets de *Damone e Pithia*, en 1696 ceux de *Giocasta*, et en 1697 ceux d'*Il giorno di salute* et de *Quinto Fabio Massimo*.

Le 13 mars 1695, François Rodier épouse à Bruxelles Madeleine-Élisabeth La Biffe¹¹⁴ – probablement parente des musiciens de la Chapelle royale de Louis XIV, de 1692 à 1722¹¹⁵ – qui, après avoir exercé ses talents de comédienne, met au monde trois enfants : Maximilien-Emmanuel, baptisé le 13 janvier 1696, une fille probablement mort-née le 11 juillet 1697, ainsi que Marie-Anne-Madeleine, baptisée le 18 août 1698. Sur l'acte de baptême de Maximilien-Emmanuel, le prêtre a biffé le titre de François Rodier, « *a cubiculis Serenissimæ ducissæ Bavariæ* », indiquant qu'il ne fait sans doute plus partie de la cour de Bruxelles¹¹⁶.

À la mort de Maximilien-Gaëtan, en juillet 1699, Fiocco est consulté par le musicien Giorgio Stella, par ailleurs agent de l'électeur palatin. Dans sa réponse datée de Bruxelles, le 27 août 1699, Fiocco écrit : « *Amico Caris^{mo}, Con l'occasione della morte de Mons^r Rodié, che Iddio l'habbi in gloria, ritrovandosi costì Mon^r Joannis Maestro de balli delle Opere che si sono fate, Virtuosissimo nella sua professione, come anco nella Musica suonare il Basso, et il Violino, sono a pregar V.S. che se in caso che S.A.E. non si sii provisto d'un altro che vogli procurargli la carica del detto defunto, assicurandola che ne haurà dell'honore, perche oltre la scienza, è giovine di buonissimi costumi e che si fà amar da tutti.* »

Il recommande Joseph (de) Buzzon, dit Joanny, pour le remplacer¹¹⁷. Celui-ci est alors compositeur des ballets de la cour de l'électeur de Cologne Joseph-Clément, après avoir dansé à Bruxelles de 1695 à 1697.

François Rodier regagne Munich en 1699, comme maître à danser de la cour. Il exerce jusqu'en 1733 au moins et meurt le 17 janvier 1753¹¹⁸. Sa sœur, Marie-Anne-Christine Rodier, a épousé, le 8 mai 1695 à Bruxelles, le compositeur Pietro Torri, maître de chapelle de l'électeur¹¹⁹.

À la suite de péripéties financières et après être redevenu, pendant trois ans, un simple grenier à foin, la salle de l'Opéra est louée à deux personnages qui marqueront l'histoire du théâtre à Bruxelles : Pierre-Antoine Fiocco et Gio Paolo Bombarda

113 Né à Munich le 6 avril 1670 et mort à Düsseldorf en juillet 1699.

114 AVB, registre 140 (mariages de la paroisse Sainte-Gudule).

115 E. Kocevar (éd.), *États de la France (1644-1789). La musique : les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003, p. 186 et ss.

116 AVB, registres 102 (baptêmes de la paroisse Sainte-Gudule) et 308 (baptêmes de la paroisse Saint-Jacques).

117 A. Einstein, « Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, 1614-1716 », *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*, 1908, t. IX-3, p. 403. Joseph (de) Buzzon, dit Joanny, fut maître de ballet de l'électeur Joseph-Clément de Bavière de 1699 à 1701, puis retourna à Munich où il fut secrétaire de la cour jusqu'en 1725 au moins.

118 Munich, Archives épiscopales, MM 56 (décès de la paroisse Notre-Dame).

119 AVB, registre 319 (mariages de la paroisse Saint-Jacques).

s'associent en effet pour rétablir l'Académie de musique et signent un bail de trois ans à dater du 1^{er} novembre 1694, pour un loyer annuel de 1 000 florins¹²⁰.

Bombarda et Fiocco

Bombarda, Romain de naissance, a été musicien de la cour de Bavière, puis trésorier de l'électeur Maximilien-Emmanuel. Lorsque celui-ci devient gouverneur des Pays-Bas espagnols en 1692, Bombarda l'accompagne, paré du titre de *Hofkammerrath und Niederländischer Hofzahlmeister*¹²¹. Abandonnant la carrière musicale, il se consacre à la gestion de l'Opéra de Bruxelles et, après le bombardement de la ville en 1695, à l'érection du Théâtre de la Monnaie. En 1697, Bombarda rachète le château de Beaulieu, situé au nord de Bruxelles, sur le territoire de l'actuelle commune de Machelen.

Fiocco est né à Venise en 1654. Après un court séjour à Amsterdam en 1681, où il complète la partition *Helena rapita da Paride* de Freschi et où est baptisée sa fille Héléne, issue d'un premier mariage avec Marguerite Gracy¹²², Fiocco s'installe à Bruxelles à l'automne 1682. Il entre au service du prince Eugène-Alexandre de Tour et Taxis et devient maître de chapelle de la paroisse Notre-Dame-des-Victoires au Sablon. De sa rencontre avec Bombarda, dix ans plus tard, naîtra le projet d'un Grand Théâtre pour la capitale des Pays-Bas espagnols.

Pour la gestion quotidienne de l'Opéra du Quai au Foin, les deux associés font appel au banquier vénitien Francesco Gasparini, par ailleurs beau-frère de Fiocco. Agent de change et négociant en grains, œuvres d'art, tableaux et tapisseries, Gasparini est engagé comme intendant de l'Opéra et consigne dans ses registres les dépenses et appointements relatifs à la troupe. Les Archives de la Ville de Bruxelles ont conservé un registre consacré uniquement aux affaires du théâtre, ainsi que trois autres mêlant les activités commerciales et artistiques de l'intendant. De juin 1697 au début de l'année 1699, on dispose de la liste du personnel, tant « *attori* » que « *ballerini* », « *istrumenti* » et « *chori* », rémunéré de mois en mois¹²³.

Notons la présence, dans cette troupe fournie et bien constituée, de M^{lle} de Maupin, dont l'histoire aventureuse inspirera Théophile Gautier. Julie ou Émilie d'Aubigny, fille du secrétaire du comte d'Armagnac, manie, comme on le sait, l'épée et le scandale. À la suite d'un différend avec un lieutenant de police de Paris, M^{lle} Maupin doit fuir la capitale. Arrivée à Marseille, elle se fait engager à l'Opéra et y tombe amoureuse d'une jeune fille que les parents finissent par placer dans un couvent. Habillée en homme, M^{lle} Maupin s'enfuit pour revenir à Paris, où sa belle voix grave lui permet d'entamer une brillante carrière à l'Opéra. Un duel qui défraie la chronique l'oblige à quitter Paris pour se faire oublier. Elle aurait séjourné à Bruxelles du printemps 1692 au début de l'année suivante et aurait été entretenue par l'électeur de Bavière¹²⁴.

120 AEB, Notariat général de Brabant 595 (notaire Du Trieu).

121 E. Martin-Chabot, « Gio. Paolo Bombarda et sa famille en France », in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L'Arte tipografica, 1959, t. III, p. 6.

122 Amsterdam, Gemeentearchief, registre 334 (baptêmes de la paroisse de la Chapelle française).

123 AVB, Fonds ancien 2233 et 3458-3460.

124 R. Blanchard et R. de Candé, *Dieux et divas de l'Opéra*, Paris, Plon, 1986-1987, t. I, p. 116-124. Les anecdotes, tirées des frères Parfaict, *Histoire du théâtre français*, ont été reprises par J.-M. Clément et J. de Laporte dans leurs *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 328-334.

Cette histoire paraît cousue de fil blanc à maints endroits, car on n'a retrouvé aucun document attestant son passage à Marseille¹²⁵. Par ailleurs, sa présence à Bruxelles doit être située quelques années après les suppositions des biographes, comblant ainsi partiellement la lacune des années 1695-1698. En effet, nous avons retrouvé sa trace dans les registres de l'intendant Gasparini, où elle figure parmi les artistes appointés, sous le nom de M^{lle} d'Aubigny : du 30 novembre 1697 au 30 juillet 1698, elle passe ainsi huit mois complets à Bruxelles¹²⁶. Elle paraît notamment dans *Thésée*, opéra de Quinault et Lully, et probablement aussi dans *Amadis* et *Armide*, œuvres des mêmes auteurs.

Tout porte à croire que l'exploitation de l'Opéra du Quai au Foin (fig. 3) s'arrête à la fin de 1698 ou au début de 1699. Le loyer ne semble plus être payé à partir de cette dernière date et, quelques années plus tard, le bâtiment redevient un vaste entrepôt. Mais le souvenir de ce lieu reste dans les mémoires car, en 1761, on le désigne encore sous le nom de « Vieil Opéra »¹²⁷.

La fin du siècle voit cependant reparaitre l'une ou l'autre troupe itinérante, dont celle de Rosidor, en route pour la Suède où l'attend le roi Charles XII¹²⁸.

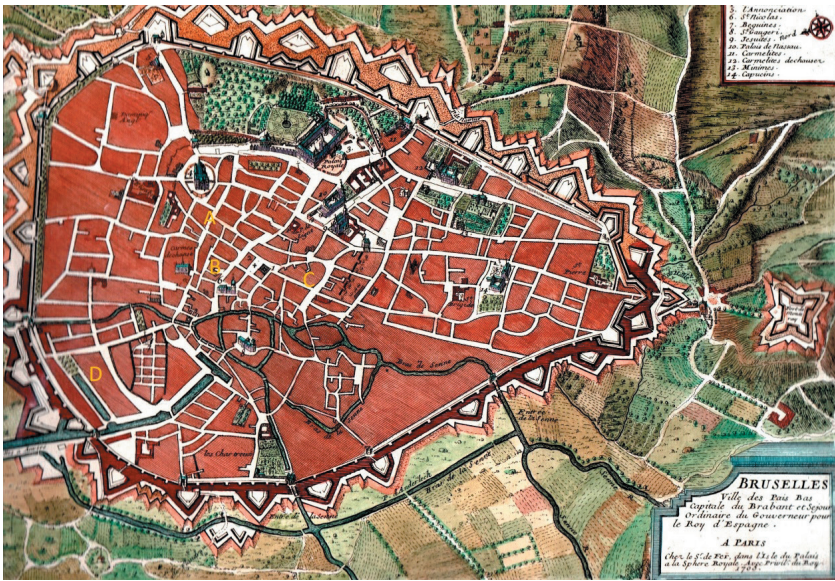


Fig. 3 Bruxelles, extrait de *L'Atlas curieux* de Nicolas de Fer, Paris, 1705.

Emplacements des salles de spectacle : A. Théâtre de la Montagne-Sainte-Élisabeth - B. Théâtre de la Monnaie - C. Théâtre du Coffy - D. Opéra du Q'uai au Foin. Collection particulière.

125 J. Cheilan-Cambolin, *Un aspect de la vie théâtrale à Marseille au XVIII^e siècle*, thèse inédite, Marseille, 1972.

126 AVB, Fonds ancien 3458.

127 *Gazette des Pays-Bas* du 30 juillet 1761 : « Avertissement. On vendra à Bruxelles à la Chambre d'Uccle, ou de la main à la main, un grand Magazin avec un grand Jardin vulgairement nommé le Vieil Opéra situé sur le rivage au foin, & très propre pour une Fabrique, actuellement occupé par un Magazin d'entrepôt. Ceux à qui il conviendrait pourront s'adresser chez le Sieur De Neck Notaire à Bruxelles. » L'éventuel contrat de vente n'a pas été retrouvé dans les registres du notaire. AEB, Notariat général de Brabant 9083.

128 AEB, Notariat général de Brabant 270 (notaire De Bruyn) ; M. S. Djelassi, « Claude-Ferdinand Guillemay du Chesnay dit Rosidor », *Acta Universitatis Upsaliensis*, n° 42, 1988, t. II, p. 5-6.

Le Théâtre « sur la Monnoye »

Le bombardement de Bruxelles par les troupes du maréchal de Villeroy, en août 1695, a laissé des plaies béantes au cœur de la ville. C'est sur les ruines d'anciens bâtiments de la Monnaie royale que Bombarda projette d'ériger une nouvelle salle de spectacle. L'édifice est construit sur la parcelle sinistrée, complétée par un terrain racheté à la baronne du Fay. L'ensemble comprend trois bâtiments contigus mais distincts : la salle de théâtre située au centre de l'îlot, la maison de Bombarda donnant sur la Longue rue des Chevaliers – actuelle rue de l'Écuyer – et une vaste maison d'habitation qu'on aura coutume d'appeler « hôtel de la Comédie », dont la façade monumentale s'étale sur la nouvelle place de la Monnaie¹²⁹.

Bombarda fait venir d'Italie l'architecte vénitien Paolo Bezzi pour réaliser l'ensemble de ses projets. Malgré des retards dans l'avancement des travaux et un grave conflit opposant les deux protagonistes, le théâtre est achevé dans le courant de l'année 1700 et il ouvre ses portes à l'automne. La première mention du nouvel opéra dans les documents de l'époque date du 16 octobre : on lit dans le journal manuscrit de Lozano que « S[on] A[ltesse] E[lectorale] donna le divertissement d'une repetition de l'opera *Atys* au grand Theatre »¹³⁰. Le dimanche 19 décembre a lieu la première représentation de cette œuvre de Quinault et Lully, « pour les dix-huit ans du roi Philippe V », précise la *Gazette de France*¹³¹. Ce jour-là, les principales artères de la ville sont parées de décorations et d'illuminations spéciales¹³².

L'ouverture de la nouvelle salle, entièrement consacrée aux œuvres lyriques, marque un tournant décisif dans l'aventure théâtrale de Bruxelles, même si les troupes itinérantes continuent à se produire à la Montagne Sainte-Élisabeth dans le répertoire tragique et comique. L'édification d'un théâtre permanent va progressivement modifier les comportements du public et des acteurs : les uns parce qu'ils disposent d'une salle offrant davantage de confort et de régularité dans les représentations ; les autres parce qu'ils peuvent désormais poser « hardes et bagages » pendant une plus longue période – fût-ce quelques mois – et donner ainsi la mesure de leurs talents, mis en valeur par les décors et costumes qu'ils louent au propriétaire des lieux.

Comédiens à Bruxelles au XVIII^e siècle

Si l'année 1700 représente un jalon capital de l'activité théâtrale dans nos régions – de même que l'installation définitive du gouverneur Charles de Lorraine à Bruxelles en 1749 –, il n'en va pas de même en France où l'on a coutume de considérer 1715, année de la mort du roi Louis XIV, comme la rupture décisive entre le classicisme et

129 E. Hennaut et M. Campioli, « La construction du premier Théâtre de la Monnaie », in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 43-49.

130 AEB, Manuscrit divers 932 (*Journal des Cérémonies de la Cour de Bruxelles*, par Lozano), f^o 75.

131 *Gazette de France* du 21 décembre 1700.

132 AVB, Fonds ancien 1726 et 1727 (*Resolutieboecken*, année 1700).

l'établissement progressif de l'activité théâtrale permanente. Les Pays-Bas méridionaux conjuguent ces deux données et le décès du monarque aura des répercussions jusque chez nous, comme nous le verrons au chapitre suivant.

Pendant le siècle des Lumières, plus de cinq cents comédiens et deux cents danseurs exercent leur art à Bruxelles, pour des durées allant de quelques jours à plusieurs années. Ces mouvances individuelles sont bien souvent guidées par les conditions financières qu'un directeur de troupe peut offrir au comédien, toujours en quête de reconnaissance de ses talents et d'amélioration de sa situation. Il ne faudrait pas croire pour autant que le seul moteur de l'artiste soit l'appât du gain. Certains acteurs développent, seuls ou en groupes, une conscience politique qui dicte maintes fois leur conduite.

Comédiens et danseurs en exil

Les guerres du début du siècle contre la France, la politique menée par Charles de Lorraine en faveur des artistes, la Révolution brabançonne sont autant d'épisodes durant lesquels les comédiens prennent des positions radicales. Ainsi, en 1792 et 1794, lorsque les armées françaises envahissent Bruxelles, plusieurs comédiens choisissent délibérément l'exil et s'expatrient en Hollande. Les deux vagues d'émigration se dirigent ensemble vers Hambourg où, à la fin de l'année 1794, la nouvelle troupe ainsi formée ouvre l'un des premiers théâtres français de la ville hanséatique. Une vingtaine de comédiens la composent, autour des familles Mees, Adam¹³³ et Bursay. En feront également partie l'année suivante les acteurs Dusauzin¹³⁴ et Bergamin, ainsi que l'ancien directeur de Bruxelles Herman Bultos¹³⁵.

La mouvance de troupes entières semble elle aussi guidée par des raisons économiques et politiques, voire sociales ou simplement opportunistes. Attirées par une ville que la rumeur dit accueillante, par un prince ou un gouverneur passionné de théâtre, par une salle de spectacle délaissée par le prédécesseur, les troupes parcourent inlassablement les routes à la recherche de conditions favorables au déploiement de leur art. Nous verrons également que l'excommunication des comédiens français et la fermeture du Théâtre-Italien de Paris ont quelque incidence sur l'afflux de troupes dans nos régions, tant la situation des comédiens devient intenable en France.

Le danseur se déplace davantage que le comédien ou, du moins, l'absence d'obstacle linguistique lui permet de postuler également dans des théâtres extérieurs au « domaine français ». Pour le XVIII^e siècle, Fuchs dénombre plus de 210 villes ayant reçu la visite de troupes françaises sur le territoire français. Il n'en compte qu'une soixantaine pour

133 Jean-Pierre-Paul Adam était né à Rouen vers 1754. Il débuta à Gand en 1782, puis vint jouer dès 1785 à Bruxelles. Le 9 avril 1788, il y épousa Marie-Félicité Bizot, née à Château-d'Éx le 4 mars 1753, veuve du musicien André Zollikofer (francisé en « Solicoffre »). Après leur exil vers La Haye et Hambourg, le couple revint jouer à Paris, au Théâtre de la Gaîté en 1810, puis à l'Ambigu en 1811. Madame Adam mourut à Gagny le 11 avril 1814, suivie le 16 juin 1826 par son mari, qui s'était remarié à Paris le 28 octobre 1819.

134 Jean-Antoine Renaud, dit Dusauzin, était né à Besançon le 22 mars 1756. Arrivé à Bruxelles en 1783 comme première basse-taille, il passa une saison à Hambourg avant de gagner Bruxelles où il épousa, le 16 août 1797, Marie Prévost, une nièce de Rosalide. Il mourut à Bruxelles le 9 décembre 1801.

135 H. Harkensee, *Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg. I. Das französische Theater*, Hambourg, Lütcke & Wulff, 1896, p. 6-7. Louis Bergamin était né à Marseille le 6 novembre 1753. Il avait épousé à Hambourg la Bruxelloise Marie-Eulalie Schmit et mourut d'hydropisie à Saint-Petersbourg le 19 juillet 1803.

le reste de l'Europe (dont treize pour les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège), alors que la plupart des villes allemandes, autrichiennes, italiennes, espagnoles, anglaises, scandinaves et russes possèdent des théâtres « nationaux », où l'on joue dans la langue du pays.

Là où l'acteur limite sa prospection aux scènes du « domaine français », le danseur peut faire valoir ses qualités tant à Londres qu'à Milan, Saint-Petersbourg ou Lisbonne. Devant ce choix étendu, la loi du marché s'applique pleinement et le danseur de qualité accordera ses préférences aux villes de quelque importance et aux troupes de renom plutôt qu'aux scènes secondaires, quelle qu'en soit la langue théâtrale. C'est l'une des raisons pour lesquelles il est encore plus malaisé de suivre les pérégrinations d'un danseur que celles d'un comédien.

Musiciens autochtones

Sans disposer de preuves irréfutables et suffisantes pour la première moitié du siècle, on peut supposer que les musiciens qui jouent pour le Théâtre de la Monnaie sont en général des artistes attachés à la chapelle de la cour ou d'un prince, voire aux chapelles des différentes églises de Bruxelles. Lorsque Pierre-Antoine Fiocco rouvre, avec Bombarda, l'Opéra du Quai au Foin en 1695, il fait vraisemblablement appel aux musiciens qu'il a sous ses ordres en tant que maître de chapelle du prince de Tour et Taxis, auxquels s'ajoutent ceux de la cour de l'électeur de Bavière. Dans les comptes du théâtre de l'année 1697, on trouve en effet mention d'appointements mensuels payés aux musiciens Garnevelt, Vandrooghe, [Vande] Kerckhove, Volders, Vandenhout et une quinzaine d'autres, dont le compositeur François-Antoine Le Cocq, tous attachés à la chapelle de la cour¹³⁶.

Par la suite, des familles comme Bauwens, Boutmy, de Burbure, Fauconnier, Godecharles, Lartillon, Langlois, Lœillet, Moris, Schellhorn, Vande Kerckhove et autres Van Maldere, originaires de nos régions, occupent les principaux pupitres de l'orchestre de la Monnaie¹³⁷. Tout porte donc à croire que les musiciens restent en place, alors que comédiens et danseurs circulent de ville en ville à travers l'Europe.

Cette sédentarité des instrumentistes tient probablement au fait que les Pays-Bas méridionaux ont développé, dès le Moyen Âge, la pratique professionnelle de la musique à travers les gildes et confréries de ménestrels. Réels viviers musicaux, des villes comme Bruxelles, Gand et Anvers fournissent au théâtre les interprètes nécessaires à l'exécution du répertoire instrumental et lyrique de l'époque, en quantité et en qualité suffisantes. Étudiant les documents relatifs à la confrérie bruxelloise des danseurs et musiciens de Saint-Job, Vander Straeten note que « les instrumentistes aux gages de la ville ne se bornaient pas à remplir strictement leurs fonctions; réclamés par les différentes institutions religieuses pour leurs séances publiques, ils s'y faisaient entendre surtout aux représentations des drames et des comédies, où leur intervention préludait insensiblement à un déploiement orchestral plus considérable »¹³⁸.

136 AVB, Fonds ancien 2233.

137 *Almanach historique et chronologique de la Comédie Française établie à Bruxelles, 1754-1755.*

138 E. Vander Straeten, *Les Ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles, A. et F. Mahillon, 1878, p. 118.

En arrivant à Bruxelles, le directeur de troupe trouve sur place les musiciens dont il a besoin pour le théâtre, et les rémunérations qu'il leur offre prouvent qu'il s'agit rarement d'un emploi à temps plein. Alors qu'un comédien moyen perçoit 1 500 à 2 000 livres par an, un musicien gagne en moyenne 400 florins, soit environ 820 livres. Parallèlement à ses prestations au théâtre, il conserve généralement sa charge de musicien de chapelle.

L'exemple de la carrière d'Ignace Vitzthumb montre combien les fonctions se mélangent et se complètent. Arrivé à Bruxelles vers l'âge de dix ans, il est engagé au service de l'archiduchesse Marie-Élisabeth comme enfant de chœur et devient timbalier de la cour quelques années plus tard. Compositeur, ténor et violoniste, il gravite ensuite autour des compagnies bourgeoises et des chambres de rhétorique et compose des œuvres pour le Concert bourgeois. Entré au Théâtre de la Monnaie avant 1761, il en deviendra le chef d'orchestre et compositeur attitré, puis il en sera directeur de 1772 à 1777¹³⁹.

Les domiciles des comédiens à Bruxelles

Les comédiens habitent en général à proximité du Théâtre de la Monnaie, voire à l'« hôtel de la Comédie », corps de logement attenant au théâtre. L'un des premiers dénombremens systématiques de la ville de Bruxelles, réalisé en 1767, révèle que les rues situées autour de la place de la Monnaie abritent l'essentiel de la troupe¹⁴⁰. Dans le quartier de l'Écuyer, au sud de la place de la Monnaie, vivent les comédiens Charles-Adrien Gontier, dont la future épouse, Rose-Françoise Carpentier, jouera à Bruxelles de 1771 à 1777; Guillaume Prévôt, qui a dirigé le Théâtre de Perpignan et débuté à Bruxelles en 1763; François Louis, qualifié de « chevalier d'Orlandini », originaire de Nantes et arrivé à Bruxelles en 1760. M^{lle} Gaier, figurante, habite chez la veuve César. Le même quartier abrite encore le maître de danse Tobias De Bel et le cabaretier Pierre-François Bultos, père des futurs directeurs du Grand Théâtre.

Dans le quartier du Fossé-aux-Loups, au nord de la place de la Monnaie, on trouve la demeure du comédien et danseur Jean-Baptiste Lisis, celles du figurant Jean-Joseph Blanfils et du souffleur Pierre Janeau. Rue des Choux habite le comédien et décorateur Jacques-Denis Dubois, installé à Bruxelles depuis 1745, où il décédera le 30 décembre 1776. Rue d'Argent vivent les comédiennes Antoinette de Richamblié, dite M^{me} Alexandre, et la veuve Vincent. Louis Compain¹⁴¹, futur directeur, habite rue des Boiteux, ainsi que le figurant et maître de danse Charles Jouardin. Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, habite place de la Monnaie avec sa famille, tandis que Jean-François Fieuzal, dit Durancy, habite avec la sienne dans le bâtiment de l'Opéra.

139 D. Dujardin, « La direction artistique d'Ignace Vitzthumb », in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 157-161.

140 AVB, Fonds ancien 1042.

141 Louis Compain (qui se fera appeler « Compain-Despierre » à partir de 1764) était né à Toury-en-Beauce le 14 avril 1733. Il débuta comme chanteur à Bruxelles en 1757, puis joua à Marseille et Bordeaux avant de revenir à Bruxelles en 1761. Le 3 novembre 1763, il y épousa Marie-Cornélie Georgeon (née le 10 avril 1737 à Dunkerque), qui mourut lors de sa cinquième couche le 10 décembre 1773. Compain eut encore trois enfants avec sa nouvelle compagne Françoise-Claudine de Clagny (née le 30 avril 1753 à Paris), de vingt ans sa cadette, qui mourut à Bruxelles le 28 juillet 1780. Dès lors, Compain quitta la scène et se retira à Janville, village voisin de son lieu de naissance, où il mourut le 17 janvier 1789.

Signalons encore, dans le quartier Sainte-Catherine, la présence de « Heer Carton, antreprenuer der trouppen », dans la rue du Persil M^{lle} Normand et son frère, figurants, et dans la « Smaer Straetien », donnant sur la Montagne de la Cour, la demeure d'Ignace Vitzthumb.

D'autres indications de résidence nous sont fournies par les registres paroissiaux et corroborent le fait que les comédiens trouvent généralement à se loger à proximité du théâtre. Le maître de ballet Jean-Claude Lescot et le comédien Jean-François Lejeune habitent rue Neuve en 1752, tout comme l'année suivante le maître de ballet Jean-Baptiste Dutrou, *dit* Lemaire, qui emménage rue du Marais en 1759, et en 1765 la danseuse Marie-Thérèse Massin, qui décède au domicile du marchand de vin Christian Servais. Rue d'Argent, le comédien strasbourgeois François Quinault meurt en 1765 et la comédienne Françoise-Claudine de Clagny, compagne de Louis Compain, en 1780 au domicile de M^{me} Constant, « traiteuse ». En 1781, le maître de ballet Pierre-Jean Gambu habite rue du Curé et en 1784, le vieux danseur Jean-Baptiste Pitrot réside rue des Longs Chariots – l'actuelle rue Cardinal Mercier. C'est également dans cette rue que décède, en 1767, l'ancien directeur du Théâtre de la Monnaie Jacques Renaud¹⁴².

Baptêmes, mariages et décès

Les comédiens se marient généralement entre eux et les actes de baptême permettent souvent d'identifier quatre membres d'une même troupe: le père et la mère, le parrain et la marraine, voire d'autres témoins, comédiens eux aussi. Pour le XVIII^e siècle, nous avons dénombré, dans les registres paroissiaux de Bruxelles, 70 actes de mariage de comédiens et 280 actes de baptême relatifs à des enfants de comédiens. Parmi les 212 actes de décès recensés, la majorité d'entre eux concernent des enfants en bas âge ou mort-nés. Pour ce qui est des comédiens adultes, les inventaires après décès conservés dans le fonds notarial des Archives de l'état livrent des informations particulièrement intéressantes sur les biens que possédaient les défunts. Nous en avons relevé trois, ainsi que deux autres inventaires d'effets entreposés à l'Opéra ou « délaissés » par un comédien ayant quitté précipitamment la ville.

Le 29 novembre 1740, la succession de Jean-Baptiste Meeus, propriétaire du Grand Théâtre, fait dresser l'inventaire des biens appartenant à Pierre-Jacques Ribou de Ricard, six mois après que celui-ci a signé un bail de deux ans pour occuper le théâtre. L'inventaire comprend un ensemble de costumes de scène, chaussures et accessoires

142 AVB, registres paroissiaux (principalement mariages et baptêmes de Sainte-Gudule).

pour figurants, ainsi que deux toiles représentant un festin et une fontaine, et trois arbres « pour l'opéra de Rolland »¹⁴³.

L'acteur Fleury, ayant reçu un ordre de début à la Comédie-Française pour le 20 février, quitte Bruxelles en délaissant les effets que D'Hannetaire lui a prêtés (ou loués). Ils sont inventoriés les 8 et 11 mars¹⁴⁴. Pareil inventaire est dressé le 31 mars 1785 dans une maison de la place Saint-Michel, abandonnée par la comédienne Louise Loiselet, dite Le Roy. Le mobilier est sommaire : une commode en bois, un trumeau de cheminée « à glace et bas-relief », sept chaises de paille, un bois de lit, une table à pied de biche, une paillasse, deux armoires et une garde-robe en chêne constituent l'essentiel de l'ameublement¹⁴⁵.

À la mort de l'ancien directeur Durancy, survenue à Bruxelles le 16 février 1769, ses « meubles et effets, argent comptant, bijoux » sont évalués le lendemain à 2 658 florins, somme dérisoire mais révélatrice de l'indigence dans laquelle vivent les entrepreneurs de spectacles¹⁴⁶.

Il est rare de trouver des inventaires après décès relatifs à des comédiens. Aussi celui de François Quinault, qui meurt à Bruxelles, rue d'Argent, le 24 octobre 1765, est-il intéressant. Comédien et directeur, il a parcouru la Hollande et les Pays-Bas autrichiens en sens divers pendant quinze ans, d'Amsterdam à La Haye et d'Anvers à Bruxelles. Outre les papiers, lettres, quittances et lingerie diverse, l'acteur possédait une petite bibliothèque composée des œuvres de Voltaire, Boissy, Dancourt, Marivaux, Poisson, La Chaussée, Destouches, La Morlière et Montfleury, ainsi que de plusieurs volumes et pièces détachées de théâtre français et italien¹⁴⁷. Quelques années plus tard, D'Hannetaire dira de lui :

Cet Acteur qui, dans son temps, avoit eu beaucoup de talent, en laissoit encore par fois appercevoir quelques foibles restes; mais il n'en excitoit que plus les regrets du Public: semblable à ces tristes débris, qui ne servent qu'à rappeler l'idée d'un beau monument qui n'existe plus. Ce qu'il y avoit de singulier dans cet Acteur, c'est qu'au lieu de se montrer, dans ses Rôles de père, du moins tel qu'il étoit, il avoit la manie de

143 AEB, Notariat général de Brabant 3431 (notaire Toebent). Pierre-Jacques Ribou de Ricard était né à Paris le 11 juillet 1709, fils du libraire Pierre Ribou et de Marie Ricard. Il débuta comme comédien à Bruxelles de 1737 à 1739, puis dirigea notamment les théâtres de Bruxelles (1740-1743), de Lille (1749-1753), d'Amiens (1755) et de Liège (1756-1757). À Bruxelles, il partagea la direction avec Pierre Guichot, dit Fierville, dont la longévité légendaire fut souvent mise en doute. Fierville était en effet né à Dijon le 29 mars 1671 et mourut à Munich le 27 février 1777. Cette exceptionnelle longévité est pourtant bien confirmée par son dossier administratif reposant aux Archives de la Comédie-Française et par d'autres documents : il était né « vers 1670 », jouait à Strasbourg en 1722 et à Bruxelles en 1729. Il avait reçu un ordre de début à la Comédie-Française le 23 mars 1733 et fut reçu un an plus tard. Il se retira avec pension le 18 janvier 1741 et parcourut ensuite l'Europe : on le rencontre à Nantes en 1742, à Montpellier en 1750, à Aix-en-Provence en 1760, à Turin en 1761, pour arriver à Munich en 1763, où il s'installa Prangersgasse. Son acte de décès à la paroisse Notre-Dame de Munich a été traduit en français pour être versé au dossier administratif de la Comédie-Française.

144 AEB, Notariat général de Brabant 7162 (notaire Seghers).

145 AEB, Notariat général de Brabant 7125 (notaire Flameng).

146 AEB, Notariat général de Brabant 5314 (notaire Ghijs).

147 AEB, Notariat général de Brabant 5114 (notaire Warré).

*s'y caractériser & de s'y vieillir encore davantage : en sorte qu'il paroisoit toujours beaucoup plus vieux que son personnage, & que lui-même n'étoit effectivement*¹⁴⁸.

Voyages d'affaires

Éternels migrants, les comédiens règlent leurs affaires par voie de notaire, quand ils ne se déplacent pas eux-mêmes à Paris ou en province française pour percevoir une rente ou toucher un héritage. Les archives notariales contiennent de nombreuses pièces par lesquelles un comédien de Bruxelles donne procuration à un parent ou à un avocat de France pour conclure à sa place un contrat, une affaire financière, une succession. Louis-Jean Pin règle ainsi en 1776 la vente d'une maison héritée de son oncle au Cap-Français, dans l'île de Saint-Domingue – l'actuel Haïti –, vente qui lui rapportera 27 000 livres¹⁴⁹.

Lorsqu'ils sont obligés de se déplacer à l'étranger, les comédiens sont tenus de solliciter un passeport en précisant souvent la durée de leur absence. Les collections de passeports que conservent nos archives sont fort incomplètes pour le XVIII^e siècle : il en existe une série aux Archives de l'État en Belgique s'étalant, avec beaucoup de lacunes, de 1700 à 1742, et une autre qui court de 1773 à 1790¹⁵⁰. Les Archives de la Ville de Bruxelles en possèdent un registre pour les années 1720 à 1722 et deux autres pour les années 1773 à 1790¹⁵¹. Nous aurons l'occasion d'en examiner quelques pièces au chapitre suivant.

On y trouve, dans le meilleur des cas, une description physique des personnes, la destination de leur voyage à l'étranger et la validité du passeport. Ainsi, le 8 octobre 1785, le greffe de Bruxelles délivre un passeport au peintre et comédien du Théâtre de la Monnaie :

*Jacques Le Comte Comedien allant en Hollande natif de Dangu en Normandie et élevé à Bruxelles âgé de 42 ans taille 6 p[ieds] moins 2 pouces chev. grisonés yeux gris, a habité paroisse St Michel et Gudule 6 jours. Bon 6 mois*¹⁵².

Voilà, à peine esquissés, quelques éléments qui concourent à nous donner une meilleure idée de la vie privée du comédien itinérant et à mesurer l'étendue fort réduite de nos connaissances sur un personnage qui ne cesse de susciter tant la curiosité que la réprobation de la noblesse, du clergé et du public.

148 D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, Ribou-Veuve Duschesne-Costard, 1776 (4^e éd.), p. 218-219.

149 AEB, Notariat général de Brabant 8119 et 8121 (notaire Van Cortenberghe). Louis-Jean Pin était né à Paris le 2 mars 1734. Il dirigea la troupe de Montpellier en 1757-1758, puis débuta à la Comédie-Française le 5 décembre 1765 et à nouveau en 1767. Il fut remercié en 1771. Il joua les rôles de financiers et à manteaux à Bruxelles de 1773 à 1783, tout en devenant co-directeur du Théâtre de la Monnaie dès 1777, avec Sophie Lothaire et Herman Bultos. Riche mercier établi rue de Tournon à Paris, il y mourut le 13 janvier 1786. Paris, Archives nationales, MC/ET/LXI/612.

150 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1032-1034 ; Greffes scabinaux de Bruxelles 2264.

151 AVB, Fonds ancien 3153-3155.

152 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 2264. Jacques Le Comte était né à Dangu, près des Andelys, le 11 octobre 1742, d'un père peintre en faïences. Il avait épousé, à Bruxelles le 29 avril 1766, Marie-Thérèse-Josèphe Henrion. Il fut acteur, danseur et décorateur. On le rencontre encore à Lille en 1781, puis à La Haye en 1787.

Troupes et comédiens itinérants

Au cours de l’Ancien Régime, l’acteur évolue dans un contexte permanent de « courtoisnerie » : il est dépendant du prince qui l’entretient et le protège, il est tributaire du public qu’il flatte et distrait. Ce double lien de courtoisnerie lui permet de vivre, de manger et d’exister socialement. Duvignaud a montré comment la protection royale constitue, pour les Comédiens-Français, une garantie d’existence et la reconnaissance d’un statut social, au-delà des prescriptions religieuses qui excommunient l’acteur¹.

La vie privée du comédien fascine le public, persuadé que celui qui s’exhibe sur les planches et interprète les héros est en représentation permanente à la scène comme à la ville. Cette curiosité du public donnera naissance à un ensemble de stéréotypes sur cette catégorie d’hommes étranges, qu’on voudrait d’origine modeste et souvent illégitime, découverts par un protecteur qui les lance dans la carrière théâtrale, en butte à tous les scandales et orgies, pour finalement mourir dans la misère. Ces clichés auront la vie dure puisque le XIX^e siècle les érigea quasiment en modèles biographiques des grandes vedettes².

En réalité, on ne sait presque rien de la vie professionnelle et quotidienne du comédien, autant qu’on ignore comment il entre dans le métier. Certains embrassent la profession par vocation, d’autres par tradition familiale, mais ce sont là des cas minoritaires. La majeure partie des troupes est formée d’individus dont on ignore la provenance et les motivations. Dans ce chapitre, nous allons tenter de dégager quelques nouvelles pistes et d’établir quelques repères dans la carrière de ces comédiens anonymes.

Parmi l’innombrable variété des métiers de la rue, le saltimbanque occupe une place importante dans le domaine du spectacle : acrobates, bateleurs, baladins de toutes sortes, sauteurs et danseurs de corde, équilibristes, montreurs d’animaux, la nomenclature est infinie et tout le XVIII^e siècle est parsemé d’annonces de leurs représentations et de récits de leurs exploits. Leur caractéristique commune est qu’ils vont de ville en ville et de foire en foire, donnant à voir des numéros fondés sur l’habileté, l’adresse personnelle et une grande technique corporelle. La place publique est leur lieu de travail, ils se produisent seuls ou en groupe³.

1 J. Duvignaud, *L’Acteur*, Paris, Écritures, 1993, p. 109.

2 M. de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1988, p. 194.

3 A. Pouglin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 664-665 ; M. Venard, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985, p. 57.

Les danseurs de corde marchent, dansent et voltigent sur une corde tendue ou sur un « fil d'archal ». Dès le début du siècle, les meilleurs se rassemblent autour du célèbre Restier et forment ainsi les premières troupes, dont l'une d'entre elles, celle de Jean-Baptiste Nicolet, portera même le titre de « Grands Danseurs du Roi ». De Giovanni Francolino à Louis Porte, *dit* Hercule, Bruxelles recevra la visite de quantité de danseurs de corde tout au long du siècle.

D'autres professions apparaissent encore dans les foires, comme les paradistes qui, juchés sur les balcons des loges, exécutent des scènes burlesques ou bouffonnes (« parades ») dans le but d'attirer le public à l'intérieur de la salle où se déroulera la pièce complète. Les parades donnent peu à peu naissance aux « prologues » des spectacles de foires. Quant aux « tours d'adresse » et autres démonstrations sensationnelles, ils captivent l'intérêt du badaud par le caractère « surnaturel » de la performance : colosse soulevant une table chargée de dix-sept hommes, enfant poilu, homme à deux têtes, « nain-géant » et tête parlante⁴ sèment l'effroi parmi les enfants et attisent la curiosité des grands.

Les artistes forains comprennent également des « acteurs », au sens où la voix et le langage priment la technique corporelle. Bien souvent maîtres à chanter ou à danser, peintres ou menuisiers de leur état, ils sont engagés par un entrepreneur de spectacles pour la durée d'une foire, quelques semaines tout au plus. L'engouement croissant que le public manifeste à l'égard de ces spectacles et les rémunérations qui en découlent encourageant certains d'entre eux à devenir des acteurs professionnels. Lorsque la période des foires se termine à Paris, ils courent la province, seuls ou en groupe, prodiguant leur art de ville en ville⁵. Rapidement, le mélange avec les comédiens « traditionnels » va s'opérer et l'Europe sera bientôt envahie de troupes « françaises et italiennes », proposant un répertoire de comédies et de tragédies mêlé de scènes foraines, de danse de corde et de tours d'adresse divers.

Au cours de cette étude, nous laisserons délibérément de côté les activités purement foraines pour nous concentrer sur les troupes « mixtes » et à proprement parler « théâtrales ».

Les troupes itinérantes

Des études approfondies ont été menées, encore dans un passé récent, sur les troupes françaises qui ont sillonné l'Europe jusqu'au xvii^e siècle⁶. On sait que les comédiens de campagne étaient au nombre d'un millier environ, formant quelque

4 É. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, décrit une multitude de spectacles de ce genre montrés sur les foires du XVIII^e siècle.

5 *Ibid.*, t. I, p. XXII.

6 La somme de nos connaissances sur le sujet a été réunie par G. Mongrédien et J. Robert dans un dictionnaire biographique intitulé *Les Comédiens français du XVII^e siècle*, *op. cit.*

deux cents troupes itinérantes. En revanche, peu de documents nous renseignent sur la vie quotidienne de ces troupes et de ces comédiens.

Il est pourtant une œuvre romanesque à laquelle on doit accorder une attention particulière, car elle mêle la fiction, la réalité et l'autobiographie : le *Roman comique* de Paul Scarron⁷, paru en 1651, décrit la vie d'une troupe de campagne établie au Mans. L'auteur y relate des événements dont il a été personnellement témoin, puisqu'il passa plusieurs années au service de l'évêque du Mans. Il cite des localités qu'il connaît bien, donnant ainsi un cadre véridique à son roman.

Les personnages, qu'il a rencontrés et fréquentés, l'ont assez marqué pour donner au lecteur une impression de vérité et de souvenirs personnels, quitte à régler au passage quelques comptes avec d'anciens détracteurs.

Plutôt que de dépeindre des personnalités mancelles, dans ce que les personnages pourraient avoir de spécifique à la région, Scarron préfère décrire des types provinciaux, généralisant par là son propos sur une certaine société bourgeoise citadine.

Scarron est auteur littéraire, mais aussi auteur dramatique. L'intérêt qu'il porte aux comédiens est donc perceptible, il en a partagé la vie un temps, il connaît leurs personnalités, leur aventure humaine. Selon certains biographes, il se serait inspiré d'une troupe existante et de comédiens réels. Que cela soit vrai ou non, il connaît l'univers qu'il dépeint et la troupe à laquelle il se réfère évoque à elle seule toutes les troupes qui circulaient en France à cette période. Elle est en quelque sorte l'archétype des troupes ambulantes du XVII^e siècle.

Jusque dans l'usage des noms de scène, Scarron a voulu approcher au plus près la vérité. La Rancune, Roquebrune et Destin, M^{lles} Angélique et La Caverne, chacun campe un caractère dont Scarron a dû croiser la route. Et lorsqu'il dépeint les personnages manceaux, il nous fait entrer de plain-pied dans la réalité la plus quotidienne, dans la vraisemblance la plus parfaite.

Avec Scarron, un autre auteur évoque la vie des comédiens au XVII^e siècle, presque à la manière d'une étude sociologique cette fois : le *Théâtre français* de Samuel Chappuzeau⁸ est le seul ouvrage à détailler le mode de vie et la conduite des comédiens dans la société de l'époque. Dans l'éternel débat qui anime les chrétiens autour de la moralité du spectacle, Chappuzeau défend clairement l'innocence du théâtre, voire sa vertu éducative pour la noblesse et la bourgeoisie.

Les comédiens, hors des jours de représentation, sont toujours bien vêtus, note Chappuzeau : étant obligés de paraître à la cour, chez quelque prince ou gouverneur, ils sont obligés de suivre la mode et dépensent énormément en « habits ordinaires », de sorte qu'il leur est impossible de placer leur argent et de le faire fructifier. Voilà pourquoi, conclut l'auteur, on voit peu de comédiens s'enrichir.

Les troupes de campagne « changent souvent, et presque tous les caresmes. Elles ont si peu de fermeté que, dès qu'il s'en est fait une, elle parle en même temps de se désunir ». L'inconstance, le manque de moyens financiers et les faibles talents de

7 P. Scarron, *Le Roman comique*, Paris, Toussaint Quinet, 1651. Nombreuses rééditions, y compris du vivant de l'auteur.

8 S. Chappuzeau, *Le Théâtre françois. Divisé en trois livres*, Lyon, Michel Mayer, 1674. Rééditions Bruxelles 1867 et Paris 1875.

certaines causes principales. Ces troupes ambulantes servent de lieu de formation et de terrain d'expérimentation à la plupart des comédiens : « [C]'est d'où l'on tire au besoin des acteurs et des actrices qu'on juge les plus capables pour remplir les théâtres de Paris. »

Défense et illustration du théâtre, fréquentation de la noblesse et maigres ressources de l'acteur, inconstance des troupes et attirance pour la Ville lumière : en quelques lignes, Chappuzeau a résumé les caractéristiques qui continueront à définir les traits essentiels des comédiens itinérants jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

L'engagement des comédiens

S'il est vrai que, souvent, le rêve d'un comédien de province est de « monter à Paris », nous devons toutefois nous départir d'une vision trop métropolitaine de la profession, sous peine de passer à côté des réalités qui régissent la vie des troupes itinérantes. « Je crois fermement, écrit Fuchs, que l'histoire littéraire – et l'histoire générale – gagnerait à ce qu'on ne fût pas toujours hypnotisé par ce qui se passait à Paris. »⁹

En France, la saison théâtrale – on disait alors la « campagne » – débute le lendemain de la Quasimodo (le lundi suivant celui de Pâques) pour se terminer la veille des Rameaux, laissant ainsi une interruption des spectacles de quinze jours. À Bruxelles et dans nos contrées, elle débute généralement le lundi de Pâques et se termine la veille des Rameaux, soit une interruption d'une semaine. Les contrats portent habituellement sur une seule saison et, à la clôture, la troupe est dissoute et chacun est libre de s'engager ailleurs.

Cette période de relâche est mise à profit par les directeurs pour modifier la composition de la troupe, débusquer de nouveaux talents et prendre des arrangements avec les villes qu'ils envisagent de visiter. Durant cette période « chômée », les comédiens se rendent à Paris pour tenter de décrocher les meilleurs contrats. Lorsque la troupe est trop éloignée de Paris ou si elle décide de poursuivre en commun le travail pour une nouvelle saison, elle envoie dans la capitale un ou deux de ses membres, chargés de recruter les effectifs manquants.

Un tel fonctionnement, connu dès le XVII^e siècle, perdurera jusqu'au lendemain de la Révolution, parallèlement à l'apparition, vers 1765, de « correspondants » ou d'agents théâtraux¹⁰.

L'entreprise théâtrale

Le modèle d'entreprise théâtrale que décrit Chappuzeau – le seul qu'il connaisse – repose sur une participation directe des acteurs associés, pour la durée de leur contrat, aux décisions à prendre et à la santé financière de l'entreprise. Ce modèle est encore, pour l'essentiel, celui que connaît la Comédie-Française aujourd'hui, malgré les tentatives de modernisation de la vénérable institution.

Au XVIII^e siècle apparaissent des troupes fonctionnant comme des sociétés coopératives, dans lesquelles chaque acteur détient une part ou une fraction de part. La

9 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS, 1986, p. 8.

10 *Ibid.*, p. 51.

recette brute des représentations est divisée entre les « actionnaires », à proportion de la mise de départ, soit au jour le jour, soit à la fin du mois. C'est le modèle que les comédiens de Bruxelles adoptent en 1766, lorsque D'Hannetaire obtient du gouverneur Charles de Lorraine un nouvel octroi exclusif, autorisant une société de quinze acteurs à exploiter le Théâtre de la Monnaie.

Ce modèle de coopérative n'est plus efficace dès lors que la troupe se sédentarise et que le travail d'acteur s'accroît notablement. Le sociétaire ne peut plus s'occuper des contingences matérielles et institutionnelles et il doit s'en remettre à une personne extérieure au métier d'acteur, un directeur ou « entrepreneur de spectacles ». Ce dernier n'est pas forcément comédien lui-même car, en définitive, on lui demande de bien gérer les affaires du théâtre et non de paraître sur scène. À l'exception de quelques cas isolés dans la première moitié du siècle¹¹, c'est Ignace Vitzthumb qui inaugurerà, en 1772, ce nouveau modèle de fonctionnement pour le Théâtre de Bruxelles.

Les acteurs et le personnel du théâtre sont recrutés par le directeur, les contrats sont signés par lui seul et il assume l'entière responsabilité financière de l'institution. Les membres de la troupe accèdent au statut de « salariés » et, en échange de leurs compétences propres et de leur travail, le directeur leur paie chaque mois une part des appointements annuels négociés en début de contrat. Cette forme d'entreprise théâtrale répond aux nouvelles règles de l'économie préindustrielle et préfigure le fonctionnement des manufactures du début du XIX^e siècle, associant délégation du pouvoir et spécialisation du travail¹².

Nous verrons plus loin comment la sédentarisation des troupes a conduit le Théâtre de la Monnaie à pratiquer les deux derniers modèles et comment ils s'organisent successivement au sein de la troupe.

Constitution des troupes

Paris est depuis longtemps la référence en matière théâtrale : l'établissement définitif de la troupe royale à l'Hôtel de Bourgogne, en 1629, marque le début d'une circulation continue entre Paris et la province. La permanence de lieux théâtraux à Paris¹³ a favorisé le développement de véritables « marchés de comédiens ».

Les troupes de campagne, entre deux saisons théâtrales, délèguent souvent l'un des leurs pour venir conclure à Paris des contrats avec de nouveaux acteurs. Les représentations étant interdites pendant la période du carême, ce chômage forcé incite comédiens et directeurs à gagner Paris pour y négocier de nouveaux contrats. Les comédiens qui n'ont pas été repris dans une troupe parisienne se rabattent alors sur celles de province et les engagements sont conclus sur place. C'est l'une des raisons

11 Le secrétaire de la ville Jean-Baptiste Grimberghs, le banquier Jean-Baptiste Meeus ou le négociant Joseph Bruseau de La Roche, par exemple.

12 M. de Rougemont, *op. cit.*, p. 176-177.

13 L'Hôtel de Bourgogne en premier, le Théâtre du Marais ensuite (1634), puis celui du Palais-Royal (1658).

pour lesquelles on trouve très peu de contrats d'engagement dans les archives notariales des villes de province¹⁴.

Dans nos régions également, cette pratique est générale, du moins jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Témoin la copie du contrat d'engagement que le chanteur Jean Arnault (ou Arnoult) signe à Paris en 1704 :

Suivant la lettre missive de Monsieur de Bombarda du treiziesme du present mois de novembre j'ay arresté avecq le S^r Arnault pour chanter a l'opera de Bruxelles tous les rolles qui luy seront distribuées par Monsieur Fiocco, sans que ledict Sieur Arnault puisse soubz quelque pretexte que ce soit s'absenter que du consentement par escript de Messieurs de Bombarda ou Fiocco et ce pendant le temps et espace de deux années aux app[ointeme]nts de huict cent livres monnoie de France, a[ins]y faict a Paris ce vingt e six^e novembre 1704 et courreront lesdicts app[oi]ntements du jour de l'arrivée à Bruxelles dudit S^r Arnault. Signé Guyenet et Arnault¹⁵.

En 1703, le directeur de l'Académie royale de musique de Paris, Jean-Nicolas de Francine, a déjà fait appel à Gio Paolo Bombarda, fondateur du Théâtre de la Monnaie, comme régisseur provisoire, afin d'assainir les finances de l'Opéra¹⁶. Bombarda est par conséquent un homme respecté et influent au sein de la société théâtrale parisienne. Lorsque Pierre Guyenet, homme d'affaires plutôt qu'homme de théâtre, succède à Francine, c'est tout naturellement qu'il traite avec Bombarda ou pour son compte.

Afin d'être complet sur le personnage d'Arnault, voici le portrait peu flatteur qu'en dresse l'auteur du *Parnasse Belgique* en 1706 :

Est d'une bonne taille, l'air vieux & toujours inquiet. Chantant à l'Antique, ignorant & voulant disputer de ce qu'il n'a jamais connu. Mediocre Acteur. Il croit avoir la voix fort étenduë, & le ton n'est jamais assez bas pour lui. Jamais content d'aucun Acteur. Difficile à connoître, médisant de son meilleur ami, il médiroit de lui-même, s'il doutoit qu'il fût. Ses assiduites auprès de quelques Belles n'ont jamais pû prouver de bonnes fortunes. Repetant cent fois, & riant d'une pauvreté qu'il croit un bon mot. Son genie est borné à parler de l'Opera de Lion, tirez-le delà, il faut disputer. Ne convenant jamais de rien; heureux d'être tombé dans une Societé, qui a connu ses défauts, ce qui sans celà lui auroit attiré beaucoup de chagrin¹⁷.

Des documents d'archives révèlent toutefois que, même au début du XVIII^e siècle, certains contrats entre comédiens sont signés dans d'autres villes que Paris. On trouve ainsi quelques rares exemples, dans les archives notariales de Brabant, de contrats d'association entre comédiens itinérants ou de contrats d'acteurs engagés dans une troupe déjà constituée. Signalons notamment le contrat d'association passé entre Châteauvert et consorts à Bruxelles, le 9 janvier 1706¹⁸ ; le contrat d'association passé

14 G. Mongrédien et J. Robert, *op. cit.*, p. 10.

15 AEB, Tribunaux auliques 1589.

16 J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 119-121.

17 [J.-J. Quesnot de La Chenée], *Parnasse Belgique*, Cologne, Héritiers de Pierre le Sincère, 1706, p. 25-26.

18 AEB, Notariat général de Brabant 184 (notaire Lion). Cet acte concerne la troupe de l'électeur de Bavière, composée de Châteauvert et ses deux fils, Chalons, Lavoy et sa femme, Desurlis, Villedieu, sa femme et sa belle-sœur.

entre Dubourg et consorts à Bruxelles, le 7 janvier 1710¹⁹; le contrat d'engagement de Jean-Jacques-François Drouin pour la troupe de Lille, passé le 25 février 1738²⁰.

Nous reviendrons ultérieurement sur le contrat de 1710, qui offre de précieux renseignements sur la composition des troupes et les rôles des comédiens à cette époque.

Les Comédiens-Italiens



Fig. 4 *Supplément du Théâtre italien*, Bruxelles, 1697. Collection particulière

À Paris, la comédie italienne est particulièrement prisée par l'aristocratie et par la bourgeoisie, qui ne manquent l'une et l'autre aucun des spectacles mêlant textes

19 AEB, Notariat général de Brabant 185 (notaire Lion). Cet acte concerne Du Bourg, La Salle et sa femme, Verneuil (ou Verneville), Du Fey et sa femme, Rosange, sa future épouse et son frère, la veuve Tourneville, M^{lles} Bellefleur et Romainville. Voir le texte complet à l'annexe V.

20 AEB, Notariat général de Brabant 3400 (notaire Rasch). Jean-Jacques-François Drouin était né à Paris le 1^{er} octobre 1716. Arrivé à Bruxelles en 1738, il y épousa en premières noces Charlotte Bergé. Il débuta à la Comédie-Française le 20 mai 1744 et épousa en secondes noces, à Paris en 1750, la comédienne Jeanne-Élisabeth Gaultier. Il mourut à Paris le 11 avril 1790.

en italien et scènes en français, le tout assaisonné de plaisanteries improvisées qui frôlent parfois la grossièreté. Malgré plusieurs avertissements de la police, les comédiens italiens redoublent de grivoiserie et d'indécence. Le Roi fait poster au théâtre un commissaire de police, chargé de lui faire quotidiennement rapport et de fermer le théâtre à la moindre contravention²¹.

Malgré cette vigilance, le 4 mai 1697 le théâtre est fermé sans sommation :

M. d'Argenson, Lieutenant-Général de Police, muni d'une lettre de cachet, se rendit sur les onze heures du matin, au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, & y fit mettre les scellés, tant sur les portes des rues Mauconseil & Française, que sur celles des loges des Acteurs; il fut défendu en même tems aux Comédiens de se présenter pour continuer leurs représentations, Sa Majesté ne voulant plus les avoir à son service. Chacun parla de cet événement selon ses préjugés, & crut en avoir pénétré les vraies causes [...]; néanmoins elles sont encore ignorées²².

Les historiens trouveront la réponse bien plus tard et découvriront que les comédiens italiens venaient d'annoncer les représentations prochaines d'une pièce intitulée *la Fausse prude*, qui visait directement M^{me} de Maintenon, seconde épouse du Roi. Il n'en fallait pas davantage pour que le souverain se défît des saltimbanques impudents, fussent-ils admirés du public parisien.

La troupe italienne est donc dispersée aux quatre vents et gagne la province : plusieurs comédiens se rendent à Lyon²³ et dans d'autres grandes villes de France ; certains d'entre eux arrivent peut-être même à Bruxelles, appelés par le régisseur de Bombarda, le Vénitien Francesco Gasparini. Parmi les papiers de ce commerçant, établi à Bruxelles depuis la fin des années 1680, figure en effet une correspondance abondante, relative tant à son négoce qu'au théâtre. Un registre d'appointements de comédiens court de juin à octobre 1697, d'autres registres couvrent les années 1697 à 1699 et mêlent des noms d'acteurs avec ceux de commerçants et de fournisseurs. L'ensemble de ces documents mériterait un dépouillement plus systématique que celui auquel nous avons procédé²⁴.

Conflits entre les troupes

Mais Paris est encore le théâtre d'autres conflits entre comédiens. Alors que les spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent étaient essentiellement composés à l'origine de pièces pour marionnettes et d'exercices de sauteurs et de danseurs de corde, voire de bonimenteurs, les entrepreneurs commencent à introduire, vers la fin du xvii^e siècle, de petites comédies jouées par de vrais acteurs.

21 É. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. I, p. XXIII.

22 A. d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, Paris, Veuve Duschesne, 1788, t. I, p. 27.

23 Cette indication est donnée par M. Venard, *op. cit.*, p. 17. L. Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, Lyon, Masson, 1932, ne confirme pas cette information.

24 AVB, fonds ancien 2233, 3458-3460, portefeuilles 1-37. Concernant Gasparini, nous avons retrouvé un document intéressant à relever : il s'agit d'un passeport qui lui a été délivré par le Magistrat de Bruxelles le 22 novembre 1720 : « François Gasparini d'assez grande taille agé de 65 ans aiant les yeux bruns et perucque blonde ». AVB, fonds ancien 3153, passeport n° 2347.

Une fois les Comédiens-Italiens expulsés de Paris, les acteurs forains s'emparent de leur répertoire et donnent à leurs pièces un ton qui les fera passer progressivement du statut de saltimbanques à celui de comédiens. Cette transformation du répertoire devient d'autant plus sensible que plusieurs comédiens d'origine italienne, désireux de rester en France et d'y poursuivre leur métier, se joignent aux troupes foraines²⁵.

Le succès public qui en résulte ne tarde pas à provoquer une concurrence de plus en plus sérieuse pour la Comédie-Française : invoquant les privilèges et les hautes protections dont elle a toujours joui, elle attaque les forains en justice à plusieurs reprises et, après d'interminables procès dont Campardon a rendu compte en détail²⁶, elle finit par obtenir gain de cause.

C'est sans compter sur les ruses que les acteurs forains sont capables de déployer pour déjouer les interdictions dont ils sont victimes. Ainsi, se voyant interdire tout dialogue sur les tréteaux, les forains imaginent d'abord ne jouer leurs pièces que sous la forme de monologues, ou encore parler à un muet, à un interlocuteur placé dans les coulisses, voire à un animal ; plus tard, ils inventent un jargon évoquant un bas latin quelconque²⁷, mais qui n'entre bien entendu pas en concurrence avec la langue française dont les Comédiens-Français revendiquent seuls l'usage ; ensuite, ils en viennent à inscrire tous les dialogues sur des « écriteaux », sortes de rouleaux de papier sur lesquels on se contente d'inscrire les paroles.

Bientôt, ces manières de plaisanteries prendront un tour définitif, notamment par l'adjonction de parties chantées, dont l'air est souvent tiré du répertoire populaire, remplaçant ainsi les dialogues interdits. Voici comment le commissaire de police de Paris Ményer décrit la scène en 1718 :

Paroissent ensuite trois archers qui veulent arrêter Arlequin, lequel, en jouant de sa lyre, les charme et lui donne lieu de se sauver, ce qui compose le premier acte qui est joué tant par les acteurs que par les spectateurs par des écriteaux descendant d'en haut sur lesquels sont écrits des vaudevilles qui composent la pièce : les acteurs font les gestes et par différentes figures pantomimes expriment ce qui est écrit dans les écriteaux, et les spectateurs chantent et dans quelques endroits les acteurs, pour lier les couplets, disent quelques paroles, et quand les écriteaux descendent, quatre violons, une basse, un hautbois sonnent l'air du vaudeville marqué dans les écriteaux et que le public chante en vaudeville²⁸.

Les Comédiens-Français n'ont plus de raisons objectives de s'acharner sur les acteurs forains puisque leurs revendications sont satisfaites. C'est maintenant au tour de l'Opéra de crier à la concurrence : il est en effet détenteur unique du droit de chanter, de danser et d'accompagner les pièces en musique dans tout le royaume de France. Le rapport de force se joue différemment ici et, très vite, les directeurs de l'Opéra, Pierre Guyenet et ses successeurs, en proie à des déroutes financières grandissantes, tentent de

25 M. de Rougemont, *op. cit.*, p. 263-264.

26 É. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, *op. cit.*, t. II, p. 250-285.

27 « *Va dinao* » (il va dîner). *Ibid.*, t. I, p. XIX, note 1.

28 *Ibid.*, t. II, p. 363.

sauver la mise en vendant à deux exploitants forains le droit de donner des spectacles chantés. C'est ainsi qu'en 1714 naît l'Opéra-Comique²⁹.

Cette nouvelle « institution » parisienne va également vouloir défendre bec et ongles ses récents privilèges. Les directeurs qui se succèdent à sa tête doivent payer de fortes sommes à l'Opéra pour être autorisés à jouer leur répertoire en musique ; aussi faut-il impérativement attirer un public de plus en plus nombreux, aménager une salle de plus en plus confortable, réunir une troupe de plus en plus nombreuse et brillante.

L'Opéra-Comique va connaître ses plus belles heures de gloire avec Jean Monnet et Charles-Simon Favart dans les années 1743-1745 et, après une fermeture de sept années, de 1752 à 1762 encore, jusqu'à sa réunion avec la Comédie-Italienne.

Les acteurs forains, si malmenés par les théâtres privilégiés, n'ont souvent d'autre alternative que de quitter Paris et de donner à voir leurs talents en province. Depuis la fermeture du Théâtre-Italien en 1697 et, plus encore, depuis les conflits avec la Comédie-Française et l'Opéra, les villes de France sont envahies de spectacles en tous genres : pièces foraines, comédies italiennes et françaises, spectacles de marionnettes, danseurs de corde, tableaux mouvants, spectacles d'optique, ombres chinoises, opérateurs et marchands d'élixirs, toute une génération d'acteurs tente sa chance sur les routes, et cet exode atteindra bientôt l'Europe entière.

Il semble d'ailleurs, d'après les premières constatations de Fuchs, que les troupes se dirigent principalement vers le nord : les Pays-Bas espagnols et la Hollande, l'Allemagne, l'Angleterre, la Suède aussi seront les principales destinations choisies, alors que la France plonge dans une quasi-léthargie théâtrale durant les dernières années du règne de Louis XIV. Ce ralentissement, voire cet arrêt d'activité est attesté par l'absence de documents d'archives s'étendant sur dix à vingt ans, dans la plupart des villes françaises³⁰.

Les régions du nord

Dans les régions du nord, au contraire, l'activité est plutôt florissante et nos contrées sont visitées par quantité de troupes venues de France. Bruxelles et Gand – pour ne citer que deux villes des Pays-Bas parmi les plus importantes sur le plan théâtral au début du siècle – sont le passage obligé de nombreuses troupes ou d'individus isolés qui parcourent le nord de l'Europe.

Des Français comme Lescot, Lalauze, Lavigne, Fonpré, Brilla, Restier, mais aussi des Anglais comme Ferguson, des Hollandais comme Oploo et Magito, des Italiens comme Francolino et Constantini, tous proposent des spectacles, des tours d'adresse, des remèdes miracles. Après avoir obtenu du magistrat de la ville les autorisations nécessaires, ils négocient les dates de représentations avec les directeurs du théâtre ou avec les propriétaires des salles et des emplacements destinés aux forains³¹.

L'importance que revêt, durant les xvii^e et xviii^e siècles surtout, la présence d'un théâtre français auprès de la plupart des cours d'Europe traduit le besoin de prestige

29 M. de Rougemont, *op. cit.*, p. 266 ; J. de La Gorce, *op. cit.*, p. 140-142.

30 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1933, p. 24-26.

31 AVB, fonds ancien 1760 (*Resolutieboekken*) ; Gand, Stadsarchief, Oud Archief 200/7 (*Schouwburg*).

à travers lequel l'aristocratie veut briller. On songe au rôle que tient Voltaire auprès de Frédéric II de Prusse ; on évalue moins les moyens financiers que Charles XII de Suède, à peine âgé de dix-huit ans, déploie pour faire venir de Metz à Stockholm la troupe de Rosidor. Le 4 août 1699 est signée à Paris une convention d'engagement au service du roi de Suède d'une troupe de douze acteurs, quatre chanteurs, quatre danseurs, quatre musiciens et un décorateur, contre une pension annuelle de 18 000 livres. La troupe devra quitter Metz le 18 août et se rendra à Amsterdam, par la Moselle et le Rhin, où elle embarquera pour Stockholm. Les comédiens français étant catholiques, ils ne seront « en aucune manière inquiétés en leur religion dont ils pourront faire l'Exercice chez les Ministres Catholiques qui sont à la Cour de Suede ». La convention, signée pour deux ans, sera renouvelée jusqu'en 1706³².

Vers la même époque à Bruxelles, l'archiduc Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas espagnols, donne mandat à Gio Paolo Bombarda d'engager des troupes venues de France. Celui-ci traite alors directement avec l'Académie royale de musique de Paris pour engager quelques artistes renommés. À d'autres occasions, il passe contrat avec des troupes de passage, comme celles de Fonpré et de Prévost.

La juridiction de la Comédie-Française

Afin de constituer une troupe de qualité, le directeur signe des contrats individuels d'engagement avec les comédiens qu'il a choisis. Soit il débauche des acteurs arrivés en fin de contrat dans une autre troupe, soit il va lui-même faire son choix à Paris. En effet, chaque année à la clôture de saison, le samedi des Rameaux, les comédiens désireux de changer de troupe, de ville, de directeur, de conditions financières se rendent à Paris où se tient une véritable « foire aux acteurs ». Ils sont recrutés à la criée de la rue des Boucheries et, à partir de 1788, par des correspondants tenant des « bureaux d'adresse » à leur intention³³.

Les engagements sont en principe soumis à la juridiction de la Comédie-Française, qui maintient ainsi un contrôle précis sur les déplacements des comédiens. Les contrats sont souvent l'objet de démêlés divers et les sujets de controverses ne manquent pas : tel premier rôle doit fournir ses costumes, tel directeur refuse de fournir ceux du figurant, tels comédiens se disputent la distribution des rôles et des emplois dans la troupe, tel acteur estime devoir gagner tant, etc.

En vertu de sa situation de théâtre privilégié, la Comédie-Française a le droit de juger les contestations qui s'élèvent entre les directeurs et les comédiens de province. Il s'agit en réalité d'une simple coutume, qui ne s'est muée en « droit », voire en obligation, qu'en 1757³⁴. Mais déjà bien avant, cette coutume est ancrée dans les mœurs juridiques des troupes, témoin la clause figurant au bas de l'acte d'association passé à Mons le 7 février 1707 : « [S]'il arrivoit quelque dispute entre lesdits associéz, plutôt que

32 M. S. Djelassi, *op. cit.*, p. 160-163.

33 J. Nattiez et R. Thomas-Coële, « Les questions de Max Fuchs », in Y. Giraud (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tubingue, Gunter Narr Verlag, 1980, p. 226 ; M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, *op. cit.*, p. 47 ; H. Lagrave, C. Masouer et M. Regaldo (éds), *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 1985, p. 312.

34 J. Bonnassies, *La Comédie-Française et les comédiens de province*, Paris, Léon Willem, 1875, p. 7-9.

d'en appeler pardevant le juge d'une ville, ils s'en rapporteront d'un commun accord à Messieurs les Comédiens de Paris.»³⁵ Une même clause figure dans les contrats de la troupe de Jean Biet, *dit* Beauchamps, passés à Gand les 28 mars 1696 et 28 novembre 1697³⁶.

Dès qu'un comédien franchit la frontière du royaume, il échappe normalement *de facto* à cette juridiction. C'est pourquoi de plus en plus, de telles situations conflictuelles sont réglées, dans les Pays-Bas, par une juridiction dépendant du gouverneur : l'alcadie de la cour ou tribunal aulique. Puisqu'en France, la plupart des troupes sont placées sous la haute protection d'un seigneur, d'un prince ou d'un gouverneur, les comédiens arrivant dans les Pays-Bas sollicitent tout naturellement la protection du tribunal aulique plutôt que de s'en remettre à une juridiction civile.

Le fonds des tribunaux auliques conservé aux Archives de l'État en Belgique de Bruxelles est riche de plus de 3 000 dossiers de plaintes, sanctions et procès divers à l'égard du personnel de la cour dans son ensemble, parmi lesquels on dénombre quelque 430 dossiers relatifs à des comédiens et à des musiciens. On y trouve de nombreuses indications biographiques, des copies de contrats d'engagement, des peintures de mœurs, et toujours en filigrane l'impécuniosité d'artistes couverts de dettes, qui n'ont d'autre choix que de se laisser prélever une part de salaire en guise de remboursement.

L'agent dramatique

Dans les petites villes de France ou à l'étranger, l'entrepreneur de spectacles a intérêt à s'appuyer sur un relais de confiance à Paris. Cette personne, versée si possible dans l'art théâtral et dans les affaires, sert d'agent dramatique au directeur et lui indique les comédiens dotés d'une certaine valeur artistique, sans être pour autant trop exigeants quant aux rémunérations. L'exemple le plus connu et le plus marquant de ce type d'association est le tandem formé par Charles-Simon Favart et le comte Giacomo Durazzo, dont la correspondance foisonne d'anecdotes précieuses pour l'histoire du théâtre³⁷.

Dès 1762, Favart, qui est à Paris l'agent théâtral de la cour de Vienne, écrit à Durazzo :

Jamais les talents n'ont été si rares parmi nous; on bat la caisse pour en trouver, et si notre capitale, qui est leur rendez-vous ordinaire, en manque aujourd'hui, on ne doit pas espérer d'en trouver ailleurs.

*La paix rend encore l'ouvrage plus difficile; chaque ville de province veut avoir une troupe, et l'on fait des recrues jusques sur nos boulevards*³⁸.

Sept mois plus tard, Favart se plaint encore de ce que « la paix qui va multiplier les troupes de comédiens à l'infini, fait déjà renchérir jusqu'aux plus médiocres sujets.

35 F. Rousseau, « Documents pour l'histoire du théâtre français en Belgique », *Revue belge d'histoire*, 1914, t. I, p. 155.

36 F. Faber, *op. cit.*, p. 4-8.

37 C. S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris, Léopold Collin, 1808, 3 tomes.

38 *Ibid.*, t. I, p. 45 (lettre du 28 décembre 1762).

Les appointemens d'aujourd'hui ne sont pas ceux qu'ils avoient il y a dix ans ; le prix des sujets augmente à proportion du besoin et de la rareté »³⁹.

À Bruxelles, pendant la domination française par les troupes du maréchal de Saxe, le nouveau directeur Favart emmène avec lui un fidèle complice qui deviendra un personnage important, bien qu'effacé, du Grand Théâtre. Bercaville, de son vrai nom Louis-Gabriel Cabre, a épousé à Strasbourg la comédienne Julienne-Nicole Sabatier, connue à l'Opéra-Comique dès 1733 sous le nom de M^{lle} Julie⁴⁰. En juillet 1741, elle fait ses débuts au Théâtre-Français de Paris mais n'y reste pas, « ayant trouvé mieux que ce que l'on donne ordinairement à l'essay à la Comédie Française »⁴¹. Les époux gagnent ensuite La Haye en 1743 ; lors d'un passage dans cette ville, Voltaire remarque : « Il y a une Bercaville qui vaut mieux, sans comparaison, que toutes les soubrettes qu'on a essayées et qui est plus effrontée elle seule que toutes les autres ensemble. »⁴²

Le couple fait ensuite partie de la troupe de D'Hannetaire à Bruxelles en 1745 et, lorsque arrive Favart l'année suivante, il s'intègre tout naturellement dans la nouvelle troupe. Dès lors, Bercaville devient le régisseur de Favart et se voit confier, à son retour en France, le poste de « lecteur » de Maurice de Saxe⁴³, fonction qu'il occupera jusqu'à la mort du maréchal survenue en 1750.

Il revient à Bruxelles quelques années plus tard comme « inspecteur » du Grand Théâtre, poste qu'il continuera d'occuper jusqu'à la saison 1779-1780. Dans une lettre datée du 8 mars 1762, un correspondant de Chevrier écrit :

Le Sieur Bercaville ex-Comédien occupe aussi une place en sous-ordre dans cette administration, c'est le même que vous appelez l'aide de Camp de Gourville, il remplit ici la même place sous le titre d'inspecteur, on l'a chargé en cette qualité de la correspondance extérieure, & j'ose vous dire qu'il s'acquitte de cet emploi à la satisfaction plénier de Messieurs les Administrateurs, son amour pour le Théâtre que ses talens ont embelli autrefois, & son zèle l'ont engagé seuls de se charger de cette besogne [...].

Infatigable dans ses correspondances, il vient d'augmenter d'un huitieme le produit de la poste, il ne paroit plus que des lettres à la main, celles surtout de Mademoiselle Cleron⁴⁴ ont la préférence dans son porte-feuille, & fixent particulièrement l'attention du Comité dont toutes les deliberations sont dictées par la sagesse⁴⁵.

39 *Ibid.*, p. 133 (lettre du 29 juillet 1763).

40 Louis-Gabriel Cabre, dit Bercaville, était né à Paris vers 1710. Le 20 juillet 1738, il avait épousé à Strasbourg Julienne-Nicole Sabatier, née à Saint-Servan près de Saint-Malo le 25 février 1713. Strasbourg, Archives municipales, registre M 29 (mariages de la paroisse Saint-Laurent) ; Saint-Servan, Archives municipales, registre de l'année 1713. Bercaville fit partie de la loge maçonnique bruxelloise L'Heureuse Rencontre.

41 *Almanach historique et chronologique de la Comédie Française établie à Bruxelles*, 1754, f° 43 v°.

42 J. Fransen, *op. cit.*, p. 299.

43 *Manuscrit trouvé à la Bastille*, s.l., 1789, p. 4.

44 Claire-Josèphe Lérès de La Tude, dite M^{lle} Clairon, sociétaire de la Comédie-Française.

45 [F.-A. de Chevrier], *L'Observateur des spectacles*, La Haye, H. Constapel, 1762-1763, t. I, p. 333-334.

Plus loin, Chevrier qualifie sa fonction de « Directeur Ordinaire & Enroleur »⁴⁶. Sa connaissance du milieu théâtral et ses relations parisiennes font de lui un personnage clé du recrutement des meilleurs éléments pour le Théâtre de la Monnaie.

Dans les années 1770, les deux directeurs du Théâtre de la Monnaie se partagent un temps les rôles de la même manière que l'ont fait Favart et Durazzo : tandis qu'Ignace Vitzthumb reste aux commandes à Bruxelles et signe les contrats préparés par Bercaville, Louis Compain va prospecter à Paris.

Après la mort de sa femme en couches survenue en décembre 1773, Compain se rend donc dans la capitale française pour recruter de nouveaux comédiens et chanteurs. Durant deux mois, il entretient une correspondance presque quotidienne avec son associé Vitzthumb et avec Franck, le secrétaire du prince de Starhemberg, ministre plénipotentiaire de Charles de Lorraine, sur les pièces qu'il a vues aux Italiens, aux Français, à l'Opéra, et sur les entrevues qu'il a eues avec des auteurs comme Favart, Grétry, Gossec ou Philidor⁴⁷.

Chargé de débusquer les « bonnes affaires », Compain écrit à Franck le 24 février 1774 :

J'ai été chez M^{lle} Demontansier avec laquelle j'ai déjeuné. Nous avons parlé longtems ensemble : elle ne veut se relâcher en aucune maniere relativement à M^r Patras ; et voici ce dont nous sommes convenus. Nous nous proposons de parler à M^r Aufresne pour savoir déterminément ses intentions, et s'il préfère rester avec M^{lle} Demontansier, ou s'il veut venir à Bruxelles ; alors je lui demanderai quelles sont ses prétentions. M^{lle} Montansier m'a dit que son intention étoit de lui donner 10 mille francs pour sa femme et lui : faites moi le plaisir, Monsieur, de m'informer, si en cas que M^r Aufresne nous donne la préférence, je puis lui offrir 10 mille francs, pour son épouse et lui.

Compain ajoute à sa lettre un billet ainsi rédigé :

Je viens de faire une trouvaille précieuse : une jeune personne de 18 ans, très bien née, bien faite, jolie, d'une belle taille, la voix superbe, flexible, belle cadence, étendue, bien timbrée, juste ; elle n'a joué qu'en société. C'est un beau présent à faire à Vitzthumb. Je l'ai engagée et lui ai dit que l'on décideroit de ses appointemens quand elle sera à Bruxelles. Elle m'est recommandée par d'honnêtes gens, et n'est point fille. Bernaud⁴⁸, et plusieurs autres directeurs, étoient à sa poursuite. J'ai cru devoir conclure. Nous voilà en secondes chanteuses supérieurement⁴⁹.

46 *Ibid.*, t. II, p. 254.

47 AEB, Conseil privé autrichien 1054 ; Manuscrits divers 1808, 3846, 3847, 3848, 3977. Cette correspondance est d'une extrême importance pour l'histoire du Théâtre de la Monnaie et pour l'histoire du théâtre en général.

48 François-Hyacinthe-Guillain Cressent de Bernault dirigea plusieurs troupes, notamment à Rouen, Angers, Nantes, Bordeaux et Saint-Quentin. Il mourut à Montmartre le 8 mars 1789.

49 AEB, Manuscrits divers 1808. Bien en cour, la Montansier était à cette époque directrice des spectacles de Bretagne ainsi que des spectacles « à la suite de la Cour ».

Et pour cause : Compain est tombé sous le charme de Françoise-Claudine de Clagny, une jeune chanteuse née à Paris le 30 avril 1753 avec laquelle il aura trois enfants. Elle mourra à Bruxelles le 28 juillet 1780, à l'âge de vingt-sept ans⁵⁰.

Continuant ses investigations, Compain écrit à Franck le 9 mars :

Je suis de votre sentiment, Monsieur, relativement à M^{rs} Aufresne et Patras; je crois qu'il vaut mieux, pour nous, d'avoir M^r Patras; ce n'est pas le plus honnête homme du monde; mais pour peu que S. A. le Ministre daigne nous protéger ouvertement, vis-à-vis lui, on pourra le mettre à la raison⁵¹...

À la fin de son séjour, Compain résume à l'intention de Franck les dispositions qu'il a prises pour revenir à Bruxelles avec plusieurs comédiens, dans une lettre datée du 27 mars :

J'ai reçu ce matin une lettre de M^{lle} Le Clair, que je vous envoie, Monsieur, afin que vous mettiez sur le Répertoire les pièces par lesquelles elle desire débiter. [...] Je ferai partir Mercredi prochain, tout le peuple comique par la diligence, consistant en: 1^o mon beau pere qui vouloit partir comme un sot, samedi dernier, sans passeport, et que j'ai empêché de partir sans en avoir un; 2^o M^{de} De Clagny; 3^o M^{lle} De Lisle, figurante (emmenant sa femme de chambre); 4^o Baptiste, afin de pouvoir donner une place dans ma voiture à quelqu'autre; 5^o M^{lle} Le Clair, et M^{lle} Montauban dans ma brouette⁵²: cette dernière est une figurante de l'Opéra que j'ai engagée à 600 livres⁵³.

Les contrats d'association

Toutefois, les troupes itinérantes recrutent généralement d'une autre manière et, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, on rencontre des noyaux de comédiens stables s'entourant de nouvelles recrues pour quelques mois ou pour une année complète. Par le contrat d'association passé à Bruxelles le 9 janvier 1706 entre Châteauvert et consorts, on voit en effet que les principaux membres de la troupe forment depuis quelque temps un noyau solide, au service de l'électeur de Bavière⁵⁴.

Jean-Baptiste de Lorme, dit Châteauvert, a joué plusieurs années durant au Danemark, au service du roi Christian V. Son fils Julien est baptisé à Copenhague le 9 septembre 1686, ainsi que deux autres enfants : René le 10 août 1688 et François le 8 août 1691. Sa fille Marie-Aldegonde est baptisée à Lille le 27 janvier 1697. Son fils aîné Jean-Baptiste épouse à Gand, le 14 avril 1704, Marie-Jeanne Barrié, dite Fonpré,

50 AVB, registres 172 (décès de la paroisse Sainte-Gudule) et 471 (baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas).

51 AEB, Manuscrits divers 1808. Dans une lettre du 2 mars, Compain écrit « ce coquin de Patras ».

52 *Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1752, t. I, col. 1924 : « On appelle brouettes, ces petites chaises à deux roues qui sont traînées par des hommes, & aussi les carrosses mal propres & mal attelés. »

53 AEB, Manuscrits divers 3847.

54 AEB, Notariat général de Brabant 184 (notaire Lion); G. Mongrédién et J. Robert, *op. cit.*, p. 235.

également fille de comédiens. Il leur naît un fils, Jean-Baptiste-Joseph, à Bruxelles le 2 février 1705, dont le parrain est Châteauevert⁵⁵.

Muni des procurations de ses fils Julien et Pascal ainsi que de celles de Georges-Guillaume Du Mont, *dit* Lavoy, de sa femme et de Michel Chalons, Châteauevert s'associe avec Michel de Villedieu, son épouse Marie-Françoise-Baptiste de Houy, *dite* Rosange, la sœur de celle-ci, Catherine de Houy-Derval, qui joue également sous le nom de Rosange, et Charles Desurlis. Les comédiens conviennent de s'associer « pour la representation des Comedies en tous lieux qu'ils trouveront convenir, et dans le royaume [de France] et hors du royaume, à commencer à Pasque prochain et finir le mercredi des Sendres de l'an 1707 ». Les contrats d'engagement individuels sont passés à Namur.

Les contrats que nous avons cités pour Gand (1696 et 1697), Mons (1707) et Bruxelles (1706 et 1710) sont les seuls documents conservés qui témoignent de la manière dont se constituent les troupes itinérantes dans nos régions. Au-delà de 1710, on ignore absolument où et comment se concluent de tels contrats, mais il est à supposer que la capitale française, sous Louis XV, redevient la référence en la matière. Un dépouillement systématique du Minutier central de Paris permettrait probablement de découvrir des documents probants à cet égard pour le XVIII^e siècle.

Cette coutume perdurera à Bruxelles jusqu'à la fin des années 1760, lorsque se constituera une troupe à caractère permanent, les « Comédiens ordinaires de S.A.R. » le prince Charles-Alexandre de Lorraine.

Les chefs de troupes et l'entreprise théâtrale

Si, au XVII^e siècle, on recensait déjà quelque deux cents troupes de comédiens français circulant en France et en Europe, dès les dernières années de ce siècle on assiste à une prolifération de troupes et de comédiens itinérants. Certaines circonstances, comme la fermeture du Théâtre-Italien, les conflits entre les artistes forains et la Comédie-Française, ou encore la mort de Louis XIV, ont concouru à cette multiplication de troupes, d'abord errantes avant de devenir itinérantes, c'est-à-dire plus systématiques dans leurs déplacements.

Étrangement, on enregistre peu de continuité entre les troupes du XVII^e siècle et celles du XVIII^e. La fin du règne de Louis XIV a subi la dévotion croissante du monarque et son intérêt de moins en moins marqué pour les fêtes, les plaisirs et le théâtre; son décès en 1715 va accélérer la rupture entre les deux siècles et, surtout, entre deux générations d'entrepreneurs de théâtre.

Des familles de comédiens itinérants vont disparaître, tandis que de nouvelles vocations naissent et se répandent sur les routes d'Europe. Les Beauchamps, Belleroy, Bonœil, Châteauneuf, Clavel, Desurlis, Fonpré, Poisson et autres Rosidor s'éteignent peu à peu, alors que se constituent de nouvelles troupes autour des Baptiste, Beaugrand,

55 Copenhague, Archives nationales (baptêmes de l'Église catholique romaine); Lille, Archives municipales (baptêmes de la paroisse Saint-Étienne); Gand, Stadsarchief, registre 143 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas); AVB, registre 465 (baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas).

Dreullon, Drouin, Dugazon, Francisque (ainsi que ses frères et neveux Moylin), Gherardi, Gourville, Hus, Malter, Patras, Pitrot, Ribou, etc.

Certaines familles constitueront de véritables dynasties. Issue bien souvent d'un aïeul comédien, une branche de la famille va prendre son indépendance par rapport à la troupe à laquelle elle appartenait. Par mariages et par affinités personnelles, cette branche va s'amplifier et se transformer bientôt en affaire de famille, gérée par le père. Chaque membre de la famille se spécialisera et y aura sa place : le père et la mère tiennent les premiers rôles, les enfants jouent, chantent et dansent, les cousins forment l'orchestre, etc.

La société coopérative

L'itinéraire mouvementé de la plupart des troupes laisse entrevoir la persistance de difficultés financières sans nombre, qui poussent souvent la troupe à fuir les situations de banqueroute dont elle est frappée. Certes, pendant toute la première moitié du siècle, les autorisations de représenter dans les villes sont données bien souvent pour un été ou un hiver, quand ce n'est pas pour un mois ou deux seulement. Rarement une troupe a l'occasion de gérer ses affaires sur une période plus longue, et chaque déménagement est un nouveau recommencement.

Seuls la renommée – fruit de la qualité des comédiens – et le répertoire proposé au public – résultat de l'expérience du directeur – sont de nature à sortir certaines troupes de l'échec financier répété.

Le système économique développé par la plupart des troupes itinérantes dès le XVII^e siècle s'apparente à ce que nous appelons aujourd'hui une société coopérative. Au moment de la formation de la troupe, chaque acteur apporte sa contribution financière selon ses moyens et ses talents. Un petit capital commun est ainsi constitué, permettant à la troupe de vivre et de voyager. Les recettes nettes des représentations sont ensuite redistribuées au prorata de la mise individuelle, soit au jour le jour, soit à la fin du mois.

Lorsqu'un actionnaire quitte la troupe, sa part est rachetée par son remplaçant et la somme ainsi perçue est versée au comédien sortant sous la forme d'une rente ou pension, versée à vie ou pour une période déterminée. Un tel système offre l'avantage d'intéresser directement le comédien dans les succès de la troupe. *A contrario*, les échecs sont aussi supportés collectivement. Mais la mise de départ étant souvent mince, le fonds de roulement permet rarement de faire face aux insuffisances de recettes ou aux aléas économiques et mène tôt ou tard à la faillite de l'entreprise théâtrale dans son ensemble.

Le directeur des spectacles

Au début du XVIII^e siècle déjà apparaît une autre forme d'organisation, dirigée par un entrepreneur. Ce « directeur des spectacles » n'est pas forcément un comédien, il est bien souvent commerçant ou rentier de son état. C'est lui qui recrute les comédiens et les rémunère, sous la forme d'un salaire annuel payé par mensualités.

L'intérêt financier et la spécialisation grandissante des métiers amènent progressivement certains entrepreneurs à multiplier les troupes dont ils assurent la gestion. Ainsi, un directeur qui a deux troupes sous sa responsabilité peut les faire alterner dans

plusieurs villes d'une même province, augmentant d'autant les espérances de recettes et diminuant du même coup les risques financiers. On connaît de nombreux cas de ce genre d'entreprise, dont le plus célèbre est sans doute celui de Marguerite Brunet, dite M^{me} Montansier, qui dirigea plusieurs troupes en Bretagne, chacune placée sous la responsabilité d'un régisseur différent⁵⁶.

À Bruxelles, Ignace Vitzthumb procède de même lorsqu'il fait circuler une « troupe flamande » dans les principales villes des Pays-Bas, tandis que la « troupe française », basée au Théâtre de la Monnaie, joue en hiver à Gand et à Anvers. En 1731 déjà, Joseph Bruseau de La Roche⁵⁷ met en scène un personnage de la « Comédie flamande » s'adressant à un acteur de la troupe française de Bruxelles :

*[C]omme les bonnes Actrices sont rares & que les nôtres ne sont pas mauvaises, nous craignons toujours que les Actrices Françaises ne nous les enlèvent*⁵⁸.

Trente ans plus tard, Chevrier consacre lui aussi quelques lignes au spectacle flamand, qu'on nomme alors « Théâtre national » :

*Ce Spectacle sensible moins à l'argent qu'aux vœux du public, a pris depuis le dix-huit de ce mois*⁵⁹ *un [sic] relache de quelques jours, les Comédiens François de la même Ville, plus attentifs à leurs intérêts qu'à leur mérite personnel, continuent leurs représentations sinon avec succès, du-moins avec un concours d'aimables oisifs, de jolies femmes & d'autres qui cherchent à se montrer, quoiqu'on ne cherche plus à les voir, & enfin d'hommes respectables qui en quittant leur Cabinet, cherchent au Spectacle, cette forme de dissipation que le grand monde produit.*

*Le Théâtre Flamand qui se pique de savoir dédier les productions qu'il représente, vient d'adresser la traduction de Ninette à la Cour*⁶⁰ *à Monsieur Charlier, Amateur des Arts, Protecteur des Spectacles & ce qui est très analogue à ces deux qualités, Intendant de la Navigation Bruxelloise*⁶¹.

Nous verrons plus loin comment Vitzthumb tirera parti de ce « Spectacle flamand » et le mènera à plusieurs reprises dans les principales villes des Pays-Bas.

56 Au sujet de M^{me} Montansier, voir l'ouvrage un peu romancé de Louis-Henri Lecomte (Paris, Félix Juven, 1904) et la biographie de Patricia Bouchenot-Déchin (Paris, Perrin, 1993).

57 Joseph Bruseau de La Roche, né à Paris et époux de Marie-Caroline de Lorme, était acteur, dramaturge et « marchand tapissier ». Il mourut à Bruxelles le 17 juillet 1750 en son domicile de la rue de l'Évêque. AVB, registre 165 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

58 J. Bruseau de La Roche, *Le Jugement comique ou La revue des spectacles de Bruxelles*. Bruxelles, N. Stryckwant, (1731), p. 19.

59 Lundi 18 janvier 1762. L'article de Chevrier est daté du 1^{er} février.

60 En 1757 déjà, Joannes Franciscus Cammaert traduisit en flamand cette comédie de Favart et la fit imprimer ; elle a pour titre *Ninette in het hof, ofte de verliefte eygensinnigheit, blyspel in dry deelen, gemengt met sangen*. Brussel, Joannes Josephus Boucherie, 1757. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cote Faber 2047 A IV Mus.

61 [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. I, p. 164-165. Guillaume-Joseph Charliers de Buisseret, seigneur de Borghravenbroeck, était surintendant du canal de Willebroeck et trésorier de la Ville. Un octroi de 1761 lui confia la direction du Théâtre de la Monnaie en 1763, charge qu'il partagea jusqu'en 1767 avec Pierre Gamond, intendant des biens de Charles de Lorraine, et avec le musicien et compositeur Pierre Van Maldere, premier valet de chambre du prince.

Les directrices

La condition de la femme au théâtre au XVIII^e siècle n'a pas fait l'objet de beaucoup d'études : tout au plus quelques articles et l'une ou l'autre monographie. On sait cependant qu'il règne dans les métiers « comiques » une assez grande égalité entre les sexes. Au siècle précédent déjà, l'écrivain et dramaturge Samuel Chappuzeau nous indique que « l'autorité de l'Etat [des comédiens] est partagée entre les deux sexes, les femmes luy estant utiles autant ou plus que les hommes, et elles ont voix délibérative en toutes les affaires qui regardent l'intérêt commun ». Les seules différences qui peuvent apparaître entre les membres d'une troupe, quel que soit le sexe, sont celles dues au talent, « ce qui en cause de même dans les employs et dans les profits ». Au sujet des responsabilités et des bénéfices, il poursuit : « Quelquefois la demy-part, et même la part entière est accordée à la femme en considération du mary, et quelquefois au mary en considération de la femme ; et autant qu'il est possible, un habile comédien qui se marie prend une femme qui puisse comme luy mériter sa part. Elle en est plus honorée, elle a sa voix dans toutes les délibérations, elle parle haut, s'il est nécessaire, et (ce qui est le principal) le ménage en a plus d'union et de profit. Il en est de même d'une bonne comédienne, à qui il est avantageux d'avoir un mary capable, et qui ayt acquis de la réputation. »⁶² Et Chappuzeau de conclure : « mais cela ne se rencontre que rarement »...

Comment une femme assumant des tâches habituellement réservées aux hommes est-elle considérée au XVIII^e siècle et comment une « entrepreneuse » de spectacle est-elle traitée par ses pairs et par ses subordonnés ? Quelle énergie et quelle poigne doit-elle mettre dans son entreprise pour être respectée ? Hormis l'article légèrement condescendant, « la » Dujardin sillonne la France et les Pays-Bas durant trente ans ; « la » Baptiste dirige les théâtres de Valenciennes et de La Haye pendant trente-cinq ans ; « la » Destouches est admirée et respectée à Lyon durant plus de vingt-cinq ans ; « la » Montansier l'est dans tout le royaume et l'empire français pendant presque soixante ans.

Parmi les quelque 220 troupes recensées par Georges Mongrédien pour le XVII^e siècle, aucune n'est dirigée par une femme. Tout au plus les actrices sont-elles épouses du chef et, même veuves, elles ne reprennent jamais la direction laissée vacante par leurs maris : tantôt elles sont associées au nouveau directeur, tantôt elles épousent le frère ou le cousin du directeur défunt et maintiennent ainsi leur rang d'épouse du directeur. Les seuls rares cas concernent des femmes dirigeant des troupes d'enfants, les leurs et ceux de leur famille pour la plupart. Marguerite Raisin et sa fille, Catherine de Villiers, sont de ce nombre⁶³. La tradition va d'ailleurs se perpétuer tout au long du siècle suivant et s'éteindre progressivement à la fin de l'Ancien Régime. C'est donc un phénomène propre au XVIII^e siècle : pas de femmes directrices au XVII^e siècle et plus aucune au XIX^e.

Pour prendre la mesure du statut de directrice au XVIII^e siècle, il faut d'abord rappeler les conditions civiles de la femme actrice. La majorité n'est acquise qu'à l'âge de vingt-cinq ans, dans la plupart des régions de France et d'Europe. Une mineure a

62 S. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, op. cit., p. 82-83.

63 G. Mongrédien et J. Robert, op. cit., p. 176 et 207.

donc besoin de l'accord parental pour entrer dans une troupe et c'est généralement le père qui signe le contrat d'engagement. De même, une femme mariée peut rarement signer seule un contrat, l'autorisation de l'époux étant souvent requise. Fuchs cite même le cas d'une actrice que le mari aurait obligée de s'engager dans une autre troupe que celle de son choix⁶⁴.

Comment devient-on directrice de troupe ? Le cas de M^{me} Montansier ne peut certainement pas être généralisé, mais il est illustratif de l'accès à cette fonction. « La » Montansier fut d'abord salonnière, elle avait ouvert un salon à Paris, près du Louvre, où se réunissait la crème de l'aristocratie. Elle n'eut sans doute aucun mal à convaincre certains de ses visiteurs de l'entretenir et de la conseiller pour devenir comédienne et elle se produisit pour la première fois sur scène en 1768 à Nantes, dans *Nanine* de Voltaire. Voyant que ses talents n'étaient pas suffisants pour en faire un vrai métier et souffrant d'un fort accent gascon, elle se résigna à conduire une troupe, puis une autre, jusqu'à devenir une véritable entrepreneuse de réputation nationale. Bien en cour grâce à son entourage galant, elle parvint à convaincre les intendants et gouverneurs de province, et jusqu'au Roi lui-même, de lui céder le privilège de représenter dans les principales villes de France : Versailles, puis tout l'Ouest de la France et enfin Paris, où un théâtre porta d'ailleurs son nom. Elle occupa même pendant cinq mois le Théâtre de la Monnaie, de novembre 1792 à mars 1793, dans les pas du général Dumouriez.

Martine de Rougemont confirme la grande diversité d'origine sociale et professionnelle des directeurs de théâtre : certains viennent de la finance, d'autres de la littérature, d'autres encore cherchent aventure, mais très peu viennent du théâtre, à l'exception de quelques « enfants de la balle », comme le dramaturge Favart ou M^{lles} Dujardin et Dimanche, qui viennent de l'opéra. Curieusement, alors que le double métier d'entrepreneur de spectacles et de directeur de théâtre requiert quelques compétences juridiques, aucun ne vient de la robe⁶⁵.

L'une des premières directrices – sinon la toute première – qui aient véritablement réuni et conduit une troupe de comédiens à travers la France se nomme Marianne Dujardin. Née vers 1690, elle a figuré dans les chœurs de l'Académie royale de musique de Paris et y a même tenu quelques rôles-titres entre 1704 et 1711⁶⁶. Au cours de cette dernière année, elle se rend à Rouen avec la troupe que Guillaume Puyata, riche héritier lyonnais, a levée à Paris et elle reste pendant deux ans l'actrice principale de l'Opéra de Rouen⁶⁷.

De 1713 à 1715, elle dirige une troupe nomade qui se produit notamment à Bruxelles et à Gand, puis elle dirige le théâtre de Rennes en 1718, avant de jouer comme comédienne et chanteuse à Lille. À La Haye en 1721, elle semble avoir fait fortune, aussitôt dépensée par son mari : « Francisque & son épouse, accablés de dettes, se trouverent alors dans un grand embarras. Persécutés de toutes parts, & ne sachant comment se tirer d'affaire, ils eurent recours à monsieur Duliz, qui obtint de Monsieur le comte de

64 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, op. cit., p. 54.

65 M. de Rougemont, op. cit., p. 183.

66 [J.-B. Durey de Noinville], op. cit., t. II, p. 99-102.

67 J. de La Gorce, « Une académie de musique en province au temps du Roi-Soleil : l'Opéra de Rouen », *La Musique et le rite sacré et profane*, Strasbourg, Associations des publications près les Universités de Strasbourg, 1986, t. II, p. 475 et ss.

Tharouca⁶⁸ un sauf-conduit pour un[e] proscrit[e] de France nommé[e] Desjardins à relever l'opéra de la Haye. Elle s'y rendit avec ses principaux sujets, & et elle y auroit gagné des sommes immenses, sans la mauvaise conduite de monsieur Desfontaines⁶⁹ son prétendu mari. Il dépensait l'argent des recettes en bonne chère, au jeu, & porta les choses à un tel excès, que cette demoiselle, au nom de laquelle étoit les engagements, fut arrêtée prisonnière au bout de sept à huit mois.»⁷⁰

En 1722, elle donne quinze représentations à Anvers et trente-sept en 1723, puis elle retourne à La Haye. Elle donne ensuite l'opéra à Bruxelles à l'hiver 1723-1724 et obtient l'occupation du Théâtre de la Monnaie de Pâques 1726 à Pâques 1727.

On la retrouve ensuite à Metz en 1729, puis de 1730 à 1733, année où elle se rend à Bayonne. À l'été 1734, elle est à Toulouse et à Montauban, d'où elle sollicite la direction du Théâtre de Marseille, qu'elle obtient pour la saison 1735-1736. Elle joue entre-temps à Avignon et à Montpellier.

À Bordeaux, en 1732, elle a sollicité et obtenu l'autorisation de faire construire une nouvelle salle dans le jardin de l'Hôtel de Ville « pour représenter des opera, Comedies, ou autres Spectacles ». Trois ans plus tard, elle restitue la salle à son propriétaire⁷¹. Elle dirige ensuite le Théâtre de Bayonne de 1733 à 1736⁷², puis elle est à Toulouse en 1737, à Avignon et à Marseille en 1738. Les dernières traces qu'on ait d'elle se situent à Bordeaux et Toulouse en 1741.

Née probablement vers 1695, Louise Dimanche est mentionnée pour la première fois comme danseuse et actrice à Bruxelles en 1715, notamment dans *Les Nouvelles Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra, et dans *Omphale* de La Motte et Destouches. Elle est à Lille, toujours comme danseuse et chanteuse, entre 1715 et 1718, puis à La Haye en 1719, d'où elle sollicite la direction du Théâtre de la Monnaie. Elle s'y rend en octobre 1721, mais n'y reste que quelques semaines, cédant son bail au musicien Thomas-Louis Bourgeois. Elle a cependant le temps de monter l'opéra *Médée et Jason* de l'abbé Pellegrin, dans lequel elle tient le rôle-titre.

De nouveau à Lille en 1722, comme directrice cette fois, elle représentera avec sa troupe, par intermittence, jusqu'en 1725. C'est à Lille qu'elle contracte mariage avec le chanteur Nicolas Bonnet Demouchy le 15 juin 1722⁷³. Elle est encore à La Haye en septembre 1722, puis à Stockholm de 1723 à 1725, à l'invitation du maître de ballet Jean-Baptiste Landé. Elle y chante et compose même la musique d'un divertissement⁷⁴.

Sa présence est ensuite signalée comme cantatrice à la chapelle royale de Dresde en 1729⁷⁵.

68 João Gomez da Silva, comte de Tarouca, avait pris part aux négociations de la Paix d'Utrecht (1713).

69 Nicolas Desfontaines aurait été commis du marquis de Louvois.

70 [P. Bonnedame dit Desforges], *Mémoires anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz*, Londres, Samuel Harding, 1739, p. 22-23.

71 Bordeaux, Archives municipales, BB 105.

72 Bayonne, Archives départementales et municipales, FF 189 et FF 542.

73 Lille, Archives municipales, registre des mariages de la paroisse Saint-Étienne.

74 M. Grut, *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2007, p. 47.

75 J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig, 1732, citant le Hof- und Staats-Calender de 1729.

À la mort de son mari, Louise Dimanche retourne à Lille, sans doute pour remonter une nouvelle troupe, dont fait partie Jean-Nicolas Prévost, qui deviendra son second mari. Le mariage est célébré à Bruxelles le 23 février 1737⁷⁶. Le couple retourne ensuite à La Haye où naît son fils Jean-François, le 2 décembre 1739⁷⁷. C'est la dernière mention connue de cette directrice de théâtre, tandis que son mari termine sa carrière à Genève en 1768, sous le nom de Rosimond.

Les deux cas exposés ici illustrent le mélange de succès et de déconvenues auquel est confronté tout directeur de troupe, quel que soit son sexe. Mais dans le cas des femmes, il leur faut en outre développer une ténacité et une force de conviction pour affronter un univers masculin souvent teinté de galanterie, quand ce n'est pas de scandale. Toutes ne sont pas des « salonniers », loin de là, mais la plupart doivent se battre pour se faire respecter à l'égal de leurs confrères masculins.

L'importance numérique des troupes

Quelle est l'importance numérique de ces troupes itinérantes ? Si l'on a évoqué précédemment le mode de recrutement des comédiens, on ne sait pas exactement quels emplois doit réunir un directeur. La Comédie-Française a déterminé une nomenclature des rôles et des emplois correspondants, liste dont s'inspirent les troupes de province, autant que faire se peut, mais avec des moyens financiers tellement réduits que la plupart des comédiens doivent assurer plusieurs rôles au cours d'une même représentation. Leur polyvalence s'étend également au chant et à la danse et seules les troupes de première importance et économiquement plus stables peuvent se permettre d'engager du personnel « spécialisé » qui soit exclusivement acteur, chanteur ou danseur.

La première troupe bruxelloise dont la composition soit parvenue jusqu'à nous est celle que dirigent le musicien Pierre-Antoine Fiocco et le comédien Jean Barrié, dit Fonpré, pour la saison 1705-1706. Dans un pamphlet paru en 1706, Jean-Jacques Quesnot de La Chénée, qui a dirigé peu de temps auparavant le Théâtre de La Haye, décoche une flèche trempée dans le vitriol à l'adresse de chacun des membres de la troupe. Du maître de musique à l'obscur figurant, chacun a droit à une description sarcastique, quand elle n'est pas ordurière⁷⁸.

Les deux passages suivants illustrent à suffisance le ton parfois grossier, voire graveleux, par lequel un directeur déchu traite ses anciens condisciples⁷⁹ :

LA LUBRIQUE

Est entre deux tailles, ni grande ni petite, grosse de sa personne, dont la beauté consiste en deux gros yeux bleus. La première à soupîrer, toujours abstraite,

76 AVB, registre 478 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas).

77 La Haye, Archives municipales, registre 356 (Carmes déchaussés).

78 [J.-J. Quesnot de La Chénée], *Parnasse Belgique; ou portraits caractérisés des principaux sujets, qui l'ont composé depuis le premier de Janvier 1705 jusqu'au seize Mars 1706. A Cologne, Chez les Héritiers de Pierre le Sincere. 1706.* [Gand, Meyer], 1706, in-12° de 46 pages. On en trouvera le texte intégral dans M. Couvreur, *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 311-319.

79 Quesnot était protestant. Il avait été intendant du Théâtre de La Haye en 1702 sous la direction du couple Deseschaliers. Il fut évincé de son poste pour mésentente. Il fit probablement partie de la troupe de Bruxelles en 1705-1706, puis dirigea le Théâtre de Gand la saison suivante. Il était né à Sommières vers 1664 et fut inhumé à Amsterdam le 8 novembre 1708. Voir J. Franssen, *op. cit.*, p. 195.

même en presence de ceux qui croient seuls posséder son cœur. Si affamée de plaisir, qu'un Amant ne lui suffisant pas avec son Epoux, elle a ordinairement recours en leurs absences à la langue de son petit chien. Ne croiant personne au-dessus d'elle pour l'esprit, ne disant jamais quatre paroles suivies, médisante en titre d'office, bornée dans son geste en deux mouvements, chantante en chevre, possédant beaucoup de Rolles, mais les exécutant sans art; d'une avarice sordide.

LE SCELERAT

Est petit & rempli. Fourbe dans sa phisionomie, encore plus fourbe dans ses actions; rempli de lui-même au point de mépriser tout le monde. Mauvais Acteur, detestable Chanteur, & fort ignorant, presomptueux dans toutes ses démarches, toujours inquiet, ne convenant de rien que de ses propres idées, semant la discorde par tout. S'appropriant sans scrupule tout ce qu'il croit lui convenir. Avide des bons repas jusqu'à la friponnerie, docile aux coups de bâton. Le plus bel endroit de sa vie est, d'avoir repudié sa femme pour entretenir un commerce honteux avec l'Impertinente à laquelle il a fait quitter son mari & de laquelle il a des enfans. Menteur outré, médisant à ne pas épargner les têtes couronnées. Il n'y a pas d'Academie, où il ne soit connu pour un fripon⁸⁰.

Trente-huit personnes composent cette troupe singulière, sans compter les musiciens, probablement Bruxellois d'origine pour la plupart. Les treize actrices et les huit acteurs sont aussi chanteurs dans les opéras et parfois figurants dans les ballets; quant aux cinq danseurs et neuf danseuses, on leur demande rarement de jouer d'autres rôles, sinon comme figurants éventuels dans la comédie et l'opéra.

Le livret des *Nouvelles Fêtes vénitiennes* (d'après *Les Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra), opéra représenté à Bruxelles en 1715, donne la composition de la troupe pour cette même année: elle compte sept actrices-chanteuses et six acteurs-chanteurs principaux; le ballet comporte sept danseuses et sept danseurs. Il faut adjoindre à ce noyau principal de vingt-sept personnes un nombre important de figurants formant, dans le cas présent, la «troupe d'ecoliers de Barbacola», une «troupe de magiciens et de sorcières» et une «troupe de genies sous diverses figures comiques»⁸¹.

Le 4 novembre de la même année, on joue *Omphale*, opéra de Destouches et La Motte. Le livret donne la composition de la troupe pour la saison 1715-1716: elle compte trente et une personnes (dont dix actrices, chanteuses et danseuses) et un nombre encore plus considérable de figurants, formant le «chœur des Divinitez du ciel», le «chœur des Divinitez de la Terre», le «chœur des Jeux et des Plaisirs» et les «chœurs et troupes de Lydiens et Lydiennes, pretres et pretresses, captifs, heros, magiciens,

80 [J.-J. Quesnot de La Chenée], *Parnasse Belgique*, op. cit., p. 17 et 29. «La Lubrique» désigne M^{lle} Voilier, «Le Scélerat» M. Laplante et «L'Impertinente» M^{lle} Montfort.

81 *Nouvelles fêtes vénitiennes et divertissemens comiques, représentés par l'Academie de Musique. A Brusselle, MDCCXV.* Livret in-8° de 53 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cote II 8002 A Mus. Voir aussi E. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, op. cit., p. 191-193.

pretres et pretresses de l'amour»⁸². La troupe du Théâtre de la Monnaie a tendance à s'étoffer au fil des ans.

Pendant la saison 1724-1725, la directrice du Théâtre de la Monnaie, Marianne Dujardin, donne plusieurs représentations de *Pirithoüs*, opéra de La Serre et Mouret. La troupe se compose de vingt et un acteurs et chanteurs (neuf femmes et douze hommes), tandis que le ballet compte six danseurs et sept danseuses⁸³. Parmi ces dernières figure Marie-Anne Camargo, alors âgée de quinze ans. Elle y danse les premiers rôles. L'année suivante elle fera des débuts remarquables à l'Opéra de Paris et poursuivra une carrière qu'on qualifierait aujourd'hui d'« internationale », jusqu'en 1751⁸⁴. La pièce de La Serre est reprise en 1726 avec une composition sensiblement différente : l'effectif de la troupe est passé de trente-quatre à quarante personnes (vingt-six acteurs-chanteurs et quatorze danseurs)⁸⁵.

Lorsqu'en 1746, Maurice de Saxe confie à Charles-Simon Favart la direction du Théâtre de la Monnaie, celui-ci forme une « troupe nombreuse et assez bien composée ». Il a eu soin de recruter ses compagnons parmi les meilleurs sujets de Paris, car l'Opéra-Comique vient d'être supprimé et la plupart des comédiens qui en composaient la troupe sont disponibles. Favart complète son effectif par des comédiens renommés de province, ainsi que par plusieurs sujets issus de la troupe bruxelloise que D'Hannetaire a formée et dirigée l'année précédente. Aussi, de 1747 à 1749, Favart a su réunir un ensemble de qualité qui lui « attira une grande affluence : je tâchois de l'entretenir en donnant de temps en temps des nouveautés analogues aux circonstances et aux événements »⁸⁶.

Malou Haine a recensé trente-cinq personnes dont les noms ont pu être identifiés, nombre auquel il convient d'ajouter les musiciens et figurants⁸⁷. C'est probablement la troupe la plus importante, et surtout la meilleure, que le Théâtre de la Monnaie ait connue jusqu'alors. Dans le même temps, la troupe du comte de Løwendal, établie à Maastricht, compte quarante-huit comédiens, chanteurs et danseurs, ainsi que dix figurants⁸⁸.

Quelques années plus tard, un certain De Beaumont fait imprimer chez Jean-Joseph Boucherie un almanach des spectacles de Bruxelles pour la saison 1753-1754. Ce précieux volume donne la composition complète de la troupe dirigée par Jean-François Fieuzal, dit Durancy, un ancien « officier » du maréchal de Saxe arrivé à Bruxelles en

82 *Omphale, tragedie. Représentée par l'Academie de Musique le 4 Novembre, Fête de Sa Majesté Imperiale & Catholique. A Brusselle, MDCCXV.* Livret in-8° de 46 pages. Bruxelles, Conservatoire royal de musique, cote UU 18.923. Voir aussi E. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas, op. cit.*, p. 193-194.

83 *Pirithoüs, tragedie, représentée par l'Academie royale de Musique. A Brusselle. Avec Privilege de Sa Majesté Imp. & Cath. MDCCXXV.* Livret in-8° de 39 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cote II 22.738 XXIX,376 A Mus.

84 J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 83-88.

85 *Pirithoüs, tragedie, représentée par l'Academie royale de Musique. A Brusselle, M.DCC.XXVI. Avec privilege.* Livret in-8° de 39 pages. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cote Faber 1529.

86 C. S. Favart, *op. cit.*, t. I, p. XXIII.

87 M. Haine, « Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748) », in P. Vendrix (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 286 et ss.

88 Bernard, *Tableau du spectacle français*, Maastricht, J. T. Van Gulpen, 1781, p. 117-118 ; F. Faber, *op. cit.*, t. I, p. 185-186.

1746 : elle compte onze rôles féminins, dix rôles masculins et deux rôles d'enfants ; le ballet comporte trois maîtres de ballet et premiers danseurs, trois premières danseuses et douze figurants. Parmi les principaux acteurs se trouvent des personnages comme D'Hannetaire et Gourville, avec femmes et enfants, qui resteront étroitement associés à la vie théâtrale bruxelloise pendant de nombreuses années.

Quant à l'orchestre, il est formé de treize musiciens sous la direction du maître de musique Langellerie⁸⁹. Un machiniste et décorateur, un concierge, un souffleur, un copiste, un receveur, un contrôleur, un portier et une quinzaine d'employés divers viennent compléter cet effectif impressionnant⁹⁰.

L'année suivante paraît le second (et dernier) volume de l'*Almanach*⁹¹ : on y dénombre onze acteurs-chanteurs, onze actrices-chanteuses, deux maîtres de ballet et premiers danseurs, trois premières danseuses et onze figurants et figurantes. L'orchestre, toujours placé sous la direction de Langellerie, comporte vingt musiciens. Compte tenu de la rareté du document, il nous paraît utile de donner la composition de la troupe pour l'année théâtrale 1754-1755 :

89 Hippolyte-Joachim Faussabry de Langellerie était claveciniste et il accompagnait souvent M^{me} Favart dont il tomba amoureux. Jaloux de cette complicité, le maréchal de Saxe le fit incarcérer à la prison du For l'Évêque le 11 janvier 1750. Il en sortit le lendemain et vint probablement s'installer à Bruxelles la même année. Dès 1760, on le retrouve comme maître de musique au Théâtre de Lyon. Voir *Manuscrit trouvé à la Bastille*, op. cit., p. 11-12 ; F. Funck-Brentano, *La Bastille des comédiens. Le For l'Évêque*, Paris, Albert Fontemoing, 1903, p. 172-177 ; L. Vallas, op. cit., p. 305 et 391.

90 *Almanach historique et chronologique de la Comédie Française, établie à Bruxelles, sous la Protection de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine. M.D.CC.LIV*. In-12° de 78 f. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 42.961 A LP.

91 *Almanach historique et chronologique de la Comédie Française, établie à Bruxelles, sous la Protection de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine. Pour l'année 1755. MDCCLV*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, cote G.D. 2696 8° (unique exemplaire connu).

ÉTAT PRÉSENT DES COMÉDIENS

Messieurs,

Durancy Directeur, tenant l'emploi des premiers comiques brillans, les premiers rôles dans les Opera comiques, ainsi que dans les intermedes d'Opera qui ont été donnés sur ce Théâtre.

Gourville, tous les forts premiers rôles en chef, & les amoureux de caractere, ainsi que des Lelio dans l'Italien.

Le Jeune, tous les jeunes premiers rôles, & le choix des seconds, & chantant des premiers dans les Opera Comiques.

D'Hannetaire, tous les rôles à manteaux, Crispins & Marquis ridicules, & les troisièmes rôles dans le tragique.

Dubois, les rois dans le tragique, les peres nobles, & autres rôles de convenance.

Babron, les Arlequin & seconds comiques brillans, les Dangeville, & danse dans les ballets.

Dufresne, les troisièmes amoureux, & au besoin les seconds, chante dans les Opera comiques, & figure dans les ballets.

De Sennepart d'Aubercourt, les financiers, paysans & autres de convenance.

Auger, acteur & basse-taille.

Clavel, les seconds & troisièmes comiques & autres rôles, & danse dans les ballets.

Baptiste, pour suppléer dans le besoin aux troisièmes rôles de comiques.

Actrices**Mesdemoiselles,**

Gourville, les premiers rôles en partage, ainsi les Silvia, premières amoureuses & rôles travestis, & danse seule & en pas de deux.

Destrelle, joue également les premiers rôles, les Silvia, premières amoureuses & rôles travestis, & chante les premiers rôles dans les Opera.

D'Hannetaire, toutes les premières soubrettes en Chef, & chante dans les Opéra.

Durancy, les rôles de caractère, grandes coquettes, meres raisonnables, & chante dans les operas.

Charpentier, joue les rôles de caractere à l'option de madame Durancy.

Agathine, les secondes soubrettes, & Colombine dans l'Italien, & danse dans les ballets.

Desjardins, les seconds rôles dans le tragique, les secondes amoureuses dans le Comique, & chante dans les opera.

Sophie, des seconds rôles dans le tragique, & les troisièmes en chef, ainsi que des secondes amoureuses dans le comique, joue dans les Opera comiques, & figure dans les ballets.

Rosalie, des jeunes amoureuses & autres rôles de convenance, danse seule & pas de deux.

Eugénie d'Hannetaire, tous les rôles d'enfants, Crispins & autres de son âge.

*Céleste Durancy*⁹², les Soubrettes & les rôles d'Amour dans les Opera & autres pièces, où il est besoin d'enfans.

Danseurs**Messieurs,**

Desjardins, maître de ballet, & premier danseur.

Le Maire, maître de ballet, & prem. Dans.

Danseuses

Mesdemoiselles,

*Pantolonciny*⁹³, *premiere danseuse.*

Gourville, Idem.

Gregoire, Idem.

Figurans

Messieurs

Vanderlinde

Clavel

Jouardin

Babron

Dufresne

Baptiste

Figurantes

Mesdemoiselles

Agathine

Rosalie

Manüel

Sophie

Dubreüil

Orquestre

Messieurs,

De Langellery, Maitre de musique en chef & Directeur de l'orquestre.

Bruere maître de musique

Boutmi clavecin

Vicedomini violoncelli

Godecharles “

Lartillon contre-Basse

Vanden Broeck “

Vandenhouten basson

Lelié premiers violons

Vandenhouten “

Sourewyn “

Van Malder “

Vandenhouten seconds violons

Bauwens “

Persazi “

Langlois “

Fauconnier Alto viola

Van der Hagen Hautbois & Flutti

Bulber “

Parsazi cors de chasse

Fauconnier “

93 Marie-Anne Cortini, dite Pantolonciny, était née en 1736. Elle avait épousé à Bruxelles, le 10 mai 1755, le comédien, chanteur et peintre Jean-François Lejeune. Elle quitta Bruxelles deux ans plus tard et mourut à Chantilly le 7 février 1802. Son mari débuta à la Comédie-Italienne en 1760 et mourut à Paris le 17 novembre 1769.

L'incidence du répertoire

On le voit, les troupes qui se sont succédé au Théâtre de la Monnaie sont particulièrement nombreuses et leur effectif n'a cessé de croître. Fuchs estime d'ailleurs que les troupes qui circulent à cette époque hors de France sont généralement plus fournies que les troupes de la province française. L'accroissement de ces dernières a probablement été influencé par la pratique établie dans le reste de l'Europe⁹⁴. Le répertoire interprété n'est sans doute pas étranger à la composition des troupes, car il faut se souvenir que les diverses interdictions et obligations émanant des trois théâtres de Paris ne touchent qu'incidemment l'étranger, laissant ainsi aux directeurs l'opportunité de montrer un répertoire souvent censuré dans les villes françaises.

Si une troupe de province doit acheter l'autorisation de jouer des pièces en musique et des opéras, il n'en va pas de même à l'étranger, où le directeur échappe à cette contrainte. Il recrute donc à loisir comédiens et chanteurs, danseurs et figurants. Le développement de l'opéra-comique comme nouveau genre théâtral contribuera toutefois à l'accroissement des troupes dans les provinces françaises.

Exigeant davantage de qualités lyriques de la part du comédien, les opéras-comiques nécessitent l'engagement de spécialistes, pour les premiers rôles du moins. Il en résulte une répartition radicalement différente des genres et des rôles parmi les membres de la troupe. Si Quesnot de La Chênée reproche à M^{lle} Barbier de posséder une voix « des plus fausses », à M^{lle} Voilier de chanter « en chevre » ou à M^{lle} Casal d'avoir « deux voix dont elle n'en peut faire une bonne »⁹⁵, l'auteur de l'*Almanach* pour 1754 loue la première actrice, M^{lle} Destrelle, qui, « par ses tendres sons séduit tout le monde & l'enchanté » ; la *Gazette de Bruxelles*, relatant une représentation d'opéra-comique italien, constate que « les Acteurs s'attirèrent l'approbation de tous les Spectateurs par la beauté des airs nouveaux »⁹⁶ ; même le pamphlétaire Chevrier, d'habitude si virulent, trouve la voix de M^{lle} Caméli agréable et « faite pour un chant sans prétention », et celle de la demoiselle Lucile « précise et agréable »⁹⁷.

L'opéra-comique oblige en quelque sorte des acteurs « polyvalents » à se déterminer, à se spécialiser, tantôt dans la comédie, tantôt dans la tragédie, tantôt dans le chant, et à parfaire les qualités de jeu ou de voix que le directeur, le public et la critique lui reconnaissent.

Né de la « comédie-ballet » de Molière et Lully, perfectionné dans la « comédie en vaudevilles » et largement inspiré de l'*opera buffa* italien, l'opéra-comique acquerra au cours du siècle une autonomie grandissante et un style propre, accordant de plus en plus d'importance au chant, jusqu'à l'équilibre parfait entre texte et musique. Durant les années 1765 à 1785, les opéras-comiques de Sedaine et Marmontel, mis en musique

94 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, op. cit., p. 49.

95 [J.-J. Quesnot de La Chênée], *Parnasse Belgique*, op. cit., p. 13, 17 et 18.

96 *Gazette de Bruxelles*, n° XXXIV, supplément du 8 août 1749.

97 [F.-A. de Chevrier], op. cit., t. I, p. 275 ; t. II, p. 44 et 104. Françoise Charrin, dite Lucile, était née à Lyon le 9 mars 1724, fille d'un « porteur de chaise ». Le 26 octobre 1740, elle avait épousé à Lyon le musicien et luthier Jean-Baptiste Soli, dit Mondor. Elle ne passa qu'une seule saison à Bruxelles et s'en retourna à Lyon où elle mourut le 9 juin 1763 après avoir renoncé au théâtre.

par Monsigny, Grétry et Gluck, porteront le genre à son apogée et exigeront des interprètes des qualités artistiques de plus en plus maîtrisées⁹⁸.

Jusqu'à la veille de la Révolution, l'opéra-comique constituera le « fonds de commerce » d'entrepreneurs en difficulté et de troupes en mal de stabilité, car il apportera au comédien comme au spectateur un répertoire sans cesse renouvelé, couronné par une reconnaissance publique sans cesse confirmée.

Un cas particulier : Charles Bernardy et sa troupe

Étrange destin que celui de ce danseur devenu l'un des plus grands chefs de troupe de la fin du XVIII^e siècle. Lorsque Max Fuchs s'y intéresse, il évoque les renseignements abondants, bien qu'incomplets, dont il dispose en 1935 pour broser un premier tableau de ce personnage et de sa famille⁹⁹. Les recherches que nous avons effectuées, dans le prolongement de Fuchs, ont abouti à livrer quelques secrets bien gardés par Bernardy et à compléter le portrait de cet entrepreneur audacieux et voyageur¹⁰⁰.

Fuchs déplore qu'on ignore tout des origines et des débuts de Bernardy ; il lui soupçonne par ailleurs, d'après le patronyme, une origine italienne. La supposition est tentante, mais elle est erronée : comme au début du XX^e siècle il seyait à une danseuse de russifier son nom, les XVII^e et XVIII^e siècles ont vu fleurir les pseudonymes italianisés en « i » ou en « y ». Bernardy ne fait pas exception à la règle, il est originaire de nos régions.

Le 17 mai 1724 est baptisé à Anvers Charles-Alexandre Bernard, fils de Guillaume Bernard et de Marie Vander Borgh¹⁰¹. Il est le deuxième enfant d'une famille qui comptera deux fils et trois filles. Les parents, mariés à Bruxelles en 1721, se sont installés à Anvers peu après. Étaient-ils comédiens ? C'est possible, mais rien ne le prouve avec certitude. Deux éléments, si maigres soient-ils, pourraient cependant plaider en cette faveur : d'une part le fait que le mariage a été célébré en la paroisse bruxelloise Notre-Dame du Finistère – paroisse des comédiens par excellence –, et d'autre part la formule matrimoniale « *cum dispensatione in tribus bannis* », souvent usitée lors de mariages de comédiens et de voyageurs¹⁰².

Les débuts

Nous disposons malheureusement de trop peu de renseignements sur les années 1720, que ce soit pour la troupe de Bruxelles ou pour celle d'Anvers, pour pouvoir vérifier cette hypothèse. En revanche, nous savons que la femme que Charles-Alexandre Bernard épouse à Anvers le 10 janvier 1746 est bien fille de comédiens¹⁰³. Baptisée à

98 M. de Rougemont, *op. cit.*, p. 43 et ss ; P. Vendrix (éd.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992 ; P. Vendrix (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992.

99 M. Fuchs, « Charles Bernardy et sa troupe d'enfants », *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, janvier-mars 1935, p. 19-27.

100 Voir l'annexe II, la généalogie de la famille Bernardy telle que nous avons pu la reconstituer.

101 Anvers, Stadsarchief, registre 21 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame Sud).

102 AVB, registre 449 (mariages de la paroisse Notre-Dame du Finistère).

103 Anvers, Stadsarchief, registre 200 (mariages de la paroisse Notre-Dame Sud).

Bruxelles le 2 avril 1726, Marie-Anne-Florence Chaumont a pour père le comédien Pierre Renaud (ou Erneau) et pour mère la comédienne Françoise Chaumont¹⁰⁴. Elle prendra le nom de sa mère, comme cela se produit parfois dans le milieu comique. De l'union de Bernardy avec M^{lle} Chaumont naîtront au moins neuf enfants, dont plusieurs joueront dans la troupe paternelle.

Le premier enfant, Marie-Denise, est baptisé peu de temps après le mariage de ses parents : le 16 juillet 1746 à Anvers, elle a pour marraine Marie-Denise Fonpré, issue d'une famille de comédiens¹⁰⁵. À partir des années 1780, elle dirigera une troupe d'enfants sous le nom de M^{me} Fleury.

Bernardy travaille ensuite dans la troupe de Lille où naît son premier fils Louis-Joseph, le 18 mai 1749. Il a pour marraine Anne-Marie Restier, épouse du danseur et comédien Jean-Michel Babron¹⁰⁶ ; il entamera une carrière de peintre et de décorateur dans la troupe de son père.

La première mention de l'activité théâtrale *stricto sensu* que nous ayons retrouvée concernant Bernardy date de 1750 : son troisième enfant, Françoise-Adélaïde, est baptisé à Lille le 1^{er} décembre de cette année. Sur l'acte de baptême, l'enfant est « fille de Marie Anne Chaumon comedienne se disante epouse de Charle Bernardy aussi comedien de la troupe de cette ville »¹⁰⁷. Le directeur de la troupe lilloise, un certain Farin de Hautemer, docteur en médecine, compte parmi ses pensionnaires des acteurs comme Ribou, Ricarville, Dourdé¹⁰⁸, Pezé, Michiet¹⁰⁹, Toscan, M^{me} Restier épouse Babron¹¹⁰, M^{lles} Dancourt et Leroi¹¹¹.

La troupe se disperse l'année suivante et l'on retrouve Bernardy et sa femme dans la troupe du prince d'Orange Guillaume IV ; cette troupe joue à Gand de novembre 1751 aux Rameaux 1752. Elle comprend les danseurs Noël-Antoine Devos, Charles Bernardy, Jean-Claude Lescot et Paul-Ignace Desjardins¹¹², les comédiens Nicolas

104 AVB, registre 360 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame de la Chapelle). En 1727, Françoise Chaumont jouait à La Haye. Voir J. Franssen, *op. cit.*, p. 267.

105 Anvers, Stadsarchief, registre 23 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame Sud).

106 Lille, Archives municipales, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Étienne.

107 Lille, Archives municipales, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Étienne.

108 Né vers 1705, Raymond-Balthazar Dourdé avait épousé Catherine Lany, sœur du maître de ballet de l'Opéra de Paris Jean-Barthélemy. On le rencontre à Lille en 1740, à Gand en 1746, à Rouen l'année suivante, à nouveau à Lille en 1749, puis il se fixa à Dijon où il épousa en secondes noces, le 18 novembre 1766, Marguerite Lemercier. Il mourut à Dijon le 3 janvier 1775.

109 Il faut sans doute lire Michu (ou Michut), comédien qui joua à Bruxelles, à Hambourg et dans de nombreuses villes de France. Il eut au moins deux fils comédiens.

110 Jean-Michel Babron était né à La Rochelle le 26 mai 1713, fils d'Augustin et de Louise Couvrefief, tous deux acteurs et danseurs forains. Il avait épousé Anne-Marie Restier, également fille d'acteurs forains. Il mourut en 1770.

111 L. Lefebvre, *op. cit.*, p. 241 ; Lille, Archives municipales, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Étienne. Charles Farin était né à Franqueville-Saint-Pierre le 26 novembre 1685. Il épousa Barbe Hautemer à Rouen le 12 janvier 1717 et prit dès lors de nom de scène de « Farin de Hautemer ».

112 Paul-Ignace Desjardins avait épousé à Bruxelles, le 22 janvier 1755, sa collègue Éléonore Clousier. Le couple termina sa carrière à Lausanne dans les années 1780.

Ribou¹, François Quinault, Nicolas Bourdais², Marcel Corbin³, Julien, Brault, Restier et Alexandre Chamfleur, ainsi que M^{mes} Françoise Gravillon épouse Baptiste, Beaupré et Bernardy⁴. L'année suivante, la troupe est remaniée et se rend à La Haye sans les époux Bernardy⁵.

Premier danseur à Vienne

Lorsque Jean-Louis Hébert, directeur de la troupe française de La Haye, est chargé par Vienne de former une troupe pour le Théâtre de la Cour (Hofburgtheater), il choisit plusieurs comédiens de La Haye et de Gand, parmi lesquels nous retrouvons Ribou, Brault, Julien et Bernardy, ainsi que M^{mes} Bernardy et Beaupré. Hébert signe les contrats en février 1752 et la troupe débute à Vienne le 14 mai⁶. Dans son journal, le prince Khevenhüller-Metsch, surintendant de l'impératrice Marie-Thérèse, écrit que la première représentation a fait piètre impression, «*gar zu ridicules gestes und contorsions*»⁷.

Premier danseur de la troupe, Bernardy donne, durant la première saison 1752-1753, un ballet intitulé *L'Œil du maître* puis, d'octobre 1758 à février 1762, il compose une trentaine de ballets représentés pour la plupart au Théâtre de la Porte de Carinthie (Kärntnertortheater)⁸. On a conservé, pour certains de ces ballets, des dessins montrant des scènes évocatrices du thème, comme ce ballet des *Perruquiers*, représenté le 3 octobre 1759. Le *Journal étranger* relate une représentation de la pièce :

[Le ballet] des Perruquiers étoit un Tableau comique & tres-naïf. On y voyoit une Boutique assez grande, remplie de Garçons & de Filles qui travailloient aux divers ouvrages de leur profession. Au fond, on appercevoit d'un côté la chambre du Maître, où la Maîtresse étoit avec un Garçon favori; de l'autre une cuisine ornée de toute sa batterie. On sonnoit le dîner, & tout le monde quittoit l'ouvrage. Après le repas, pendant l'absence du Maître, il s'élevoit une dispute entre les Ouvriers: Filles & Garçons se battoient pêle mèle avec des perruques, & se jettoient tout ce qui tomboit sous leurs mains, cheveux, poudre & pommade; jusqu'à ce que le Maître arrivant, chassoit les Garçons à coups de pieds. Que faisoient-ils pour rentrer? L'un venoit dans la Boutique avec un emplâtre sur l'œil, pour se mieux déguiser, & demandoit qu'on lui fit la barbe. A peine l'avoit-on lavé, qu'il en entroit un autre sous un

1 Fils du libraire parisien Pierre Ribou, Nicolas Ribou, né à Paris vers 1720, avait épousé à Bordeaux, le 15 août 1740, Marie-Jeanne Corby. Selon certaines sources, il mourut à Vienne le 10 mai 1759, selon d'autres à Bruxelles le 10 mai 1773. Cette dernière date n'a pas été confirmée par nos recherches.

2 Nicolas Bourdais était né à Paris le 18 avril 1707. Le 23 septembre 1736, il épousait à La Haye sa collègue Jeanne Rigot. Il mourut à Abbeville le 17 octobre 1784. Sa fille Marie-Jeanne épousa Joseph-François Anselme, dit Baptiste, à Calais le 31 août 1759.

3 Marcel Corbin était né à Angers le 1^{er} janvier 1722. Le 4 juillet 1751, il épousa à La Haye Rose Frasi, qui mit au monde la future M^{me} Clairville le 12 juillet 1755 à Angers.

4 *Nouvel almanach ambigü-chantant*, Gand, Gimblet, 1780-1803.

5 J. Fransen, *op. cit.*, p. 304.

6 B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 66-69.

7 *Aus des Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742-1776*. Cité par B. A. Brown, *ibid.*, p. 68.

8 B. A. Brown, *ibid.*, p. 450 et 464-472.

nouveau déguisement, à qui il falloit couper les cheveux. Un troisième venoit, pour faire accommoder sa perruque; un quatrième pour se faire friser. Le Maître quittoit une de ses pratiques, pour aller à l'autre: tous les quatre couroient après lui, chacun voulant être expédié le premier. Dans cet embarras, le Maître appelloit sa femme, & lui faisoit signe d'aller chercher ses Garçons. Alors ils quittoient leurs déguisemens, se jettoient à genoux, obtenoient leur pardon, & se remettoient à l'ouvrage. Ce n'est-là qu'une partie du Ballet. Vous imaginerez la vivacité de cette Pantomime, quand vous sçavez qu'il étoit uniquement composé de Danseurs Italiens⁹.

Cette description est complétée par celle de Philippe Gumpenhuber :

Le Theatre represente l'apartement d'un Peruquier. On y voit beaucoup d'hommes et de filles, qui sont occupé à divers travaux de ce métier: ce qui fait une vuë fort agreable. Les Amants de ces filles qu'y travaillent, se glissent dans cette maison sous divers pretextes, et cela cause plusieurs jalousies, et des accidens particuliers, sur quoi tous les intrigues de ce Ballet se fondent. La Pantomime est fort gaye, et accompagné du commencement jusqu'à la fin de la même facon¹⁰.

Durant son séjour à Vienne, Bernardy a l'occasion de travailler avec d'éminents musiciens comme Josef Starzer et Franz Asplmayr, compositeurs des ballets de la cour, mais aussi et surtout avec le chevalier Gluck en personne. Tous les ballets composés par Bernardy entre le 30 mai 1759 (*Les Turcs*) et le 2 mai 1761 (*Les Moissonneurs*) sont mis en musique par Gluck¹¹. Le maître de ballet demeure à Vienne jusqu'en mars 1762 et les dix années qu'il y passe sont certainement décisives dans sa carrière.

Maître de ballet à Bruxelles

Arrivé à Bruxelles au début de la saison 1763-1764, probablement sur la recommandation du comte Durazzo, Bernardy y donne quelques œuvres remarquées, telles que *Rhœcus ou les Hamadryades*, qui fait le tour des grandes villes de nos régions¹², ainsi que *Les Quakers*, *Circé*¹³ et *Jason ou les Argonautes*¹⁴. La *Gazette des Pays-Bas* relate l'accueil réservé au chorégraphe :

Les Comédiens ordinaires de S.A.R. ont donné jeudi & vendredi, & redonneront sans doute encore souvent, avec succès, Circé ou la Delivrance des Compagnons d'Ulysse, grand Ballet Heroïque. Tous les Arts qui peuvent entrer dans ce genre

9 *Journal étranger*, mai 1760, p. 107-108.

10 P. Gumpenhuber, *Répertoire de tous les spectacles qui ont été donné [sic] au Théâtre de la Ville*, carnets manuscrits cités par B. A. Brown et par M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Londres, Pitman, 1974, p. 105, avec illustration.

11 B. A. Brown, *op. cit.*, p. 466-468.

12 Ce ballet fut représenté à Bruxelles le 29 mai 1763 et repris à Liège en novembre 1768 – où il fit l'objet d'une publication imprimée de 8 pages –, à Gand les 9 et 19 mars 1769 et à Spa le 16 juin 1769. Voir H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 209; P. Claeys, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, Vuylsteke, 1892, t. II, p. 142-143; A. Body, *Le Théâtre et la musique à Spa*, Bruxelles, Rozez, 1885, p. 10. Le livret du ballet est conservé à Liège, Bibliothèque des Chiroux, Fonds Capitaine n° 5873. *Rhœcus* fut même représenté à Stockholm le 24 février 1768, « pour le bénéfice du Sr. Frossard & de son Epouse », Stockholm, Bibliothèque royale de Suède, cote SB17 : 820610g06.

13 *Gazette des Pays-Bas*, 27 juin 1763.

14 Catalogue de vente de la maison Sotheby's, 12 novembre 1979.

y ont brillé à l'envi. Le dessein du tout étoit en général bien entendu, les differens groupes bien taillés, les positions élégantes & pittoresques, l'action régulièrement, les passions énergiquement exprimées; tout se devoit, tout s'entendoit: on n'auroit pas eu besoin de programme, & cependant par surabondance, la Direction en a distribué un qui fait honneur à celui qui l'a rédigé. Le Sr Bernardy, seul Maître des Ballets de la Troupe, avoit déjà heureusement prélué par celui des Hamadryades dans le genre Heroïque, & par le tableau grotesque des Quakers, qu'on ne se lasse pas de revoir. Il s'est surpassé dans Circé, dont l'exécution a répondu à la composition. Mr & Mad. Frossart y ont dansé comme on sait qu'ils dansent; & la jeune Dlle Bernardy comme on n'imagineroit pas qu'on pût danser à son âge¹⁵. Le Palais, formé en apparence par la baguette de Circé, étoit dans la vérité un de ces prodiges de l'Art si familiers à Mr Chamans¹⁶ le vrai enchanteur, dont l'imagination et le pinceau ont produit ce joli chef-d'œuvre¹⁷.

Bernardy quitte Bruxelles pour Londres, sans doute avant la fin de la saison 1763-1764, car il se produit au Théâtre de Drury Lane dès le 10 mars 1764, dans un pas de trois avec le danseur Duval et la danseuse anglaise Elizabeth Tetley. Dix jours plus tard, il danse avec les mêmes une pièce intitulée *The Turkish Coffee House*. Il passe encore toute la saison suivante à Londres, jusqu'en mai 1765 au moins¹⁸.

Directeur d'une troupe d'enfants

Ici se situe un moment essentiel dans la carrière de Bernardy: c'est la première fois qu'on le rencontre comme directeur d'une troupe d'enfants. Quittant Londres, il constitue une nouvelle troupe, dont on ignore la composition, mais qu'on peut supposer principalement familiale, ses enfants ayant atteint l'adolescence, voire l'âge adulte. Ainsi, le 6 octobre 1765, répondant à une demande du magistrat d'Amiens, le duc de Chaulnes, gouverneur de Picardie, autorise Bernardy à donner des représentations dans cette ville. On ignore combien de temps la troupe demeure à Amiens, mais on sait qu'une même autorisation sera donnée à M^{lle} Montansier le 27 avril 1766, laissant ainsi supposer que la troupe de Bernardy a quitté la ville¹⁹.

En novembre 1766, Bernardy s'associe avec les sieurs Ferré et David pour diriger le Théâtre de Gand jusqu'aux Rameaux suivants²⁰. Durant cette période, sa fille aînée Marie-Denise tente sa chance au Théâtre-Italien de Paris: un ordre de début est donné

15 Marie-Denise Bernardy avait 16 ans à ce moment.

16 Bernardy avait connu Jean-Joseph Chamant à Vienne où ce dernier travailla de 1752 à 1761 au moins. Au sujet de ce décorateur de théâtre, voir notamment P. De Zuttere, « Notes sur quelques décorateurs », in M. Couvreur (éd.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 249-255. C'est également à Vienne que Bernardy fit la connaissance de l'architecte et décorateur Jean-Nicolas Servandoni. Le 20 janvier 1766, lors de son service funèbre à Paris, Bernardy fut l'un des témoins cités. Voir A. Lance, *Dictionnaire des architectes français*, Paris, V^oe A. Morel et C^{ie}, 1872, t. II, p. 275.

17 *Gazette des Pays-Bas*, 27 juin 1763.

18 P. Highfill et al., *Biographical Dictionary of Actors*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993, t. II, p. 49.

19 Amiens, Archives municipales FF 1308 et 1309.

20 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1780-1803.

par le duc de Richelieu²¹ le 23 mai 1765 et elle débute le 3 juin dans *Le Peintre amoureux de son modèle* de Louis Anseaume et Egidio Duni et *Les Deux Chasseurs et la Laitière* des mêmes auteurs, mais ce sera son unique apparition dans ce théâtre²². Elle épouse à Anvers le comédien Louis-Joseph Nones, dit Fleury, le 11 décembre 1766²³. Elle a de lui une fille, Marie-Florence, baptisée le 28 décembre de la même année²⁴, qui fera carrière à Paris sous le nom de M^{lle} Fleury.

Nones est originaire de l'île du Cap-Breton, au large du Canada, surnommée alors « l'île Royale ». Il est certainement comédien dans la troupe de Bernardy lorsqu'il rencontre Marie-Denise. De Manne prétend qu'il était « négociant d'Anvers, qui, n'ayant pas réussi dans ses entreprises commerciales, s'expatria et vint en France s'établir à Bordeaux »²⁵. Il est vraisemblable qu'il s'essaie au commerce, en plus de la comédie, mais il ne quitte définitivement nos régions qu'après 1774. Il joue cependant dans la troupe de Bordeaux durant la saison 1772-1773 avec sa femme²⁶, avant de regagner les Pays-Bas et plus particulièrement Maastricht.

Le couple se sépare quelques années plus tard et Fleury se rend à Paris pour faire partie de la première troupe du nouveau Théâtre de Monsieur – futur Théâtre de l'Opéra-Comique, puis Théâtre Feydeau – qui ouvre ses portes en janvier 1789; il y est engagé comme première basse-taille comique²⁷. De retour à Bordeaux en 1791, il forme une troupe d'enfants et s'associe à Belleville pour ouvrir une nouvelle salle de spectacle dont l'existence se limitera à quelques mois²⁸.

Quant à M^{me} Fleury, elle dirigera également une troupe d'enfants (probablement celle que son père lui aura léguée). Ainsi, on la rencontre en 1780 à Utrecht où elle se voit refuser l'autorisation de donner des représentations, puis en 1783-1784 elle est à Rotterdam²⁹ et, en 1785, elle obtient de la ville d'Anvers la direction du Théâtre pour l'hiver 1785-1786³⁰.

Séjour dans la principauté de Liège

Revenons à Bernardy père qui, le 17 octobre 1767, s'associe à Dubois pour diriger le Théâtre de Liège pendant la saison d'hiver 1767-1768. Bernardy restera ensuite seul directeur jusqu'en 1773. L'autorisation accordée par le prince-évêque s'étend également aux villes de Spa et de Verviers³¹.

21 Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu (1696-1788). Paris, Bibliothèque nationale de France, Registres de l'Opéra-Comique, Réceptions et retraits d'acteurs, 1759-1794.

22 Paris, Bibliothèque nationale de France, Registres de l'Opéra-Comique, Recettes journalières 1765-1766. D'Origny ne la mentionne pas.

23 Anvers, Archives communales, registre 200 (mariages de la paroisse Notre-Dame Sud).

24 Anvers, Archives communales, registre 24 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame Sud).

25 E.-D. De Manne, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Talma*, Lyon, N. Scheuring, 1866, p. 87.

26 Bordeaux, Archives municipales, GG 1003d.

27 L. Péricaud, *Théâtre de « Monsieur »*, Paris, E. Jorel, 1908, p. 19. La basse-taille est dénommée aujourd'hui « basse chantante », proche du baryton-basse.

28 H. Lagrave, C. Masouer et M. Regaldo (éds), *op. cit.*, t. I, p. 358.

29 J. Fransen, *op. cit.*, p. 379.

30 Anvers, Stadsarchief, Schepenregister 1289. Voir l'annexe III.

31 J. Martiny, *Histoire du Théâtre de Liège*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1887, p. 28; H. Hamal, *Annales de la musique et du théâtre à Liège*, Liège, Mardaga, 1989, p. 78-79 et 100.

Durant cette première année à Liège, Bernardy recrute des comédiens pour le Théâtre de Gand; ils débent le 10 février 1769³². Grâce à Prosper Claeys, on connaît le répertoire que la troupe donne à Gand entre le 10 et le 19 mars 1769. Il s'agit des pièces suivantes : *Eugénie* (Beaumarchais), *Nanette et Lucas* (Framery), *Rhæcus ou les Hamadryades* (ballet de Bernardy), *L'Épreuve réciproque* (Legrand), *Le Roi et le Fermier* (Sedaine), *Adélaïde Du Guesclin* (Voltaire), *Le Bûcheron* (Guichard), *Le Peintre amoureux de son modèle* (Anseaume), *La Sérénade vénitienne* (ballet-pantomime), *Athalie* (Racine), *Le Tonnelier* (Quétant), *Les Fausses Confidences* (Marivaux) et *Le Maréchal-ferrant* (Quétant)³³.

Dans le courant de l'été, la troupe joue à Spa pour les curistes : toute l'aristocratie européenne se donne chaque année rendez-vous dans la ville d'eaux et la comédie y bat son plein de la fin juin à la mi-septembre. Les comédiens se rendent ensuite généralement à Verviers pour un mois ou deux, avant de reprendre leurs quartiers d'hiver à Liège³⁴.

C'est ainsi qu'on trouve, dans les registres paroissiaux de Spa, deux actes qui concernent Bernardy : le 13 août 1769 est baptisé François-Joseph, fils du couple Fleury-Bernardy, et douze jours plus tard y est baptisée la sixième enfant de Charles Bernardy, Marie-Madeleine, qu'on surnommait Mimi³⁵.

Dans le temps qu'elle sillonne la principauté de Liège, la troupe de Bernardy occupe également le Théâtre de Maastricht pour deux saisons. Elle y donne sa première représentation le 25 novembre 1771, constituée du *Maréchal-ferrant* de Quétant et Philidor, d'*Annette et Lubin* de M^{me} Favart et Blaise, ainsi qu'un ballet intitulé *Les Tambourins*. La troupe se compose de MM. Bernardy, Fleury, Hébert, D'Allaincourt, Landois, Monrose, Calais, Bultos, Volgeant, Bellerocche, Rémond et Auzou, de M^{mes} Bernardy, Fleury, Rémond, et Auzou dite Sophie, ainsi que de M^{lles} Bernardy, Evrard et Fougère³⁶.

Le 3 avril 1773, à la clôture de la saison 1772-1773, la troupe se compose comme suit³⁷ :

ACTEURS, CHANTEURS & DANSEURS.

Messieurs Bernardy, Directeur.
 Hebert.
 D'Allaincourt.
 Landois.
 Montrose.
 Calais.
 Bulteau.
 Voljan.
 Bellerocche.
 Rémond.
 Auzout.

32 P. Claeys, *op. cit.*, p. 140.

33 *Ibid.*, p. 142-143.

34 A. Body, *op. cit.*, p. 17.

35 Spa, Archives communales, registre paroissial 6.

36 Bernard, *op. cit.*, p. 183.

37 *Ibid.*, p. 186.

Fleury.
ACTRICES, CHANTEUSES & DANSEUSES.

Mesdames *Bernardi.*
Fleury.
Rémond.
Auzout, dite Sophie.

Mesdemois. *Evérard*
Fougère.
Bernardi.

La saison 1773-1774 sera la dernière de Bernardy dans la principauté de Liège. Aussi plusieurs comédiens et danseurs tentent-ils d'assurer leurs arrières en postulant dans d'autres troupes. Le 3 juillet 1773, le comédien Pontilly écrit de Spa à Ignace Vitzthumb et Louis Compain, directeurs associés du Théâtre de la Monnaie, et leur propose ses services dans les rôles de financiers, les rôles à manteaux et les paysans³⁸. Le 1^{er} septembre 1773, le danseur Vidoty écrit aux mêmes :

[A]yent ouï dire que vous vouliez former un Ballai pour l'année prochaine, je vous offre mes tallens pour premiers danseur en tout genre et pour maître des Ballai; quant a mes tallens, vous pourriez vous informer de moi, ici, et je me donne pour de la première force dans le demi caractère et comique, je joue aussi les rôles accessoires dans l'opéra bouffon et les secôdes bas taille au bessoin³⁹.

En 1771, Bernardy a eu maille à partir avec ce danseur turbulent qui ne s'est pas présenté à la représentation du 15 août⁴⁰. Durant la saison 1780-1781, on le retrouvera à Bordeaux avec sa femme, engagés tous deux comme simples danseurs⁴¹.

Les « Enfants brabançons »

Dès la saison 1774-1775, Bernardy opère un nouveau tournant dans sa carrière : abandonnant toute entreprise théâtrale pour adultes, il constitue – ou renforce – une troupe d'enfants formée essentiellement du noyau familial. Cette troupe, qu'il baptise les « Enfants brabançons »⁴², sillonne les Pays-Bas autrichiens et septentrionaux. Toute l'Europe connaît le « phénomène » des troupes enfantines depuis longtemps. Dans nos contrées, celle du sieur Frédéric a fait les beaux jours des Théâtres d'Amsterdam et de La Haye de 1758 à 1763⁴³.

38 AEB, Manuscrits divers 3846. Les rôles de financiers et à manteaux étaient tenus par des comédiens d'un certain âge, comme le rôle de Bartholo dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais; ceux de paysans incarnaient des hommes simples, tantôt crédules, tantôt rusés, comme le rôle de Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui* de Molière.

39 AEB, Manuscrits divers 3848.

40 A. Body, *op. cit.*, p. 13.

41 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens, op. cit.*, p. 205.

42 « *Brabandsche Kinderen* ».

43 Le sieur Frédéric, de son vrai nom Frédéric Schreuder (et non Sluyter comme l'indique à tort Fransen), avait commencé sa carrière comme « machiniste » au Théâtre de La Haye vers 1750. Il avait épousé Antoinette Malter, fille du maître de danse Jean-François Malter, née à Lyon le 1^{er} mars 1727. Le couple eut plusieurs enfants, dont trois filles au moins (Louise, Caroline et Charlotte) jouèrent au Théâtre-Italien de Paris.

La première mention que nous ayons retrouvée de la troupe d'enfants de Bernardy figure dans une lettre que le baron Vander Hemm, écoutète⁴⁴ de Malines, adresse au directeur du Théâtre de la Monnaie Ignace Vitzthumb le 30 mars 1775 :

Monsieur,

Je souscris volontiers à vous accorder pendant le jubilé le privilege exclusif de représenter à Malines, autant que je suis persuadé que votre troupe nous rendra contents, et du bon ordre qu'elle observera ici pendant son séjour. [...] Le Sr Bernardi d'Anvers a une pantomime, ce qui ne peut nuire aucunement à votre entreprise, et m'ayant demandé à pouvoir la donner dans une baraque qu'il construit, je lui ai donné la permission comme me l'ayant demandé avant qu'il étoit question de votre spectacle, quoi que je suis assuré que sa troupe de pantomime n'aura point comme la votre l'applaudissement du public, et qu'elle ne diminuera en rien l'avantage que vous esperez⁴⁵.

Le succès de cette nouvelle entreprise dépasse les espérances. Pour l'ouverture de la saison théâtrale, le lundi de Pâques 17 avril 1775, les « Enfants brabançons » donnent une farce muette intitulée *La Naissance d'Arlequin*. Ils continuent leurs représentations jusqu'à la mi-mai. Voici ce qu'écrit à leur sujet la gazette d'Anvers :

Gisteren is op ons groot Tooneel geopend het nieuw Spectakel door de Brabandsche Kinderen en Leerlingen van Sieur Bernardi, Ingeboreling dezer Stad, met de stomme Klugt, de geborte van Arlequin &c. Die Kinderen, oud van 4 tot 12 jaeren, zullen agtervolgens vertoonen verscheyde andere Pantomimen, ook vermengd met Arietten, en opgeluysterd met veele Konstwerken, Veranderingen, en nieuwe Decoratien, daer toe hier geschilderd met alle haere eygenschappen. Het groots en schoon Musik, en de uytvoering van dit eerste Stuk met een welpassende Voorreden heeft verdiend de algemyne toejuyging, zoo dat dit Spectakel niet te wyken heeft aen Dat van den vermaerden Italiaen Sieur Nicolini⁴⁶.

Un mois plus tard paraît l'article suivant :

Met toejuyging der Vremdelingen van distinctie vervolgen de Brabandsche Kinderen en Leerlingen van Sieur Bernardi te geven op ons groot Tooneel hunne stomme Klugten, vermengt met Ariëttten, getrocken uyt de schoonste Fransche Opéras. Die van den Deserteur en de Weldaedige Fée, opgeluysterd met Decoratien van nieuwe uytvinding, Konsttuygen, hervormingen en veranderingen, komt ook te verdienen de algemyne toejuyging, gelyk de volgende nieuwe Spectakels staen te overtreffen de

44 Prévôt ou bourgmestre.

45 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 21331.

46 *Gazette van Antwerpen*, n° 31, 18 avril 1775. Traduction de l'auteur : « Hier s'est ouvert sur notre Théâtre le nouveau spectacle des *Enfants brabançons* et des élèves du Sieur Bernardi, natif de cette ville, avec la farce muette *La Naissance d'Arlequin*. Ces enfants, âgés de 4 à 12 ans, représenteront pour suivre diverses autres pantomimes, également mêlées d'ariettes et rehaussées de nombreux accessoires, de changements, et de décorations nouvelles, peintes avec qualité. La grande et belle musique, et l'exécution de cette première pièce avec un monologue très convenable ont mérité l'applaudissement général, de sorte que ce spectacle ne l'a en rien cédé à celui du célèbre Sieur italien Nicolini. »

*verwagting van het Publik. Dit Stuk wird ook eergisteren avond voor de derdemael vertoond, en staet den 21sten dezer te worden opgevolgd door het nieuw Stuk: den Houtkapper, met schoonste Ballets, en uytmuntende Musik*⁴⁷.

En juin, la troupe se rend à Bruges où elle donne notamment, le 29, une pièce de Guichard intitulée *Le Bûcheron*⁴⁸.

Voyages en France

La nouvelle troupe itinérante entame alors un long périple à travers la France. Le 13 septembre 1775, Bernardy demande l'autorisation de jouer à Amiens :

*Supplie humblement le Sr Charles Bernay [sic] venant de Lille, directeur d'une troupe d'Enfants depuis cinq ans jusqu'à neuf ans, au nombre de quatorze a ce qu'il vous plaise accorder au suppliant de donner à Jouer Pantomimes, dans la Salle de Spectacles ordinaire de cette ville, à commencer vendredy prochain, jusqu'au moment que M^{de} Montansier directrice d'une autre troupe se presentera pour jouer la Comedie... [Signé] Bernardy*⁴⁹.

L'autorisation est accordée, « à condition que le théâtre sera taxé à trente six sols, premieres Loges trente six sols, l'amphithéâtre vingt quatre sols, et les places du parterre douze sols ».

Le 13 février 1776, c'est la ville de Cambrai qui lui délivre l'autorisation de donner des représentations jusqu'au Carême, avec sa troupe provenant de Lille, composée de quatorze enfants « depuis l'âge de cinq ans jusqu'à dix ». Il aurait dû arriver à Cambrai trois mois plus tôt mais en a été empêché par le retour des anciens directeurs Casimir et Delatour⁵⁰.

De cette même ville, Bernardy écrit le 4 février 1776 à Ignace Vitzthumb, afin de pouvoir donner des représentations à Bruxelles :

*Monsieur,
Il me paroît, selon les articles de la permission que S. A. R. a daigné m'accorder, que mon fils c'est mal expliqué, ou que vous l'avez mal compris; je suis donc obligé*

47 *Gazette van Antwerpen*, n° 39, 16 mai 1775. Traduction de l'auteur : « Avec l'applaudissement des étrangers de distinction, les *Enfants brabançons* et les élèves du Sieur Bernardi ont continué à donner sur notre grand Théâtre leurs farces muettes, mêlées d'ariettes, tirées des meilleurs opéras français. Celui du *Déserteur* [d'après Sedaine et Monsigny, 1769] et de *La Fée bienfaisante* [d'après Panard, 1736], rehaussé de décorations d'invention nouvelle, d'œuvres d'art, de réformes et de changements, mérita aussi l'applaudissement général, de même que les nouveaux spectacles suivants viendront surpasser l'attente du public. Cette pièce fut représentée avant-hier soir pour la troisième fois, et sera suivie le 21 de ce mois par la nouvelle pièce *Le Bûcheron* [d'après Guichard et Castet, musique de Philidor, 1763], avec les plus beaux ballets, et une excellente musique. »

48 R. Coppieters, *Journal d'événements divers et remarquables (1767-1797)*, Bruges, L. De Plancke, 1907, t. I, p. 9.

49 Amiens, Archives municipales FF 1311.

50 A. Durieux, *Le Théâtre à Cambrai avant et depuis 1789*, Cambrai, J. Renaut, 1883, p. 76. Les archives de Cambrai ayant presque entièrement brûlé pendant la Première Guerre mondiale, c'est la seule source à laquelle on puisse se fier pour l'histoire théâtrale de cette ville. Casimir était né Jean-Baptiste Esse à Grandpré (diocèse de Reims) et mourut à Gand le 22 décembre 1785. Gand, Archives communales, registre 135 (paroisse Saint-Nicolas). Henri O'Dougherty, dit Delatour, fit imprimer à La Haye en 1782 une comédie, *Le Bonheur de la vertu*, puis il alla jouer à Stockholm de 1782 à 1790. En 1792, il devint le représentant de l'Opéra royal de Suède à Paris, mais fut arrêté et renvoyé en 1805, soupçonné d'espionnage.

de vous récrire avant d'entreprendre le voyage de Bruxelles pour éviter des inconveniens qui nuiroient beaucoup à mon Spectacle, en consequence je vous envoie le repertoire de ma petite troupe, par là vous verrez les obstacles qui pourroient en resulter, & meme il faut avoir la bonté de me mander les pieces qui me seront defendue de représenter.

Opera	Comedie
L'amoureux de 15 ans	Les veuves turques
le marechal	les trois Sultanes
la fausse magie	La femme qui a raison
Silvain	Les fausses inconstances
Zemire & Azor	Samson
Les pecheurs	le Barbier de Seville
L'ami de la maison	
La colonie	Pantomime
les femmes vangées	melée d'arriettes de
la belle Arzene	differens opera
le Deserteur	La naissance d'Arleq.
	le Deserteur ou la fée bienfaisante

en outre des petits Ballets

Par ce repertoire vous verrez si la choses est faisable, d'aillieurs songez que c'est des enfans & que cela ne peut point nuire à vos interets. Je vous prie de me repondre à vue afin de pouvoir annoncer dimanche [11 février] ici ma cloture⁵¹.

Par une seconde lettre datée du 6 mars, on apprend que Vitzthumb, pour des raisons inconnues, n'a pas accédé à la demande de Bernardy qui répond :

Comme je n'ai aucune assurance jusqu'aujourd'hui, que je vois meme selon votre lettre que vous ne pouvez m'en donner, je suis forcé de vous prier de me conserver les Bontés de S. A. R. de Mons^{sr} le prince de Starembergh pour une occasion plus favorable, ainsi que les Bons Sentimens que vous avez toujours temoigné à mon egard; si, cependant ces obstacles sont levés & que vous m'en donnez la nouvelle, je disposerez tout pour mon depart quoique le tems devient fort court⁵².

La troupe continue alors sa route et se produit à Dijon en mars 1776⁵³, à Strasbourg en août, puis à Colmar à la fin du même mois⁵⁴.

D'après Bernard et Lyonnet, Bernardy est impliqué dans la création de la troupe des « Petits comédiens du Bois de Boulogne »⁵⁵. Cette troupe s'établit à Paris en 1777 et donnera des représentations jusqu'en 1781. Bernard raconte d'ailleurs que le tout-Paris accourt voir les spectacles des enfants de Bernardy, à tel point que les troupes des comédiens français et italiens en conçoivent une jalousie féroce, allant jusqu'à faire

51 AEB, Manuscrits divers 3848.

52 AEB, Manuscrits divers 3848.

53 Dijon, Bibliothèque municipale, Ms 742bis.

54 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 18.

55 Bernard, op. cit., p. 245; H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, Paris, Librairie de l'Art du théâtre, 1904, t. II, p. 61.

interdire à Bernardy d'annoncer ses spectacles par voie d'affiche. Comme c'est alors l'unique et meilleur moyen d'attirer le public, la troupe, privée de cette publicité, voit la fréquentation baisser et en est réduite à quitter Paris.

Ce séjour dans la capitale française comble tant soit peu la lacune qui existe entre le passage de Bernardy à Colmar et sa présence probable à Rouen en juillet 1777⁵⁶.

Au début de l'année suivante, il donne plusieurs représentations au Mans. Les Archives départementales de la Sarthe ont conservé un registre de représentations données au Théâtre du Mans couvrant neuf années. Ce volume s'étend, avec quelques lacunes, du 15 février 1775 au 26 février 1784. Bernardy arrive au Mans avec sa « troupe des petits comédiens » le 22 janvier 1778 ; il y restera jusqu'au 9 février, après avoir donné treize représentations. Il loue la salle de spectacle 15 livres par jour. Voici le répertoire qu'il y donne⁵⁷ :

- jeudi 22 janvier : *Les Trois frères rivaux* (Lafont) et *L'Amoureux de quinze ans* (Laujon) ;
- samedi 24 janvier : *Les Trois Sultanes* (Favart), avec un ballet pantomime, et *Le Tonnelier* (Audinot et Quétant) ;
- dimanche 25 janvier : *L'Embaras des richesses* (Dalainval) et *Sylvain* (Marmontel) ;
- mercredi 28 janvier : *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais) et *Les Pêcheurs* (anonyme) ;
- jeudi 29 janvier : *La Femme qui a raison* (Voltaire) et *La Colonie* (Framery) ;
- samedi 31 janvier : *La Belle Arsène* (Favart), avec un grand ballet ;
- dimanche 1^{er} février : *L'Avocat savetier* (Rosimond) et *Le Déserteur* (Sedaine), avec deux ballets ;
- lundi 2 février : *La Belle Arsène* (Favart), avec un ballet ;
- mercredi 4 février : *L'Écolier devenu maître* (Quétant) et *Le Portrait* [sic pour *Le Tableau parlant*] (Anseume) ;
- jeudi 5 février : *Les Fausses Inconstances* (Moissy) et *Les Souliers mordorés* (Ferrières) ;
- samedi 7 février : *Les Mariages samnites* (Durosoy) et *Le Maréchal-ferrant* (Quétant) ;
- dimanche 8 février : *La Fée Urgèle* (Favart et Voisenon), avec quatre ballets ;
- lundi 9 février : *L'Épreuve nouvelle* et *Les Trois Fermiers* (Monvel), avec un grand ballet.

Bernardy est ensuite à Angers en mars 1778, où sa femme est mêlée à un incident survenu au théâtre, qui fait grand bruit :

Le mardi dix sept de ce mois [de mars 1778] deux particulliers, étant sur le theatre de la comedie, l'un d'eux prit une chaise et la jetta des coulices sur le theatre, par deux fois différentes, ce qui obligea l'acteur à la porter de l'autre coté du theatre ; que le particullier fit le tour du theatre et alla rejoindre l'acteur pour le maltraiter,

56 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 18.

57 Le Mans, Archives départementales, dossier « Archives communales » 611.

*ce qu'il eut fait s'il ne se fut en allé; que ce même particullier sur les représentations qui lui furent faites par plusieurs personnes [...] pour le bon ordre des spectacles se plaignoient de son bruit; il dit qu'il se futoit d'eux et des commissaires; que même il menaça de faire passer le gout du pain au regisseur de la comedie [Alexandre Chamfleur] s'il ne lui eut pas parlé poliment; que la Directrice [M^{me} Bernardy] parlant au machiniste de son spectacle [Jean Cambeault]; du bruit que ce particullier faisoit prit un baton pour maltraiter ledit machiniste et qu'il fut obligé de s'évader, au moyen de ce que la dame Bernardy le desarma. Que le deuxième particullier s'acosta de ladite Dame Bernardy et lui tint des propos les plus insolents, en lui demandant s'il n'étoit pas possible de coucher avec une de ses actrices, qu'il lui nomma*⁵⁸.

On perd ensuite la trace des Bernardy durant un an. Du 21 au 27 mars 1779, la troupe est signalée à Aix-en-Provence, elle donne des représentations à Toulon et Marseille jusqu'au mois de juin et revient à Aix-en-Provence. Elle remonte ensuite le Rhône et se dirige vers Dijon où elle arrive à la fin du mois. Elle y donne des représentations dans le courant de l'été. C'est probablement vers cette période qu'il faut situer le passage de Bernardy à Caen, où le duc d'Harcourt fait interdire les représentations données au Vauxhall⁵⁹.

Le 16 janvier 1780, Bernardy obtient de jouer quelques fois à Bruges⁶⁰. Du 6 au 13 août 1780, la troupe donne huit représentations à Saint-Quentin; elle y joue :

- le 6 août: *Zénéide* (Cahusac) et *La Belle Arsène* (Favart);
- le 7 août: *La Rosière de Salency* (Favart) et *Le Consentement forcé* (Guyot de Merville);
- le 8 août: *Le Jugement de Midas* (d'Hèle) et *Le Consentement forcé*;
- le 9 août: *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais) et *Le Tableau parlant* (Anseaume);
- le 10 août: *L'Amant jaloux* (?) et *Le Magasin des Modernes* (Panard);
- le 11 août: *Les Trois Sultanes* (Favart) et *Le Cadi dupé* (Lemonnier);
- le 12 août: *Le Maréchal-ferrant* (Quétand) et *Les Deux Jeannots* (?);
- le 13 août: *Zémire et Azor* (Marmontel) et *Les Veuves turques* (Poullain de Saint-Foix)⁶¹.

Échec à Bruxelles

Bernardy, bien décidé à repartir à la conquête du public bruxellois, adresse en octobre 1780 la requête suivante au prince de Starhemberg, devenu gouverneur des Pays-Bas autrichiens *ad interim* au décès de Charles de Lorraine :

*Votre Altesse,
Bernardi et sa famille, comédiens pensionnées de Leurs Majestées Imperiales et Royale, natives d'Envers et de Bruxelles, citoyens maintenant en cette ville, desireroient*

58 Angers, Archives municipales, FF 41.

59 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 18.

60 R. Coppieters, op. cit., p. 16.

61 G. Lecocq, *Histoire du Théâtre de Saint-Quentin*, Paris, Raphaël Simon, 1878, p. 136.

*avec leurs enfans, petits enfans, les quelles ont eu, tant dans la comedie que l'opera, le plus grand succes dans toutes les villes privilegiées les plus exclusives du royaume de France, contribuer aux amusemens de Votre Altesse pendant le cour du careme prochain, ou pour un autre tems plus convenable aux ordres de Monseigneur, j'ose meme avancer que c'est un des spectacles le plus decens pour ce terme*⁶².

La requête tombe on ne peut plus mal : en effet, moins d'un mois auparavant, les directeurs du Théâtre de la Monnaie ont sollicité et obtenu l'autorisation de faire représenter des spectacles par une troupe d'enfants. Voici le texte de la requête qu'ils ont adressée au même Starhemberg :

*Les Directeurs du Spectacle désirant procurer aux Bourgeois, et à la Jeunesse de cette Ville, les moyens de danser, à un Prix moderé, Plaisir qu'ils se procurent à raison de deux Escalins*⁶³ *par Personne, soit à la Maison du Roi, lorsqu'ils en obtiennent la Permission, soit dans un autre endroit spacieux, ont imaginé de continuer les Redoutes d'Hyver sous la Dénomination de Récréations nocturnes à raison de quatorze sols par personne : la Durée sera de trois heures, immédiatement à l'Expiration de la redoute.*

Les Personnes qui auront payé à la redoute jouiront de la récréation nocturne si elles le jugent à propos; on n'y souffrira aucun Masque, aucune Epée ou Arme offensive quelconque.

*Pour donner du crédit à cette récréation nocturne, les Directeurs, à l'imitation du Vaux-Hall d'Hyver de Paris*⁶⁴, *formeront une Ecole de huit couples d'Enfans qu'ils feront instruire pour la danse, qu'ils costhumeront selon leurs differens caracteres, et dans lesquels ils puiseront des figurans et figurantes pour leur Théâtre, à mesure que ces Enfans croîtront en Age et en Talens; c'est l'unique moyen de former un Ballet raisonnable, et peu dispendieux.*

Ils ne réussiront point dans ce Projet si le Gouvernement, et le Conseil ne les autorise à contracter avec les Pere et Mere qui engageront leurs Enfans pour plusieurs années, et qui seront responsables et solidaires pour ces mêmes Enfans, soit de la Conduite, du dédit, et autres Punitions, selon l'Exigence des Evenemens.

*Ces Enfans une fois engagés, et instruits devront par conséquent fournir la Durée des Contrats que leurs Pere, ou mere auront souscrits, et cette Durée, selon l'Age où on les commencera, devra être au moins de cinq Années. L'indocilité, le peu d'intelligence, mettra les Directeurs seuls, dans le cas de remercier ces Enfans, et cet Exemple de sévérité donnera l'Emulation et la Crainte, necessaires à établir dans une Ecole*⁶⁵.

Le conseiller Jacques-Antoine Le Clerc, dans sa note de proposition au gouverneur datée du 15 septembre 1780, suggère qu'on laisse les directeurs ouvrir une

62 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 21332.

63 L'escalin vaut 6 sols 3/4, il faut donc environ trois escalins pour un florin.

64 Le Vauxhall d'hiver était situé à la Foire Saint-Germain. « Ouvert en 1773 ou 1774, cet établissement donnait des bals d'enfants, de jolis ballets-pantomimes, avec musique militaire, et faisait tirer chaque jour une loterie de bijoux pour laquelle chaque spectateur recevait un billet gratis en entrant. Le Vauxhall d'hiver, qui paraît n'avoir obtenu qu'un médiocre succès, fut démolé en 1785 » (A. Pougin, *op. cit.*, p. 439).

65 AEB, Conseil privé autrichien 1053A.

« Petite Redoute » (qui, écrit-il « me paroît plus propre et plus decent » que le nom de « Récréations nocturnes ») à la suite de la redoute ordinaire ; il n'émet pas d'objection non plus à ce qu'on y produise des « Ballets d'enfans ou tels autres divertissemens honnetes ». En revanche, il déconseille fortement de permettre l'ouverture d'une école de danse, « d'autant que dans l'opinion publique un établissement pareil, vu du côté des mœurs, seroit infailliblement considéré comme une école de débauche et de libertinage ».

Aussi, lorsque la requête de Bernardy est renvoyée aux directeurs du Théâtre pour qu'ils statuent sur ce cas⁶⁶, la réponse est claire et ne se fait pas attendre. Le 2 novembre, Louis-Jean Pin, Herman Bultos et Sophie Lothaire écrivent :

Nous vous avertissons que nous ne pouvons consentir que la Troupe de vos enfans représente ce Carême sur le Théâtre de cette ville. Notre octroi est exclusif. Si l'on souffroit la représentation des Opéras, Comédies, Ballets, Pantomimes, et autres spectacles que la troupe des enfans, dirigés par vous, donne au public, Spectacle qui est à notre connoissance, nous garderions la préférence et nous n'y associerions personne. En conséquence nous nous opposons à ce qu'aucun spectacle étranger qui assimile le nôtre, en quelque genre que ce soit, vienne nuire à nos intérêts⁶⁷.

Retour dans la principauté de Liège

Éconduit, Bernardy tente à nouveau sa chance à Liège, où sa troupe est accueillie pour neuf représentations qui rencontrent un vif succès. Du 14 au 27 février, « les petites comédiens, élèves du Sr. Bernardy, par accord des Comédiens de la Principauté de Liège » donnent *Sylvain* et *La Rosière de Salency*, *Le Jugement de Midas*, *Le Magasin des modernes* et *L'Amant jaloux*, *Le Cadi dupé*, *Zémire et Azor*, *Les Mariages samnites* et *Les Trois Sultanes*⁶⁸.

Voici comment se compose alors sa troupe⁶⁹ :

	ACTEURS & CHANTEURS.
Messieurs	<i>Du Puis, âgé de 18 ans, les prem. Basses-tailles.</i>
	<i>Laurent, 16, la première la Ruelle.</i>
	<i>Massin, 15, premier rôle dans la Com.</i>
	<i>Du Puis, Cadet, 12, Première Haute-Contre.</i>
	<i>Bussier, 15, sec. Haute-cont.</i>
	<i>Fleury, 11, partage la Ruet & la basse-taille.</i>
	<i>Martin, 11, les Accessoir. dans l'Opera.</i>
	<i>Charles, 12, les Accessoir. dans l'Opera.</i>
	ACTRICES & CHANTEUSES.

66 L'octroi exclusif accordé aux directeurs du Théâtre de la Monnaie le 29 mars 1782 prévoit en effet que seuls ces directeurs ont le droit de donner des spectacles publics à Bruxelles ou d'en accorder l'autorisation à d'autres troupes. AEB, Conseil privé autrichien 1053A. Document publié par F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 69-72.

67 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 21332.

68 *Gazette de Liège*, du 16 au 26 février 1781.

69 Bernard, *op. cit.*, p. 243.

<i>Mesdemoisell.</i>	<i>Florine Fleury, 14, prem. Chant.</i>
	<i>Adelaïde Fleury, 13, prem. Chant.</i>
	<i>Mimi Bernardi, 11, sec. Chant.</i>
	<i>Mimi le Clair, 10, sec. Chant.</i>
	<i>Lucie Payonné, 8, les jeunes sec.</i>
	<i>Sophie de Rosier, 10, les jeunes prem. dans la Com.</i>
	<i>Trinette Masin, 6, les amoureuses dans la Com.</i>
	<i>Marianne du Lac, 15, les Duegnes dans l'Opera.</i>
<i>M.</i>	<i>Antoine Bernardi, Maître de Musique,</i>
	<i>qui a formé tous ces Enfants pour le Chant.</i>

Les enfants de la famille Bernardy sont François-Joseph Nones, *dit* Fleury⁷⁰ ; Marie-Florence Nones, *dite* Florine, qui entrera à la Comédie-Française en 1786, sous le nom de M^{lle} Fleury⁷¹ ; Françoise-Adélaïde Nones, qui jouera plus tard à Bruxelles et à Liège sous le nom de M^{lle} Fleury-Delligny (ou Deligny⁷²) ; Marie-Madeleine Bernardy, *dite* Mimi⁷³ ; Antoine Bernardy, le musicien de la famille⁷⁴.

Le *Tableau du spectacle français* donne également de précieuses indications sur les pérégrinations de la troupe de Bernardy :

Le petit Fleuri, Florine & Adelaïde Fleuri, Mimi & Antoine Bernardi, sont fils, filles, sœur & freres de Madame Fleuri, ancienne Actrice de cette Ville, & à la quelle M. Bernardi son pere, céda aux Pâques de l'année courante la direction de cette Troupe, pour recompenser les soins de cette Dame, en soutenant l'Honneur de ces enfans, & en les élevant, selon les principes de probité.

Cette Troupe a débuté pour la première fois à Anvers, le Lundi des Pâques 1775. Elle a satisfait par tout le public, sur tout : En FRANCE, à Paris ; Amiens, Abbeville, Reims, Dijon, Besançon, Nancy, Strasbourg, Lille, Dunquerque, Lyon, Grénoble, Nantes, Rennes, Orleans, Bordeaux, Toulouse, Marseille, Montpellier, Toulon, Tours ; en SAVOIE, à Chambery ; en HOLLANDE, à Amsterdam, La Haye, Rotterdam, Leide ; Aux PAÏS-BAS AUTRICHIENS, à Anvers, Gand, Bruges, Namur ; dans l'EMPIRE ; Liège, Aix-la-Chapelle &c.

A Paris ils jouaient au Bois de Boulogne : toute la Ville accourait à leur Spectacle. Les Comédiens Français & Italiens les jalousaient tellement, qu'ils ôterent par le credit de leurs amis, à M. Bernardi la permission lui accordé, d'annoncer dans les petits affiches de cette Ville, la représentation du jour. Ce qui les derangea ; car la plupart des citoyens de cette grande Ville, ignorant alors l'existence de la Troupe dans la Capitale, ne fréquentait plus ce Spectacle.

Le Fort de ces Acteurs est l'Opéra. Ils donnent de tems en tems des Comédies. On distribue des Rôles Comiques aux enfans selon la convenance. Ils représentent tous les Opéras-nouveaux, comme, la Belle Arsène &c. Leurs voix sont Mélodieuses,

70 Né à Spa le 13 août 1769, décédé à une date inconnue.

71 Née à Anvers le 28 décembre 1766, décédée à Orly le 23 février 1818.

72 Née à Liège le 6 juin 1768, décédée à Henri-Chapelle le 13 avril 1830 ; elle fut la maîtresse du prince de Ligne.

73 Née à Spa le 25 août 1769, décédée à Strasbourg le 28 mars 1813.

74 Né à Vienne le 20 juin 1759, décédé à Strasbourg le 23 juin 1815.

douces & Flexibles; leur jeu est aisé, naturel & avec intelligence; leurs tailles belles, leurs phisionomies intéressantes, la prononciation sonore, distincte & bien articulée sans emphase. Bref, le tout proportionné à leurs âges & emplois, Mastrigt peut à juste titre régréter, d'avoir été privé d'un Spectacle, devant le quel tous les autres, dans le même genre, doivent s'éclipser.

Le 4 mars, Bernardy se rend seul à Maastricht pour tenter d'y obtenir l'autorisation de donner quelques représentations, mais cette autorisation lui est refusée⁷⁵. Il se dirige alors vers les villes flamandes et s'arrête à Ostende, Bruges et Gand. Dans cette dernière ville, il donne deux représentations fin juillet 1782, au cours desquelles la troupe joue *Les Événements imprévus* (d'Hèle, musique de Grétry, 1778) et *L'Infante de Zamora* (Framery, musique de Paisiello, 1781). Le 27 août, il donne une représentation très appréciée à Bruges, en l'honneur d'un élève du collège⁷⁶.

Par une lettre du 19 novembre 1782, Bernardy sollicite le Théâtre de Gand auprès de Philippe-Ferdinand, vicomte de Vilain XIII, grand bailli de la ville : il offre ses services pour l'année théâtrale 1783-1784, si un changement de direction devait intervenir. La lettre est datée de Bruxelles et Bernardy habite rue Saint-Pierre, dans le quartier du Finistère⁷⁷.

Retour aux troupes d'adultes

Pour la saison 1785-1786, Bernardy et sa fille dirigent le Théâtre d'Anvers. La composition de la troupe nous est donnée par un almanach⁷⁸.

Contrairement aux distributions que nous avons rencontrées précédemment, cette troupe-ci n'est plus une troupe d'enfants : Darmancourt a vingt ans⁷⁹ ; Gazel en a trente⁸⁰ ; François-Joseph Bernard, dit France-Bernardy, en a vingt-neuf⁸¹ ; son épouse, Anne Guilbert, en a vingt-deux⁸² ; Marie-Denise Bernard, épouse Fleury, en a quarante⁸³.

À la fin de la saison, Bernardy regagne Liège où il obtient du prince-évêque Constantin-François une ordonnance lui accordant le privilège exclusif de donner des représentations dans toute la principauté durant deux ans. Les spectacles commencent le 6 mai 1786, puis Bernardy passe l'été à Spa⁸⁴.

De sa troupe anversoise, Bernardy n'aura conservé que Gazel, Paris et sa fille M^{me} Fleury, mais il engage de nouveaux acteurs comme Marion, avec lequel il a déjà

75 Bernard, *op. cit.*, p. 243-245.

76 P. Claeys, *op. cit.*, p. 172; R. Coppieters, *op. cit.*, p. 30.

77 Gand, Rijksuniversiteit, « Vliegende bladen » II S 14.

78 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1786.

79 Pierre-Marie Rousseau, dit Darmancourt, était né à Stockholm le 10 juin 1767 (Stockholm, Archives municipales, Chapelle de France, Cla: A1). Il quitta la troupe à la fin de la saison 1785-1786 et épousa à Montpellier, le 5 février 1787, Victoire Pommier.

80 Joachim Genevay, dit Gazel, était né à Lyon le 2 mai 1755. Il termina sa carrière à Amsterdam dans les années 1810.

81 François-Joseph Bernardy était né à Vienne le 18 décembre 1756 et mourut à Brest le 10 mai 1822.

82 Anne Guilbert était née à Paris le 23 décembre 1764 et décédée à une date inconnue.

83 Marie-Denise Bernardy était née à Anvers le 16 juillet 1746 et décédée à une date inconnue.

84 F. Faber, *op. cit.*, t. I, p. 153; J. Martiny, *op. cit.*, p. 59; *Gazette de Liège*, 5 mai 1786.

travaillé vingt ans plus tôt, Montroze⁸⁵, sa femme et sa fille, ainsi que M^{me} de La Sablonne⁸⁶, qui deviendra directrice du Théâtre de Liège en 1791. Pendant la même saison, Bernardy occupe le Théâtre de Maastricht avec une troupe sensiblement différente et plus réduite, dont il a confié la régie à son fils François-Joseph⁸⁷.

D'octobre 1790 à septembre 1792, Bernardy occupe le Théâtre de Gand avec une troupe comprenant une vingtaine de comédiens et un orchestre complet dirigé par son fils Antoine. L'aîné des fils, Louis-Joseph, est le peintre et décorateur attitré de la troupe. Bernardy exploite aussi pendant cette période les théâtres de Bruges et d'Ostende. Une troupe tout aussi imposante en nombre est engagée pour la saison 1792-1793 et se fixe à Ostende, sous la direction des « frères Bernardy »⁸⁸.

Louis, François et Antoine conduisent une troupe de onze acteurs et sept actrices. On y remarque Michel-Nicolas Ansoult, qui tiendra pendant cinq ans les emplois de premières basses-tailles à Bruxelles, jusqu'à sa mort survenue le 25 décembre 1804⁸⁹. Fait également partie de la troupe un Rémois d'origine, Pierre-Claude Péguchet, dit Linsel. Il jouera à Bruxelles dès 1796, aux emplois de seconds comiques et de haute-contre jusqu'à sa mort, le 25 septembre 1826 à Laeken. Ses deux filles danseront au Théâtre de la Monnaie dès 1817⁹⁰. Dans la troupe d'Ostende, notons encore la présence, aux emplois de haute-contre, d'un certain Clairville, surnommé « l'Abbé », qui a joué à Maastricht en 1773-1774 et y a connu la famille Bernardy⁹¹.

85 Pierre-Henri de Moulinneuf, dit Montroze, était né à Marseille le 28 février 1761. Le 5 novembre 1781, il épousa à Bruxelles Angélique-Madeleine Coudurier, dite M^{lle} Cénas, née à Stockholm le 14 mai 1757. Il mourut à Amsterdam le 28 mars 1837.

86 Marie-Agathe Moiret, née à Versailles le 30 mars 1757, épousa à Gand, le 29 décembre 1781, le comédien Joseph-Antoine-Balthazar-Maurice de Filtz de La Sablonne.

87 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1787.

88 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1792.

89 F. Faber, *op. cit.*, t. II, p. 215.

90 *Ibid.*, p. 176; J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 172. Pierre-Claude Péguchet, dit Linsel, était né à Reims le 19 juin 1775 et mourut à Laeken le 25 septembre 1826.

91 Bernard, *op. cit.*, p. 187-189.

Une petite-fille à la Comédie-Française



COSTUME DE M^{LL}E FLEURY.

Rôle d'Opélie dans Hamlet.

Tu cours Venger ton Père, et moi Sauver le mien.

Fig. 5 Costume de M^{lle} Fleury (1787).

Levacher de Charnois, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, vol. II, n° XXIII.
Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, V.H. 9643 A.

En octobre 1786, Marie-Anne-Florence Nones a débuté à la Comédie-Française sous le nom de M^{lle} Fleury :

Le 23 Octobre, M^{lle} Fleury Bernardi a débuté au Théâtre Français dans le rôle d'Hipermnestre; sa voix est tendre, douce & flexible, sa figure est agréable, & sa taille très-belle; elle a de la noblesse dans le maintien.

Le rôle d'Hipermnestre est long & pénible, & M^{lle} Fleury relevait d'une longue maladie quand elle a débuté: elle a reparu dans le même rôle le 30 Octobre, & le Public, charmé de sa diction pure & sonore, avait mal jugé de ses moyens dans les momens d'explosion. On les croyait trop faibles pour les rôles qui exigent de grands mouvemens & de grands efforts, & dont toutes les situations portant l'ame hors d'elle-même, fatiguent la faiblesse des organes délicats d'une personne jeune, & dont la voix intéresse plus qu'elle ne doit émouvoir. Elle a joué aussi le rôle de Madame Beverley; mais quel que soit le mérite de ces pièces modernes, elles sont sans doute moins favorables aux véritables talens, que celles dont le style se rapproche davantage

*du goût de l'antiquité, puisque M^{lle} Fleuri a obtenu les applaudissemens les plus vifs & les plus mérités dans le rôle de Didon qu'elle a joué trois fois*⁹².

Elle deviendra sociétaire de la Comédie-Française en 1791 et excellera dans les rôles de « grandes princesses ». En 1794, elle épouse un médecin breton, Valentin-Magloire Chevetel, se retire de la scène en 1807 et meurt à Orly le 23 février 1818⁹³.

Les dernières années

À partir de 1793, Bernardy met fin à ses activités théâtrales et s'installe à Paris avec son épouse, probablement pour se rapprocher de sa petite-fille, M^{lle} Fleury. Bernardy finira ses jours rue de Vaugirard, où il meurt le 14 juin 1807 à l'âge de quatre-vingt-trois ans ; sa femme s'éteint un mois plus tard, le 16 juillet. L'inventaire après décès, effectué le 25 août 1807 à la requête de leur fille Françoise-Adélaïde, désigne comme héritiers Louis-Joseph Bernardy, musicien demeurant à Ostende, Antoine-Joseph, « maître de musique attaché à l'orchestre de la comédie de Calais », François-Joseph, « artiste demeurant à Angers », Marie-Eloïse, veuve de Louis Aimé, demeurant à Strasbourg, et Marie-Anne-Florence « Nonnès dite Fleury », épouse de Marie-Magloire-Valentin Chevetel, demeurant à Paris⁹⁴.

Ainsi se résume la carrière d'un simple comédien devenu chorégraphe et directeur. Si la plupart des troupes circulantes ont cherché à se stabiliser, surtout dans la seconde moitié du siècle, tout porte à croire que Bernardy a délibérément choisi le voyage et l'itinérance. Sillonnant tantôt les Pays-Bas, tantôt la France, il aura mis à profit les leçons reçues à Vienne au début de sa carrière.

Fondateur d'une famille nombreuse, il met ses enfants et petits-enfants à contribution et parvient à tirer le meilleur parti de l'entreprise familiale. Sans être un précurseur en la matière, il aura certainement redoré le blason des troupes d'enfants, dont la réputation a fait des « écoles de libertinage »⁹⁵. Connues dès la fin du xvii^e siècle, ces troupes ont pourtant eu pour vocation première la formation dramatique de jeunes talents et il est regrettable qu'aucune étude sérieuse et complète sur le sujet n'ait encore été menée, pour mieux comprendre leur fonctionnement et connaître leurs itinéraires.

Le voyage

On l'a déjà constaté dans le cas de la famille Bernardy, les troupes itinérantes parcourent des centaines de kilomètres par an – quand ce ne sont pas des milliers –, se rendant en quelques jours de Rouen à Marseille ou de Bordeaux à Lyon.

92 J. C. Le Vacher de Charnois, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, Paris, Janinet, 1786-1789, t. II, n° XXVI.

93 E.-D. De Manne, *op. cit.*, p. 87-94 ; H. Lyonnet, *op. cit.*, p. 60-61.

94 Paris, Archives nationales, Minutier central, MC/ET/VIII/1355.

95 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, *op. cit.*, p. 40.

Comment voyagent les troupes, comment les comédiens se rendent-ils individuellement d'une ville à l'autre afin d'y satisfaire à leurs engagements, quelles sont les conditions de voyage, comment achemine-t-on les bagages et les décors d'un lieu à l'autre ? Ces questions ne trouvent malheureusement pas toutes de réponses dans les archives ou les témoignages de l'époque, loin de là.

Par la littérature ou le cinéma, on imagine volontiers des caravanes de carioles bringuebalantes véhiculant des comédiens en haillons. Cette image d'Épinal avait sans doute plus qu'un fond de vérité du temps de Molière, lorsqu'il s'agissait de troupes « libres »⁹⁶ ou de troupes foraines. Mais les conditions matérielles et les exigences des comédiens ont fait évoluer progressivement cette situation vers davantage d'organisation, sinon de confort.

Pourtant, même au milieu du XVIII^e siècle, on note encore de grandes différences dans les conditions de circulation, selon que la troupe est de qualité ou non, renommée ou non, parcourant les grandes villes ou les sous-préfectures. Dans une lettre qu'il écrit de Gisors à son ami Favart, l'auteur dramatique François-Antoine Quétant relate une représentation à laquelle il a assisté en 1763 :

J'ai vu exécuter à l'Isle-Adam votre petit divertissement des Comédiens du Mans. Il fut représenté à huis clos chez S. A. Ce spectacle impromptu fit à tout le monde le plus grand plaisir ; Molière seul pourroit aussi bien caractériser les personnages que vous y avez peints. Le rôle de la Rancune, exécuté par M. Prévaille, étoit délicieux ; tous les accessoires répondoient au sujet. Le théâtre représentoit à s'y tromper ceux que les bateleurs élèvent à la hâte dans les hôtelleries. Quatre paravens d'inégale hauteur formoient les coulisses, et le fond étoit fermé par un rideau de serge que les acteurs levoient par un coin pour entrer en scène⁹⁷.

Exécutée par une troupe de qualité, semble-t-il (Prévaille était acteur de la Comédie-Française depuis dix ans), cette parodie est encore en deçà de la réalité que vivent certaines troupes de campagne. Imaginaire ou véridique, le récit de Dorvigny, dans son *Nouveau Roman comique*, n'en témoigne pas moins des conditions misérables dans lesquelles se produisent des comédiens de second plan, entre dilligence et débrouillardise. Il met en scène une troupe de comédiens, « peu nombreuse en sujets, et très-faible en talents », installée pour quelques représentations à Vienne en Dauphiné. L'aventure se passe dans les années 1765-1770. Pour leurs trois dernières représentations, « au lieu des petites pièces qu'ils avaient jouées jusqu'alors, [les comédiens] se piquèrent de vouloir donner trois chefs-d'œuvre dramatiques ». Devant une salle de jeu de paume remplie, ils représentent *Zaïre* de Voltaire :

On lève la toile : le public indulgent et peu habitué à la pompe des grands spectacles, leur fit d'abord grâce pour la mesquinerie des décorations. Il est vrai que l'un des membres de la troupe, le tailleur-costumier, homme à talent dans sa partie, pour subvenir, autant que possible, au dénuement absolu d'habits tragiques, avait emprunté tous les rideaux de lits et de fenêtres, ainsi que les courte-pointes des auberges où

96 Non placées sous la protection d'un seigneur.

97 C. S. Favart, *op. cit.*, t. III, p. 82-83.

les héros de la pièce logaient ; il les avait adroitement déguisés en dolimans, en soubrevestes, en turbans, etc. Des plumes de coq, disposées avec art, formaient le panache d'Orosmane. Cinq ou six petits manchons de Girard, de diverses couleurs, qu'on avait débordés, décoraient l'habillement de Zaire, et, faute de mieux, lui figuraient une garniture mélangée d'hermine et de martre. Les grenadiers d'un régiment qui séjournait alors dans la ville, avaient prêté leurs bonnets pour coiffer les gardes du sérail⁹⁸...

Seule l'inventivité, voire l'ingéniosité d'un costumier peut donner aux haillons l'illusion du faste oriental requis par la tragédie de Voltaire. Car les recettes souvent dérisoires et les salaires de misère perçus par les comédiens de campagne sont loin d'autoriser une troupe à des dépenses somptuaires en matière de décors et de costumes. Le prince de Ligne le rappelle encore à la fin du siècle :

Si les directeurs de province payaient bien, amusaient et considéraient les talents, on ne verrait pas la clabauderie d'un père noble, les criaileries du valet, la cabale de l'amoureux contre les financiers, la méchanceté de la soubrette, le rhume de l'amoureuse et la colique du rôle de caractère. Plus riches, les acteurs seraient mieux mis, chose nécessaire, car les troupaillons ambulants qu'on rencontre parfois sont si dégoûtants qu'ils dégoûtent de la comédie. Un grand talent qui s'y trouverait par hasard ne paraîtrait pas même, en haillons, vieux habits trop courts, ou galonnés en papier d'or, ou pomponné d'argent noir et faux⁹⁹.

L'indigence n'est pourtant pas une constante dans la société comique, mais l'opinion, confrontée à des cas de cet ordre, s'est laissé convaincre que comédien, vagabond et vaurien sont synonymes. Ce préjugé a encore la vie dure aujourd'hui.

Trop peu de comédiens ont laissé de leurs périodes des témoignages de première main et, lorsqu'il s'en trouve, l'auteur a tant enjolivé le scénario qu'on ne peut tirer de ses mémoires aucun élément fiable quant au mode de vie et à l'intimité des personnages.

Les passeports

Les documents qu'il faut examiner en premier lieu pour tenter de circonscrire les modes de déplacement des troupes sont les passeports, individuels ou collectifs, délivrés par les autorités compétentes. Dans le cas des Pays-Bas espagnols et autrichiens, c'est le Conseil d'État et de l'Audience qui s'acquitte de cette tâche.

Le fonds conservé aux Archives de l'État en Belgique comprend 19 liasses et registres de passeport, classés par ordre chronologique, qui courent de 1529 à 1742. Parmi les milliers de passeports conservés, très peu concernent les comédiens. Nous avons dépouillé ce fonds de 1675 à 1742 et nous n'en avons relevé que 14 relatifs au théâtre. Les principales pièces sont examinées ci-après.

98 L. F. Dorvigny, *Le Nouveau Roman comique*, Paris, Vatar-Jouannet, an IX (1801), t. I, p. 13-14.

99 C.-J. de Ligne, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles, Paris, Champion, 1922, p. 114.

Le 3 mai 1689, le gouvernement général des Pays-Bas espagnols délivre un passeport à la troupe de l'Opéra du Quai au Foin dirigée par Charles de Soulas, *dit* Floridor. Nous l'avons donné en entier plus haut.

D'autres pièces nous renseignent encore sur le mode de déplacement des troupes. Ainsi, le 16 février 1693, on délivre un passeport à des comédiens « allant de Namur à Mons avec leur équipage et les chariots nécessaires et le retour desdits chariots »¹⁰⁰.

Le document suivant – que Faber et Liebrecht ne semblent pas avoir vu – donne une idée de la composition numérique des troupes qui circulent à la fin du XVII^e siècle; il s'agit d'un passeport délivré le 14 octobre 1695 :

A Son Altesse Electorale

Romainville et sa Troupe de Commediens François supplient tres humblement V.A.E. estre servie de leur faire depecher un Passeport gratis pour pouvoir passer de France par ces Pays en Hollande pour le nombre de Personnes et leur bagage reprises dans le memoire cy Joint, libre de tous droits. C'est la grace qu'ils esperent de la Grandeur et Generosité de V.A.E.

Memoire de la Troupe des Comediens francois venant de France pour Hollande et les Noms des Acteurs d'icelle

De Romainville

De Sourlis et son fils

Du Buisson

Prefleury

De Romagnesy

La De Romainville

De Romagnesy autrement La Richart

Jouvenoit

Danguenville

Prefleury

Six violons

Deux Danseurs

Une Chanteuse un decorateur

Un Musicien servantes et enfans des Comediens et deux Portiers gagistes

Et Tous leur Bagage.

Passeport p^r Une Troupe de Commediens françois passante de France par ces Pays en Hollande en nombre 24 a cheval en carosse, batteau et autrement avecq servantes et enfans desd^s Commediens, hardes et bagages, pour six semaines¹⁰¹.

Cette troupe, assez importante et complète pour l'époque, compte en effet onze comédiens, une chanteuse, sept musiciens et deux danseurs, permettant de couvrir

100 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1028.

101 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1029.

à peu près l'ensemble du répertoire dramatique en vogue. Charles de La Haze¹⁰², dit Romainville, sa femme et son beau-frère Jean Desurlis (Des Urlis ou de Surlis) dirigent pendant plusieurs années une troupe itinérante qui voyage principalement dans les Pays-Bas et le Nord de la France. On y rencontre également Jean Pohnu, dit Préfleury, ainsi que Gaëtan Romagnesy, qui mourra à Bruxelles le 27 octobre 1700¹⁰³.

Le 9 mars 1697, on délivre encore un passeport au comédien Jacques Prévost (ou Provost), « sa femme, et son fils, leurs hardes [barré: "avec huit Coffres d'esquipage plus ou moins"] , venant de L'Ille, à Bruxelles. Pour un mois »¹⁰⁴.

À la mort de François-Hyacinthe Ribon, survenue à Bruxelles le 22 septembre 1741, la troupe qu'il conduisait se disperse ; ses proches reçoivent un passeport pour Mannheim, délivré le 16 février 1742 et, six jours plus tard, le gros de la troupe s'en va à Munster :

*Suplie tres humblement son Excelence Monseigneur Le Comte D'arac*¹⁰⁵, *La Veuve Ribon de luy acorder un pasport pour elle Louise Ribon, son fils Jacques Charle Ribon, Anne Margerite son domestique, deux Cofres et une Cassette, pour aller d'ici a Manheime. Elle continura ses veux et priere pour son Excelence et son auguste famille.*

*La Troupe des Comediens françois consistant en 15 personnes tant hômes que femmes allant de cette ville de Bruxelles a Munster avec hardes et Bagages*¹⁰⁶.

Avec le temps, la description physique des individus est prise en compte et se fait plus précise. Le passeport délivré le 17 mars 1787 au comédien de La Sozelière et à sa femme en témoigne :

*Pierre Louis de la Sauceliere [sic] commedien allant en France, natif de Pontoise, agé 47 ans 5 p[ieds] 9 p[ouces] chev. chat. yeux bleus, a habité paroisse St Nicolas 11 mois avec son epouse Charlotte Catherine Boiron dit Baron agée 42 ans native de Paris taille 6 p[ieds], chev. et yeux bruns, commedienne, accompagnés de leur fille agée 13 ans, bon 9 mois*¹⁰⁷.

102 De La Haze – et non de La Haye comme l'indiquent tous les historiens du théâtre – était né à Paris vers 1640 et épousa en secondes noces Élisabeth Desurlis, à La Haye, le 14 février 1683. Il joua longtemps en Hollande. La Haye, Gemeentearchief, registre 344 (baptêmes et mariages de la « Franse gezant » [ambassade de France]) ; J. Fransen, *op. cit.*, p. 152 et ss.

103 G. Mongrédien et J. Robert, *op. cit.*, p. 74, 174, 182 et 183 ; AVB, registre 159 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

104 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1031.

105 Friedrich August comte de Harrach (1696-1749), gouverneur intérimaire des Pays-Bas autrichiens.

106 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1034.

107 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 2264. Pierre-Louis Gautrin, dit de La Sozelière, était né à Pontoise le 15 novembre 1739. Il débuta à la Comédie-Française le 30 août 1772, puis passa à Toulouse en 1775 et joua à Bordeaux de 1776 à 1783 avec sa femme, puis à Bruxelles de 1786 à 1790. L'année suivante, il joua à Paris, au Théâtre du Marais, où il termina sa carrière. Il mourut à Paris en décembre 1812. Fin 1772, il épousa Catherine-Charlotte Boyron, dite Baron, née vers 1745 et morte après 1812.

La circulation comique

Dans un manuscrit qui fait suite à sa *Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, publié en 1986, Max Fuchs cite de nombreux exemples de représentations données dans une ville de passage, par des troupes qui déroulent des décors sommaires emportés dans leurs bagages. Après avoir voyagé toute une journée, la troupe s'arrête, plante ses décors là où elle en a reçu l'autorisation, joue et repart le lendemain. La « circulation comique » toucherait ainsi l'ensemble des villes et bourgs de la province française car, comme l'écrit Fuchs, on peut supposer que les troupes jouent le plus souvent possible, au hasard des étapes¹⁰⁸.

Mais le directeur ne va pas à l'aventure : avant de prendre la route, il a longuement négocié avec les villes importantes et sait où et quand il va jouer, à quel genre de public il aura affaire ; il connaît le prix du loyer de la salle, les autres frais à déboursier ; il a recueilli auprès de collègues divers renseignements qui lui seront utiles. Lors d'un déplacement de plusieurs jours, voire de plusieurs semaines, la troupe met à profit ses étapes dans des localités de moindre importance pour donner une représentation, qui lui assurera au moins une rentrée égale aux frais de logement et de nourriture de ce jour-là.

Fuchs a savamment retracé les itinéraires comiques parcourus dans les provinces françaises. Il identifie les axes principaux (de Calais à Colmar, de Strasbourg à Marseille, d'Aix à Bordeaux, de Bayonne à Rennes, de Nantes à Lille) et les multiples branches qui s'y rattachent, le tout formant un tissu routier dense reliant la plupart des villes françaises. Il constate que l'anneau ainsi formé laisse un vide central qui s'étend de la Loire à la Garonne et de la Vienne à l'Allier, correspondant grossièrement aux régions montagneuses du centre de la France¹⁰⁹.

Pourtant, conclut Fuchs, la réalité n'est probablement pas si simple et ce qui nous apparaît comme des lacunes n'est sans doute qu'une absence de traces qu'aucun chercheur n'a encore relevées à ce jour. Un nombre considérable de petites villes mériterait une investigation afin d'y découvrir le passage d'une troupe, le témoignage d'une représentation, l'autorisation de la municipalité ou le contrat de bail d'une salle de spectacle improvisée.

Dans nos régions, de telles routes existent bien entendu, mais elles sont souvent le prolongement des itinéraires français vers d'autres destinations. Ainsi en est-il de l'axe Lille-Bruxelles-Liège-Maastricht ou Cologne, de l'axe Lille-Gand-Anvers-Rotterdam et la Hollande, de l'axe Rouen-Amiens-Valenciennes-Mons-Bruxelles. Ces trois axes et leurs ramifications ont couvert quasiment tout le territoire des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège. Vers le nord, Bruxelles sert de point de départ à deux destinations essentielles : l'une vers Amsterdam, Hambourg et la Scandinavie, l'autre vers Ostende et l'Angleterre.

La plupart des villes se trouvant sur ces axes ont été visitées par des troupes de passage : Jean-Benoît Leclair est signalé à Louvain en 1748, Marguerite Gauché dirige le Théâtre de Namur en 1748, Beaumesnil passe à Ypres en 1751, Charles Bernardy et

108 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, op. cit., p. 90 et ss.

109 *Ibid.*, p. 90-91.

sa troupe d'enfants sont à Malines en 1775, à Bruges et Ostende en 1782, la troupe de Dannery séjourne à Tournai et Courtrai en 1777, Dorfeuille passe la « bonne saison » à Ostende en 1786. Il semble d'ailleurs que les autorisations relatives au Théâtre de Gand s'étendent à Bruges et Ostende, de même que celles de Mons valent aussi pour Tournai et Courtrai, une même troupe exploitant les trois salles simultanément ou en alternance. Ce principe est également appliqué à Liège, où l'autorisation vaut pour Verviers et, en été, pour Spa où se rassemblent des curistes venus de l'Europe entière.

Les modes de déplacement

Dès l'institution des diligences publiques, les comédiens se déplacent généralement par ce moyen, auquel ils adjoignent des chariots pour transporter les décors. Alors qu'une troupe sédentaire dispose d'installations coûteuses, une troupe itinérante se contente souvent de simples tréteaux, qu'elle aménage en fonction du lieu de représentation. Pareillement, les toiles peintes, sans châssis, forment un fond de scène qu'on peut rouler et emporter sans encombre dans ses bagages¹¹⁰.

Lorsqu'une troupe ne dispose pas d'attelage, elle passe un accord avec un messenger ou un batelier pour transporter le personnel et ses effets. Ainsi en 1662, la troupe de M^{lle} d'Orléans est emmenée à La Haye par le batelier Wauters, avec hardes et bagages, pour 150 florins¹¹¹. En 1695, c'est la troupe du duc de Hanovre qui est transportée de Bruxelles à Liège par le « maître charton » Borghers, en trois chariots équipés et attelés chacun de quatre chevaux, pour le prix d'une pistole par personne¹¹².

Le directeur de troupe doit ménager dans son budget un poste relativement important pour les frais de déplacement. Outre les contrats signalés ci-dessus, on peut juger des conditions et du prix du voyage en diligence de Bruxelles à Paris en consultant les almanachs de l'époque :

Départ & Arrivée des Voitures Publiques.

La Diligence de Bruxelles pour Paris part de jour à autre à quatre heures du matin, depuis le premier d'Avril jusqu'au premier d'Octobre, & y va en trois jours; & depuis le premier d'Octobre jusqu'au premier d'Avril elle ne part qu'à six heures & demie, & n'arrive que le quatrième jour, on paye par place 70 livres de France y compris la Nourriture qui commence à Cambrai, & qui y fini en venant de Paris, & 63 sans Nourriture, le Bagage à la suite desdites places, ne paye que trois sols de France, par livre.

*Cette Diligence prend du monde pour Mons, Valenciennes, Cambrai, &c.*¹¹³

Ainsi il faut trois jours (quatre en hiver) pour parcourir les 300 km qui séparent Paris de Bruxelles, par Mons, Valenciennes, Cambrai, Saint-Quentin, Noyon, Compiègne et Senlis. À raison de 70 livres par personne, une troupe de vingt personnes

110 *Ibid.*, p. 94-95.

111 AEB, Notariat général de Brabant 1639 (notaire Janssens). Voir F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 228.

112 AEB, Notariat général de Brabant 267 (notaire De Bruyn). Voir H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 86.

113 *Calendrier de la cour [...] pour l'année mil-sept-cent soixante-dix-sept*, p. 173.

doit donc déboursier 1 400 livres (environ 700 florins de Brabant) sans les bagages, soit environ le salaire d'un comédien moyen. En été, la diligence de Liège part de Bruxelles à 3 heures et demie du matin et y arrive le soir même, tandis qu'en hiver, elle part à 6 heures du matin et y arrive le lendemain à midi. Celle de Tournai part à 5 heures du matin en été et arrive le soir même, après s'être arrêtée à Halle, Enghien, Ath et Leuze. Elle revient à Bruxelles le lendemain soir.

Durant la première moitié du siècle toutefois, les déplacements prennent beaucoup plus de temps et Fuchs a évalué à une trentaine de kilomètres la distance journalière moyenne que peut franchir une troupe circulant en carrioles chargées de bagages, décors et costumes¹¹⁴. Un exemple vient pourtant contredire ce calcul : Simon Moylin se marie à Bordeaux le 18 mars 1727 et, le 21, il est à Marseille, parrain au baptême d'un fils de Gabriel-Gaspard Malter¹¹⁵. Le voyage a donc pris trois jours pour parcourir plus de 600 kilomètres...

Signalons encore un document intéressant et jamais exploité, qui nous renseigne sur le chargement des voitures conduisant Barthélemy Hus-Desforges, sa femme et ses quatre enfants, de Lyon à Auch, « avec deux chaises roulantes, dans l'intervalle de quatorze jours ». Le contrat est passé à Lyon le 29 mars 1760 :

Déclare led. sr Desforges que les équipages qu'il fera mettre sur lesd. deux chaises consistent en six males ou coffres et deux paniers, et qu'il se fournira, et à sa famille, le logement et la nourriture pendant la route et à ses frais.

Les deux voituriers s'engagent à « charger les males et équipages dud. sr Desforges derrière lesd. chaises, de manière qu'elles ne puissent être (ni les effets qui y seront dedans), gâtés et endommagés, et que tout arrive à bon port et sans perte, ni autres accidens »¹¹⁶.

De nombreux exemples nous renseignent également sur les déplacements individuels des comédiens français engagés à Bruxelles. Si le directeur du Théâtre de la Monnaie consent à payer le voyage, la garde-robe d'acteur est souvent à charge du comédien lui-même.

M^{me} Calmont¹¹⁷, actrice de Marseille, écrit le 8 novembre 1773 au directeur Ignace Vitzthumb, à propos de son contrat d'engagement :

Je suis jeune, j'aime mon Etat, et mon seul desir est de travailler, et me faire connoitre dans une des meilleures troupes du spectacle français. Voyla une raison assez forte pour me faire prefferer Bruxelles à toute autre ville. Ainsy Monsieur, sans autre préambule, voicy mes propositions; je tiendray l'Emplois des reines en chef et sans aucun partage, ainsy que les meres nobles, je jouëray quelques premiers rôles fort

114 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, op. cit., p. 97-101.

115 Bordeaux, Archives municipales, GG 573 (paroisse Saint-Pierre); Marseille, Archives municipales, GG 316 (paroisse Saint-Ferréol). Simon Moylin était né vers 1697 et mourut à Toulouse le 5 novembre 1767.

116 Auch, Archives départementales, 3 E 2285, p. 159-161 (notaire Davet). A. Branet, « M. d'Etigny et le théâtre d'Auch », *Revue de Gascogne*, 1897, t. XXXVIII, p. 453-455.

117 Adélaïde Pion de Lille, née à Paris vers 1750, avait épousé à Cadix François-Marie Joubin de Calmonthaut, dit Calmont, le 15 septembre 1772. Cadix, Archivio Catedralicio Historico, libro 35 (mariages de la paroisse Santa Cruz). Elle mourut à Paris le 16 décembre 1819.

dans le Tragique. Je me fourniray d'habits pour mes Emplois, excepté ceux que le magasin est dans l'usage de fournir; je me rendray aux répétitions, Répertoires et assemblées aux heures indiquées, à peine de payer l'amende imposée. Je me tiendray prête aux pièces fixée sur le repertoire qui me sera delivrée par la personne préposée à cet effet. Je suivray la Troupe en tout ou en partie, par tout où il plaira à M^{rs} les Entrepreneurs la conduire ou faire conduire. (Voicy mes pretentions) Je desire de tout mon cœur qu'elles puissent vous convenir. Je demande un Engagement de trois ans et les appointemens que gagnent les 1^{ers} rôles. Je seray voituré avec mon mary par voiture royalle, ainsy que mes Equipages, de Marseille à Bruxelles et de même dans tous les voyages que fera la troupe; je demande le Logement à l'hôtel de la Comédie, si mes Camarades y sont logés. Quant à l'engagement de trois ans, nous ne le ratifrons qu'après mes débuts si touttefois nous nous convenons¹¹⁸.

M^{me} Calmont sera effectivement engagée pour la saison 1774-1775 à 6 000 livres d'appointements annuels.

Le transport des décors

Quant aux décors, il nous semble intéressant de relater un échange de correspondance au sujet du transport des décors indispensables à la représentation des pièces italiennes que l'Arlequin Bigottini propose aux directeurs Vitzthumb et Compain.

Francesco Bigottini est né à Rome et, selon Goldoni, il commence sa carrière vers 1741 à Rimini¹¹⁹. Treize ans plus tard, il sillonne déjà les Pays-Bas; la troupe italienne qu'il dirige joue à Rotterdam du 10 au 31 août: « Ses exercices consistent en toutes sortes de comédies, ainsi que des opéras, des machineries, des descentes, avec métamorphoses et jolis feux d'artifices italiens. » La série de représentations débute par une pièce intitulée *Flaminio et Arlequin*¹²⁰. En 1756, Bigottini est de passage à Bruxelles puis, le 26 avril 1757, il débute à la Comédie-Italienne de Paris, mais il en est renvoyé moins d'un an après¹²¹.

Les directeurs de Bruxelles lui écrivent le 7 juillet 1773 pour lui proposer de venir remonter quelques-unes de ses pièces au Théâtre de la Monnaie, « car nous désirons remettre les Italiens sur le Théâtre dont le Gouvernement a bien voulu nous confier la Direction ».

Bigottini se trouve depuis deux ans à Cadix, d'où il répond le 16 août:

Je vous dirai que depuis plusieurs années je me suis fait une espece de magasin pour donner la facilité aux directeurs de donner mes pièces à machines tout de suite, autrement il faudroit toujours attendre qu'il soyent prettes. Enssi j'ai presque toutes mes decorations et machines par [pour] mes pièces, enssi je vous fournirai donc

118 AEB, Manuscrits divers 3848.

119 C. Goldoni, *Memorie*, Venise, Zanetti, 1936, t. I, ch. XLV.

120 « Haar Exercitien bestaan in alle soorten van Comedien, als ook Opera, Vliegwerken, Afdaaligen, met Metamorphosen en schoone Italiaanse Vuurwerken. » *Rotterdamsche courant* n° 95, 8 août 1754.

121 AVB, registre 441 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame du Finistère). Le 28 février 1756, Bigottini est parrain de Marie-Madeleine Vain; T.-S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1938, p. 168.

tout ce que j'ai, decorations machines cordes poulies feraille et toutes le diabeleries ensemble, enssi vous ne me fournirez que le bois. Vous avez sans doute un macheniste que de concert avec moi les choses seront bien tôt sur piés. Par les piecces etudiee du Theatre Italien vous scavez bien qu'il ne faut point des machines ni depence enssi nous pouvons le mettre du matin au soir. Si vous croiez que cela puisse vous faire vos interets mes appointemens sont de 5 000 livres de France. Je ne vous parle [pas] des apointemens que j'ai ici car il sont de huit milles et une representation, mais en France sont etés toujours de cinq. Si cela vous convient je vous prie de me faire reponce à letre vüe ou l'engagement, je vous enverrai le mien. [...] Si nous pouvons conclure ensemble je ferai partir tous mes affaire par Ostande et il seront à Bruselles avant mon arrivée. Je me flate que S.A.R. ne sera point faché de me revoir car c'est lui qui m'as mis à la Comedie françoise dans le temps que M^r Dentaire [D'Hannetaire] etoit directeur, mais dans ce temp-là, je n'avois pas des piecces à machines qui sont des piecces ecrites aussi, qui ont fait toujours plaisir et beaucoup d'argents¹²².

Le 7 septembre, les directeurs écrivent encore :

Nous vous prions, Monsieur, de prendre tellement vos mesures pour votre départ que vous soyéz ici à l'ouverture de notre Spectacle qui est le lundy de Paques en vous servant toute fois des voitures publiques ordinaires. Vous serez fort bien d'envoyer par mer quelque tems avant votre départ votre Bagage et vos effets à Ostende en les adressant purement et simplement à M. Raffin Receveur principal à Ostende que nous en préviendrons en tems, et nous nous chargerons nous memes du soin de les faire arriver d'Ostende ici¹²³.

Le 10 décembre 1773, Bigottini écrit de Cadix pour demander les mesures de la première coulisse du Théâtre de Bruxelles car, en arrivant à Bordeaux, il devra faire faire « une decoration qui serve de coup de theatre dans la Naissance d'Arlequin, que M^{rs} les ationaires de Cadix l'ayant trouvé trop belle ve[u]lent la garder malgré mes convantions ». Deux semaines plus tard, les directeurs répondent que « la hauteur de notre Premiere Coulisse est de 27 pieds et demi de Roi »¹²⁴.

Une dernière lettre de Bigottini datée de Cadix, le 17 février 1774, notifie aux directeurs :

J'ai embarqué tous mes effets theatrales sur un Vaisseau nommée La Glaneuse monté par le Capitaine Jouan Godec qui fait route par Ostende [...]. Le dit equipage consiste en deux grandes caisses deux malles et une petite cassette et deux etrengles de fer. Voici l'adresse qui ly a [sur] c[h]acuns des dittes malles ou caisses: Decorations de Theatre appartenant à M^r Bigottini Comedien de S.A.R. à Bruxelles. Mon depart est fixée à Lundy sans faulte 21 du courant de Madrid. Je vous ecrirai aussi bien que de Baurdeaux tout de suite que je serai arrivé¹²⁵.

122 AEB, Manuscrits divers 3846.

123 AEB, Manuscrits divers 3846.

124 AEB, Manuscrits divers 3977. 27 pieds et demi du roi font environ 9 mètres.

125 AEB, Manuscrits divers 3977.

L'Arlequin arrive à Bruxelles pour commencer la saison 1774-1775 avec 5 000 livres d'appointements annuels. Son contrat stipule qu'il devra « prêter toutes ses machines et décorations », conformément aux négociations qui ont eu lieu précédemment¹²⁶.

Voilà le voyage effectué par un comédien pour répondre à un nouvel engagement : une distance de 2 500 km parcourue par terre tandis que des malles voyagent par mer vers Ostende. L'itinéraire de Bigottini passe par Madrid, Bayonne, Bordeaux et Paris. Arrivé à Paris le mercredi 13 avril 1774, il ne trouve aucune place disponible dans la diligence de vendredi pour Bruxelles et doit retarder son voyage de deux jours. Il arrivera finalement à Bruxelles le mardi 19. Quant aux malles, elles arrivent à Ostende dans les premiers jours d'avril et le receveur Raffin les charge sur une péniche qui quitte Ostende le 12 avril. Elles arrivent à Bruxelles le dimanche 17 et le voyage en péniche aura coûté 40 florins 8 sols¹²⁷.

Signalons encore, au sujet de ce comédien, qu'il entre en 1777 au Théâtre-Italien, dont il est congédié en 1780. Il est le père de la célèbre danseuse Émilie Bigottini : elle naît à Toulouse le 16 avril 1784, du « peintre François-Antoine Bigottini de Lavalette » et de Dominique Lacoste¹²⁸. Le fait qu'il se qualifie de peintre n'a rien d'extraordinaire puisque, durant sa carrière, il a exercé à parts égales les talents de comédien, de musicien, de machiniste et de décorateur. La particule qu'il ajoute à son patronyme laisserait supposer qu'il est originaire de la Valteline en Lombardie. Il semble à peu près sûr qu'une particule aura eu davantage de chance d'attirer sur ses talents de peintre l'attention de la haute société toulousaine. Il meurt à Paris le 3 juin 1786¹²⁹.

126 AEB, Conseil privé autrichien 1054.

127 AEB, Manuscrits divers 3847.

128 Félix-Bouvier, *Une danseuse de l'Opéra : la Bigottini*, Paris, Charavay, 1909, p. 7 ; Toulouse, Archives municipales GG 361.

129 Paris, Archives nationales, Minutier central, MC/ET/LXII/638.



Fig. 6 *Mlle Bigottini*, lithographie de Demanne, d'après Vignerou. Collection particulière.

Quant à sa fille, elle entrera à l'Opéra de Paris à l'âge de dix-sept ans et, jusqu'à sa retraite en 1823, elle sera considérée par le public et la critique comme une référence du bon goût artistique.

La troupe du comédien Jassinte

Dans les archives anciennes de la Ville de Bruxelles, inventoriées par Charles Pergameni, nous avons retrouvé un registre du plus grand intérêt pour la connaissance des troupes itinérantes au XVIII^e siècle. Ce « journal de campagne » contient en effet de précieux renseignements sur le répertoire joué par ces troupes au début du siècle, ainsi que sur les prix des places et la fréquentation du public¹³⁰.

Comment un registre, tenu pendant neuf mois entre Orléans, Le Mans et Tours, a-t-il échoué-t-il à Bruxelles ? A-t-il été versé dans les Archives de la Ville au hasard d'une acquisition ou a-t-il été rapporté à Bruxelles par la troupe en question ? Le comédien Aubert, dont le nom figure sur le registre, joue en effet dans la troupe de Bruxelles

durant la saison 1733-1734. Cette information nous est notamment fournie par son acte de mariage¹³¹ et par l'acte de baptême de sa fille Marie-Françoise¹³². François Aubert semble être un comédien suffisamment important pour qu'il ait pu détenir le fameux registre et le laisser à Bruxelles, peut-être à l'entrepreneur des spectacles du moment, Joseph Bruseau de La Roche, par ailleurs témoin de son mariage et qui meurt à Bruxelles le 17 juillet 1750¹³³.

Le registre de la troupe

Le registre est un volume in-4° de 20 cm de largeur sur 31 de hauteur, comportant deux feuillets non chiffrés, suivis de 109 feuillets numérotés et de 44 feuillets blancs. La reliure plein veau est munie de deux lanières de cuir brisées et elle porte l'inscription « année 1730 ». Le dos de la reliure comporte quatre nerfs.

Pour tenter de mettre en situation les informations contenues dans le registre et la vie théâtrale des villes visitées par la troupe, nous avons entrepris des recherches systématiques aux archives municipales d'Orléans, du Mans et de Tours, ainsi qu'aux archives départementales du Loiret, du Maine et de Touraine. Nous n'y avons découvert que quelques rares documents épars, n'ayant d'ailleurs aucun lien direct avec la troupe qui fait l'objet de ce chapitre. Le registre découvert à Bruxelles n'en a donc que plus de valeur ; *a contrario*, il ne peut être remis dans le contexte théâtral propre aux trois villes évoquées.

Les archives d'Orléans ayant été détruites en juin 1940, nous avons dû nous contenter de consulter l'inventaire sommaire établi en 1907 et n'y avons trouvé qu'un seul dossier comprenant trois affichettes annonçant des représentations entre 1784 et 1789. La consultation des registres paroissiaux pour l'année 1730 n'a pas donné de meilleur résultat.

Au Mans, quelques documents tirés des archives départementales ont fait l'objet d'une étude de Deschamps La Rivière¹³⁴ en 1900. Ces documents, que nous avons consultés à notre tour, font état du passage de Jassinte en 1717 et de celui d'Aubert en 1742. Aucune troupe n'est signalée pour 1730.

L'histoire du théâtre à Tours n'a suscité aucune étude à ce jour. Il est vrai que l'absence de tout document rend la tâche impossible. Une courte notice parue en 1896¹³⁵ signale deux actes notariés conclus entre comédiens en 1760 et 1774 : rien qui puisse étayer notre sujet.

En revanche, les registres paroissiaux ont révélé la composition de deux troupes passées par Tours en 1726 et 1734 : la première est celle du célèbre François Moylin *dit* Francisque, composée notamment de son frère Guillaume et de l'épouse de ce dernier, Jeanne Gaillardet. Le danseur Jean-Baptiste Malter, marié à Catherine Labbé, fait baptiser leur fille Jeanne-Élisabeth à Saint-Venant le 13 décembre 1726. Huit comédiens

131 AVB, registre 478, 31 août 1733 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas).

132 AVB, registre 468, 17 octobre 1733 (baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas).

133 AVB, registre 165 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

134 R. Deschamps La Rivière, « Le théâtre au Mans au XVIII^e siècle », *Revue du Maine*, 1900, t. XLVII et XLVIII.

135 A. Vincent, « Notes sur le théâtre à Tours », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1896, t. X, p. 288-289.

apposent leur signature au bas de l'acte : le père de l'enfant, Francisque, Guillaume Moylin, Jeanne Gaillardet, Louis Tourteville, Drouin, Desessarts et Rosidor¹³⁶.

En 1734, c'est la troupe des frères Hus qui s'arrête à Tours : le 31 août, Barthélemy Hus-Desforges¹³⁷ fait baptiser sa fille Marie-Anne-Josèphe. Les sept signataires sont tous comédiens : le parrain est Claude Richandean, *dit* Ducormier, la marraine Marianne Richandean, épouse Tourteville ; les autres témoins sont Pierre Dubruit de Charville, acteur et auteur de quelques petites comédies, Louis Tourteville, Barais et François Hus¹³⁸. L'enfant décède à l'âge de dix mois et est inhumée à Tours le 4 juillet 1735, ce qui laisse supposer que les frères Hus sont restés à Tours pendant un an ou, plus vraisemblablement, qu'ils y ont reparu un an plus tard.

Composition de la troupe

Revenons à la troupe dirigée par le comédien Antoine Jassinte (ou Jacinthe, mais il signe Jassinte) : elle se compose de MM. Aubert, Aubry, Bonnal, Champvallon, Charpentier, Chevrigny, de Lorme et Regnault, et de M^{lles} Bonnal, Charpentier, de Lorme et Jassinte.

Antoine Jassinte est né vers 1683. Il épouse Catherine Chillon à Bordeaux le 14 janvier 1727¹³⁹ et décède à Abbeville le 5 juillet 1744¹⁴⁰.

C'est pendant la foire Saint-Laurent de 1714, nous disent les frères Parfaict, « que les Sieur & Dame de Saint Edme firent l'acquisition d'un nouvel Acteur, appelé JACINTE, qui avoit déjà couru la Province. Lorsque ces Entrepreneurs abandonnerent leur Jeu, Jacinte s'engagea avec Francisque, & ensuite chez Honoré : il joua quelque tems sous de Vienne, & de-là dans une Troupe de Province. Il a épousé la Demoiselle RENAUD fille de l'Acteur de ce nom [...] ; elle avoit dansé dans les Ballets de l'Opera Comique, sous l'Entrepreneur Pontau. Morte depuis quelques années »¹⁴¹.

On rencontre ensuite Jassinte au Mans en décembre 1717, muni de la permission du gouverneur du Maine datée de Paris, le 21 juillet 1717. Le 25 décembre, le lieutenant général des polices de la ville du Mans, le conseiller de La Rivière, lui délivre l'autorisation de jouer dans cette ville pendant deux mois ; le spectacle commence le lendemain sur une scène installée sous les halles de la ville. Mais au cours de la seconde représentation, de graves incidents se produisent autour du théâtre¹⁴² :

Supplient humblement le sieur Jacinte et consorts et vous remontrent qu'en consequence de la permission a eux par vous accordée sur les conclusions de M^r le procureur du Roy par vostre ordonnance du 26 du present mois de decembre de représenter en cette ville les Comedies françoises et Italiennes, ils ont pour cet effect

136 Tours, Archives municipales, registre de la paroisse Saint-Venant.

137 Il s'est adjoint le nom de sa mère pour se distinguer de son frère aîné François.

138 Tours, Archives municipales, registre de la paroisse Saint-Venant.

139 Bordeaux, Archives municipales, registres de la paroisse Saint-Pierre.

140 Abbeville, Archives municipales, registres de la paroisse Saint-Georges.

141 C. et F. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 164-165. Les mêmes auteurs ont repris la notice dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris*, paru en 1756 et à nouveau en 1767, au t. III.

142 Le Mans, Archives départementales B 1475.

fait dresser un Theatre sous les halles de cette ville n'ayant peu [pu] trouver aucuns Lieux commodes en cette ville, en sorte qu'ils auroient commencez à représenter lesd^s Comedies lesd^t Jour 26 du present mois de decembre et le Jour d'hiver 27 pendant leur representation quantitez de personnes de cette ville tant hommes que garçons s'assemblerent autour de leur Theatre qui est scitué au milieu desd^s halles, lesquels avec violence arracherent plusieurs carreaux dont ils ont emportez partie d'iceux, et quelques uns des suppliant ayants voulus s'opposer à leurs violences, ils se misrent en devoir de les maltraitter, et mesme un d'eux recenti un coup de batton par le visage, pourquoy il est impossible au suppliant de continuer leur representation tant par raport auxd^s violences que par raport à ce que plusieurs autres montant de tous costés sur lesd^s halles et autour dud^t Theatre, les autres jettent des pierres qui tombent sur led^t Theatre, dans le parquet et en d'autres endroits, ensorte que ceux qui y sont en danger d'estre blessez, d'autres jettent des pierres sur le toit desd^s halles et rompent les hardoises, de sorte que tant les supliants que le public ont bien interets d'empescher la continuation de telles violences pourquoy ils ont recours à vostre autorité.

Le 28 décembre, La Rivière prend des dispositions visant au bon déroulement des spectacles : tout perturbateur sera condamné à une amende de 50 livres.

On ignore si la troupe reste jusqu'au terme de sa permission. Jassinte est ensuite signalé à Bayonne en juillet 1719¹⁴³. Il fait encore partie de la troupe de comédiens italiens établis à Lyon en 1722. Par négligence, ceux-ci provoquent l'incendie de la salle de spectacle le 8 juin de cette année. Cet épisode de la vie théâtrale lyonnaise est relaté dans le journal manuscrit de Léonard Michon que cite Vallas¹⁴⁴ :

Sur les trois heures du matin, la salle de l'Opéra au Gouvernement fut entièrement brûlée par le feu qui y prit après la représentation de la Comédie donnée par les Comédiens Italiens étrangers qui laissèrent du feu par mégarde dans quelques loges ou coulisses, et par la faute du concierge du Gouvernement de n'avoir pas fait la revue comme cela doit se faire dans la dite salle après la représentation. L'incendie fut prompt et violent, et cependant il n'y eut que la salle de spectacle qui fut consumée et quelques maisons voisines un peu endommagées. Voilà la quatrième fois depuis qu'il y a des spectacles à Lyon que les salles ont été détruites par des accidents imprévus : deux fois brûlées et deux fois éboulées.

Toujours à Lyon, Antoine Jassinte est parrain d'une fille du maître à danser Jean-François Malter, née le 24 avril 1722¹⁴⁵.

On ne sait ce qu'il advient du comédien durant les années qui suivent. En avril 1730, la petite troupe qu'il dirige s'installe à Orléans pour deux mois. Le régisseur Drouville, qui tient les comptes au jour le jour, note que les dépenses d'établissement de la troupe se montent à 1 598 livres 19 sols, une somme assez importante pour un investissement dont on ignore encore la rentabilité.

143 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 121.

144 L. Vallas, op. cit., p. 159.

145 Lyon, Archives municipales, registre 415 (baptêmes de la paroisse Sainte-Croix).

Outre le noyau formé de Jassinte et Aubert, la troupe rassemble des comédiens provenant d'autres troupes : Champvallon, Regnault et sa femme viennent de Dijon, Chevigny et sa femme de Lille. Le régisseur rembourse aux comédiens les frais de carrosse et le « port des hardes ». Il rembourse également les frais de costumes, dont un « habit à la Romaine » acquis par Chevigny, paie un acompte de 65 livres pour les « décorations » et débourse 25 livres pour la « musique et pièces italiennes ».

La troupe s'est constituée en société d'actionnaires, chaque comédien ayant une demi-part à une part complète. Les recettes, une fois les frais déduits, sont réparties régulièrement entre les actionnaires, au prorata des parts.

Lyonnais d'origine, François Aubert a été créancier de l'Opéra de Lyon en 1716 et encore en 1718. En 1723, il fait partie de la troupe de Lille et joue notamment dans la tragédie *Ajax* de Mennesson¹⁴⁶. En 1730, il loue la salle de spectacle de Genève pour un écu par mois¹⁴⁷. Le 31 août 1733, il épouse à Bruxelles une juive hollandaise nouvellement convertie à la religion catholique¹⁴⁸. Le couple est à Nantes en 1739¹⁴⁹, au Mans en 1742 et à Angoulême en 1748¹⁵⁰.

Nicolas Champvallon (il signe Champvalon) est fils des comédiens Jean de Lhoste dit Champvallon et Judith Chabot de Larinville. Il débute à la Comédie-Française le 13 mai 1718 et n'est reçu sociétaire qu'en 1722. Il ne donne probablement pas entière satisfaction dans son jeu, car on exige de lui un nouveau début, fixé au 16 avril 1722. Il est congédié ou décide de se retirer le 2 juin et parcourt vraisemblablement la province¹⁵¹. Il est signalé à Grenoble en juillet et en octobre 1733, ainsi qu'à Dijon en 1745 où, le 4 avril, M. et M^{me} Champvallon représentent *L'Oracle*, comédie de Poullain de Saint-Foix, et des danses¹⁵².

Quant à Jacques Regnault (il signe tantôt Renaud, tantôt Regnault), il est probablement l'un des frères « voltigeurs » et danseurs de corde qui exercent leur art à la Foire Saint-Germain de 1702¹⁵³.

La saison théâtrale 1730-1731

Le 29 avril 1730, la troupe formée par Jassinte débute ses représentations à Orléans par *Iphigénie* de Racine et le *Mariage forcé* de Molière. Par voie d'affiches placardées à travers la ville, les comédiens ont annoncé leur arrivée et les pièces qu'ils vont jouer. Le premier soir attire la foule : 185 spectateurs se pressent à l'entrée de la salle. 57 personnes paient une livre et demie pour être installées sur le « théâtre »¹⁵⁴ ; 50 personnes paient

146 G. Lhotte, *Le Théâtre à Lille avant la Révolution*, Lille, L. Danel, 1881, p. 42.

147 Genève, Archives de l'État, Registre du Conseil 229.

148 AVB, registre 478, 31 août 1733 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas).

149 R. Lebègue, « La moralité des comédiens de Nantes au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, juillet 1933, n° 4, p. 51-54.

150 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 6.

151 H. Lyonnet, op. cit., t. I, p. 310.

152 M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, op. cit., p. 35 ; Dijon, Bibliothèque municipale, Ms 742bis.

153 É. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. II, p. 304.

154 Dans un théâtre à l'italienne, ce terme désigne la scène. Par extension, il désignera ensuite le bâtiment dans lequel se déroule l'acte théâtral.

une livre pour être au parquet¹⁵⁵ ; une seule achète un billet à 15 sols pour l'amphithéâtre¹⁵⁶ et 77 personnes paient 12 sols pour le parterre¹⁵⁷. La recette du jour s'élève à 186 livres 3 sols. À titre indicatif, le salaire annuel moyen d'un comédien ordinaire se situe aux alentours de 2 à 3 000 livres.

La monnaie de l'époque se compte de la manière suivante : la livre de France (ou livre tournois) est divisée en 20 sols (ou sous), divisés chacun en 12 deniers. La combinaison entre division vigésimale et duodécimale, apparue en Europe dès le IX^e siècle, a perduré en Grande-Bretagne jusqu'en 1971.

Voici quel est le prix des places pratiqué dans les trois villes parcourues par la troupe de Jassinte :

– à Orléans :	Théâtre	1-10-00 (1 livre 1/2)
	Parquet	1-00-00 (1 livre)
	Amphithéâtre	0-15-00 (15 sols)
	Parterre	0-12-00 (12 sols)
– au Mans :	Théâtre	1-04-00 (1 livre 4 sols)
	Parterre	0-12-00 (12 sols)
– à Tours :	Théâtre	1-16-00 (1 livre 16 sols)
	Parterre	0-12-00 (12 sols)

De la recette brute, le régisseur doit déduire une série de frais fixes quotidiens, comme les chandelles et le suif, les moucheurs de chandelles, les affiches et les afficheurs, le portier, les archers et gardes, les musiciens (dont on ignore le nombre), les acteurs à pension et le caissier. Ces divers postes représentent une moyenne de 40 livres par représentation.

L'entreprise s'avère-t-elle rentable ? À Orléans, la troupe essuie un déficit de près de 800 livres : en 22 représentations, elle a perçu 1 938 livres et en a dépensé 2 734. Le nombre de spectateurs a été de 1 829, soit une moyenne de 83 spectateurs par représentation. Cette faible moyenne, et le peu de recettes qui l'accompagnent, a probablement décidé la troupe à choisir une autre destination. Les pièces les plus fréquentées ont été *Timon le misanthrope* de Delisle de La Drevetière (205 spectateurs), *Iphigénie* de Racine et *Le Mariage forcé* de Molière (185 spectateurs), *Les Ménechmes* de Regnard (118 spectateurs) et *Le Grondeur* de Brueys et Palaprat et *Les Vendanges de Suresnes* de Dancourt (116 spectateurs).

Les Manceaux paraissent apprécier davantage le répertoire proposé par les comédiens : du 29 juillet au 3 décembre 1730, ils donnent 63 représentations qui drainent 7 502 spectateurs, soit une moyenne de 119 par représentation. Celles-ci rapportent au total 8 329 livres, contre une dépense de 4 525 livres, soit un bénéfice de 3 804 livres. Les pièces les plus fréquentées sont *Le Cid* de Corneille et *L'Esprit de contradiction* de Dufresny (307 spectateurs), *Médée* de Corneille et *Les Vacances* de Dancourt (270 spectateurs), *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (243 spectateurs), *Le Tartuffe* de Molière et *L'Épreuve réciproque* de Legrand (238 spectateurs), *Le Festin de Pierre* de

155 Espace situé à l'avant du parterre, sur lequel on installe trois ou quatre rangées de bancs.

156 Gradins disposés dans le fond de la salle, face au « théâtre ».

157 Partie de la salle située devant la scène, souvent en terre battue, où le public se tient debout.

Molière et *La Marmotte* (229 spectateurs), *Les Trois Cousines* de Dancourt (212 spectateurs), *Iphigénie* de Racine et *Le Port de mer* de Boindin et La Motte (211 spectateurs), *Polyeucte* de Corneille et *Le Français à Londres* de Boissy (210 spectateurs), *Athalie* de Racine et *Colin Maillard* de Dancourt (204 spectateurs).

Tours semble avoir déçu la troupe, car elle n'y séjourne que du 12 décembre 1730 au 28 janvier 1731 et n'y donne que 22 représentations, comme à Orléans. 1 541 personnes ont assisté aux spectacles, soit une moyenne de 70 par représentation. La recette globale s'élève à 1 777 livres, contre une dépense de 1 409 livres, soit un maigre bénéfice de 368 livres. Les pièces qui ont eu le plus de succès sont *Hérode et Marianne* de Voltaire et *Le Port de mer* de Boindin et La Motte (132 spectateurs), *Timon le misanthrope* de Delisle de La Drevetière (132 spectateurs), *Iphigénie* de Racine et *Le Charivari* de Dancourt (108 spectateurs).

Le répertoire

En neuf mois, la troupe aura donné 107 représentations auxquelles auront assisté 10 872 spectateurs. Elle possède un répertoire de 67 pièces, dont 18 tragédies et 49 comédies. La plupart des pièces datent d'avant 1700 mais sept pièces sont plus récentes et datent d'après 1720. La plus neuve est *Les Philosophes amoureux* de Destouches, dont la première représentation est donnée à la Comédie-Française le 26 novembre 1729.

Parmi ce répertoire, quatre comédies sont représentées six fois, cinq le sont cinq fois, onze connaissent quatre représentations. Quarante-sept pièces n'ont qu'une à trois représentations. Sur 107 représentations, seize seulement ne comportent qu'une pièce au programme, toutes les autres en comptent deux.

Voilà donc les conditions de travail d'une troupe itinérante et ses espérances financières, voilà quel est son répertoire. On imagine aisément la mémoire que nécessite l'apprentissage et l'entretien d'une soixantaine de pièces, tous genres confondus, allant de Racine à Destouches en passant par Corneille, Molière, Dancourt et Regnard. À raison de deux pièces, donc de deux rôles au moins par soirée, un comédien du XVIII^e siècle dispose de beaucoup moins de temps de répétition et de travail pour parfaire son jeu qu'un acteur d'aujourd'hui.

On mesure dès lors le fossé qui sépare les grands acteurs de renom, tels les Lekain et les Talma, de la multitude de comédiens confrontés chaque soir aux trous de mémoire, aux lazzis du public, à la distraction du souffleur, aux aléas des décors branlants et des machineries défectueuses. Si ce n'est ni pour la gloire ni pour l'argent, quelles sont les raisons qui poussent ces hommes et ces femmes à faire carrière avec autant d'acharnement dans une profession aussi mal considérée, n'est-ce l'« illusion comique » ?

Privilèges, octrois et autorisations accordés aux troupes

On a longtemps cru que les directeurs de troupes ambulantes bénéficiaient d'un privilège octroyé par le roi de France, par l'intermédiaire d'un gouverneur de province. Fuchs a démontré que cette pratique ne concernait pleinement que l'opéra – c'est-à-dire les troupes qui inscrivaient à leur répertoire des pièces chantées – et qu'elle était

apparue tardivement pour la comédie et la tragédie. Et encore le terme même prête-t-il à confusion, désignant tantôt un privilège royal, tantôt un privilège provincial, tantôt une autorisation municipale¹⁵⁸.

Le privilège royal de l'Opéra

Le principe du privilège remonte à 1669, lorsque Louis XIV accorde à Pierre Perrin ses lettres patentes. Celles-ci concernent l'établissement d'académies d'opéra « à Paris, & dans les autres Villes du Royaume, comme il se pratique en Italie, en Angleterre & en Allemagne ». Les lettres patentes défendent en outre à quiconque d'autre « de faire chanter de pareils Opera, ou Représentations en Musique & en vers François dans tout l'étendue de notre Royaume, pendant douze années, sans le consentement & permission [du détenteur] »¹⁵⁹.

Dès lors, un chef de troupe désireux de représenter des pièces chantées et mises en musique est tenu de solliciter une dérogation à ce privilège, qui ne sera octroyée par l'autorité qu'avec l'accord du directeur de l'Opéra. Si le demandeur s'est placé sous la protection d'un gouverneur de province, d'un intendant ou d'un gentilhomme de la cour, le souverain acceptera d'autant plus aisément de signer la dérogation.

Le premier directeur de province qui ait sollicité et obtenu la transmission du privilège est un certain Pierre Gautier, originaire de La Ciotat, fondateur de l'Opéra de Marseille en 1685. À la mort de Lully (1687), détenteur du privilège après Perrin, Jean-Pierre Leguay obtient une dérogation analogue pour l'Opéra de Lyon. Les héritiers de Lully lui accordent le droit d'établir une Académie de musique dans cette ville, afin d'y représenter non seulement des œuvres du maître, mais aussi d'autres opéras, « tant en vers français qu'en langues étrangères ». La permission est accordée pour trois années, contre le paiement de 2 000 livres par an¹⁶⁰.

À Bordeaux, un nommé Létourneau se propose de donner des représentations d'opéra. Sa requête est examinée par les Jurats le 26 novembre 1705 :

S'est présenté s^r Honoré Letourneau musicien lequel a dit que depuis certain temps l'opera ayant cessé d'estre representé dans la presante Ville, desirant le remettre sur pied, il en auroit obtenue permission de s^r Pierre Guyenet con[seil]ler du roy propriétaire en partie du privilege de l'opera¹⁶¹.

À Marseille encore, Jean Laffont, « bourgeois et marchand de Bourdeaux », a obtenu au nom de Bertrand Montel, bourgeois de Toulouse, le privilège de représenter l'opéra. C'est Jean-Nicolas de Francine, directeur de l'Académie royale de musique de Paris, qui le lui a accordé le 25 septembre 1723. Afin que ce privilège prenne ses effets, Laffont introduit une requête le 29 août 1725, qu'il réitère le 20 novembre de la même année, en joignant chaque fois la copie du privilège¹⁶².

158 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 113 et ss.

159 J.-B. Durey de Noinville, op. cit., t. I, p. 77-81.

160 L. Vallas, op. cit., p. 15-16.

161 Bordeaux, Archives municipales BB 89 ; A. Detcheverry, *Histoire des Théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, J. Delmas, 1860, p. 219, prétend que Létourneau ne resta que de février à avril 1705.

162 Marseille, Archives municipales FF 307.

Peu à peu, on voit se multiplier la concession du privilège royal aux troupes désireuses de représenter l'opéra dans les villes de province. Bientôt, le terme dérive et tend à désigner toute autorisation accordée par une quelconque autorité, que ce soit le Roi, le gouverneur de province, le magistrat municipal ou le propriétaire de la salle de spectacle.

L'octroi dans les Pays-Bas

À Bruxelles, le privilège prendra la forme d'un octroi délivré par le souverain ou par son gouverneur. Après cinq années de locations hasardeuses et d'exploitation coûteuse, Gio Paolo Bombarda, fondateur du Théâtre de la Monnaie en 1700, obtient de Philippe V d'Espagne un octroi exclusif l'autorisant à « faire représenter les operas, comedies, donner bals et autres spectacles publicqs, pour le terme de trente ans ». Délivré le 20 janvier 1705, cet octroi interdit à toute autre personne de donner quelque spectacle que ce soit sans le consentement de Bombarda. Il pourra cependant « surroger une ou plusieurs personnes à sa place » et sera tenu de payer au receveur général des domaines et finances une taxe annuelle de dix livres¹⁶³.

Moins de trois mois plus tard, la troupe de Jean Barrier, dit Fonpré, obtient du gouverneur Maximilien-Emmanuel de Bavière l'autorisation de donner des représentations au Théâtre de la Monnaie et « dans toutes les villes du Pays de l'obéissance du Roy ». L'autorisation est renouvelée l'année suivante¹⁶⁴. Mais après la victoire des troupes alliées à Ramillies, le duc de Marlborough délivre la permission d'exploiter le Théâtre délaissé par Bombarda à Joseph de Pestel, pour une durée de six ans à dater du 3 juillet 1706. Quelques jours plus tard, le nouvel entrepreneur du Grand Théâtre s'installe dans une maison de la rue d'Arenberg, avec sa compagne la comédienne Jeanne-Angélique de Châteaulion¹⁶⁵.

Pareilles autorisations entérinent généralement les accords passés entre le propriétaire du Théâtre, détenteur de l'octroi exclusif, et le locataire ou entrepreneur. Il faudra attendre la mort de Bombarda, les tractations de ses héritiers et le rachat du bâtiment par le banquier bruxellois Jean-Baptiste Meeus en 1718 pour qu'un nouvel octroi soit délivré par le roi Charles VI en 1725¹⁶⁶. Le 11 décembre 1739, l'archiduchesse Marie-Élisabeth accorde un octroi particulier à Pierre-Jacques Ribou de Ricard, lui imposant notamment de soumettre à l'agrément du gouverneur de la ville de Bruxelles « les sujets qu'il se propose d'avoir pour ladite comédie ». S'il venait à jouer dans d'autres villes des Pays-Bas autrichiens, il devrait préalablement en obtenir l'autorisation auprès du magistrat de chaque ville¹⁶⁷.

D'autres octrois sont délivrés par la suite aux entrepreneurs successifs : ainsi, le 21 juin 1749, il est accordé au duc d'Arenberg, au duc d'Ursel et au marquis de Deynze,

163 AEB, Chambre des Comptes 460. Le texte complet de l'octroi est reproduit par F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 10-11.

164 AEB, Conseil royal de Philippe V 483 (3 avril 1705 et 18 mars 1706) ; F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 11.

165 AEB, Conseil d'État 2032 ; F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 11. Notariat général de Brabant 1619 (notaire Delville). Joseph de Pestel, ou Pesteils, était né en 1676. Le 16 juillet 1704, il épousait à Paris Jeanne-Angélique Girard, dite Châteaulion, qui mourut à Paris au début de l'année 1717. Pestel mourut « de mort subite » le 20 février 1751 à Altillac, en Corrèze, dans son château de la Majaurie.

166 F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 19-21.

167 AEB, Conseil privé autrichien 1052B ; F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 28-29.

pour « tenir la redoutte, faire représenter les operas, comedies, et donner des bals », avec interdiction à toute autre personne de donner des représentations sans en avoir auparavant obtenu l'autorisation des bénéficiaires de l'octroi. Le 24 octobre 1757, un même octroi est accordé aux sieurs D'Hannetaire et Gourville. Une clause précise que les sujets qui composent la troupe « seront traitables pardevant le Grand Marechalat de la cour pour toutes les difficultés et causes contentieuses qui se présenteront ». Ainsi, le comédien échappe dorénavant à la juridiction civile et se trouve placé sous celle de la cour. Les octrois accordés le 20 août 1759 à Gourville et le 30 novembre 1761 à Guillaume Charliers comportent des clauses identiques¹⁶⁸.

Les baux locatifs

Bombarda et Meeus exploitent quelque temps eux-mêmes le Théâtre, mais d'ordinaire, ils préfèrent en confier la gestion à un entrepreneur, pour une durée variant de trois mois à un an. Dans la plupart des cas, les baux sont conclus pour trois ans, mais les directeurs, victimes de déboires financiers, renoncent souvent au bail avant son terme. Ainsi le 2 octobre 1721, Louise Dimanche signe un bail d'un an avec Meeus, commençant au jour de la première représentation et au plus tard le 4 novembre. Le loyer est fixé à quatre pistoles par représentation.

La locataire du Théâtre de la Monnaie pourra y donner « des operas, et Comedie, tant francoises qu'italiennes » au moins trois jours par semaine et elle disposera du magasin de décors et de costumes. À charge pour elle de remplacer et de réparer ce qu'elle aurait détérioré. Le propriétaire se réserve une loge à laquelle sa famille et ses amis accèdent librement, le bénéfice des bals qu'il organise pendant l'année ainsi que la gestion de la « boutique des eaux et liqueurs »¹⁶⁹.

Mais la cour n'apprécie pas le programme que propose M^{lle} Dimanche et, sur son instance, la directrice met fin à son contrat et cède la main au compositeur Thomas-Louis Bourgeois, maître de musique du duc de Bourbon. Un nouveau bail est signé le 22 octobre 1721 entre Meeus et Bourgeois, pour un terme de six mois cette fois, à dater du 4 novembre. Né à Fontaine-l'Évêque le 24 octobre 1676¹⁷⁰, Bourgeois a été hautecontre à l'Opéra de Paris où il a fait représenter son opéra *Les Amours déguisés* le 22 août 1713¹⁷¹. À Bruxelles, il donnera *Roland*, opéra de Lully, le 19 novembre, et *Callirhoé*, opéra de Destouches, le 4 décembre. Il meurt à Paris en janvier 1750.

On ignore qui occupe le Grand Théâtre en 1723 mais on apprend, par une requête que formule en 1725 Marianne Dujardin, « qu'en l'an 1724 la remontrante donnoit l'Opera en ceste ville de Bruxelles »¹⁷². Bien que les archives notariales ne contiennent aucun bail locatif pour le Théâtre de la Monnaie durant cette période, on peut supposer que M^{lle} Dujardin passe plusieurs saisons à Bruxelles, de manière intermittente ou

168 AEB, Conseil privé autrichien 1052B; F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 42-45.

169 AEB, Notariat général de Brabant 1 (notaire Adan).

170 Fontaine-l'Évêque, Archives communales, registre 26.

171 Voir à son sujet la notice que lui consacre Maurice Barthélemy, « Aperçus et réflexions sur l'œuvre et la carrière de Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750) », *Fédération archéologique et historique de Belgique, annales du Congrès de Liège*, 1968, p. 33-40.

172 F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 234-235. Faber indique laconiquement comme source : « Archives de l'État en Belgique, Conseil privé, année 1725 ».

continue. Elle interprète en effet le rôle d'Hermilis dans le *Pirithoüs* de Mouret et La Serre, représenté plusieurs fois en 1725 et 1726.

Le 18 avril 1726, la même demoiselle Dujardin signe avec Meeus un bail de location prenant cours le jour même pour se terminer un an plus tard. Le propriétaire porte le loyer à 750 pistoles, payables en dix mensualités à partir du mois de juin. Afin de se prémunir contre tout retard de paiement, Meeus prélèvera le produit des « tables de jeu de l'opera et du bal », à concurrence des mensualités dues¹⁷³. Notons au passage que les jeux de hasard – principalement le « pharaon » – connaîtront une telle extension par la suite, qu'ils constitueront rapidement une source de revenus appréciable pour les exploitants du Théâtre, jusqu'à leur réglementation en 1764¹⁷⁴.

Les trois saisons suivantes sont confiées à des entrepreneurs italiens, que la nouvelle gouvernante, l'archiduchesse Marie-Élisabeth, a fait venir de Prague : le 9 janvier 1727, Antonio Maria Peruzzi signe un bail d'un an prenant cours le lendemain de Pâques¹⁷⁵. Criblé de dettes avant le terme échu, il cède la main à Joachim Landi. Ce dernier accepte de remplacer Peruzzi et, le 18 janvier 1728, il se fait délivrer un passeport pour se rendre à Milan, afin d'y réunir une nouvelle troupe¹⁷⁶. Le 9 mars, son associé François-Xavier Corradini signe un bail d'un an en son nom¹⁷⁷.

La saison est des plus brillantes et s'ouvre le 27 avril 1727 avec l'*Orlando furioso* de Braccioli, suivi de plusieurs œuvres et, le 14 avril suivant, par une cantate héroïque donnée au palais d'Egmont par Gio Sebastiano Brilliandi¹⁷⁸. À la satisfaction de la cour, Landi renouvelle son bail le 8 avril 1729 pour une seconde année¹⁷⁹. La plupart des œuvres données à Bruxelles durant cette « période italienne » ont été imprimées exprès : vingt-six livrets sont parvenus jusqu'à nous, conservés dans différents fonds d'archives et bibliothèques publiques¹⁸⁰.

À peine la saison 1729-1730 est-elle clôturée que le Grand Théâtre renoue avec les œuvres en français. Le 10 mars 1730, Meeus signe un nouveau bail avec Jean-Richard Le Roux, dit Durant, fils d'un graveur parisien, qui a joué quelque temps à la Comédie-Française. Durant remet à l'honneur le répertoire tragique français et dirige le Théâtre de la Monnaie pendant une saison. Le 25 mai 1730, il fait baptiser son fils Louis-Henri¹⁸¹.

Les déboires financiers du propriétaire incitent Durant à quitter Bruxelles à la fin de sa première saison et ce n'est que quelques mois plus tard qu'un nouveau locataire se présente : le 30 août 1731, Joseph Bruseau de La Roche, « marchand tapissier » originaire de Paris, signe un bail de trois ans à dater du 15 septembre, pour un loyer annuel de 4 000 florins¹⁸². Dans sa correspondance avec le prince d'Anhalt, le notaire bruxellois

173 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 9473.

174 AEB, Conseil privé autrichien 1052A.

175 AEB, Notariat général de Brabant 795 (notaire Verhulst).

176 AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1034.

177 AEB, Notariat général de Brabant 796 (notaire Verhulst).

178 L'unique exemplaire connu de ce livret bilingue est conservé à la Biblioteca braidense de Milan.

179 F. Faber, *op. cit.*, t. I, p. 107.

180 AEB, Bibliothèque royale de Belgique, Conservatoires royaux de musique de Bruxelles et de Liège.

181 AEB, Notariat général de Brabant 7453 (notaire Le Boucq); H. Lyonnet, *op. cit.*, t. I, p. 636; AVB, registre 439 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame du Finistère). Jean-Richard Le Roux, dit Durant, était né à Paris vers 1683 et mourut à Metz le 23 avril 1733.

182 F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 24-26.

Paul Félix écrit : « un entrepreneur François, homme de bon goût, est icy actuellement occupé à former une troupe des plus habiles comédiens pour donner des spectacles à la Cour, qui seront des plus magnifiques »¹⁸³.

Bruseau met à son programme des tragédies du grand répertoire, telles que les pièces de Racine *Mithridate*, *Iphigénie*, *Andromaque* et *Phèdre*, ou celles de Corneille *Médée* et *Polyeucte*. Mais son « bon goût » lui inspire également des œuvres satiriques et des pantalonades qu'il compose lui-même et fait représenter à Bruxelles : *Arlequin Thémistocle* en 1729, *Le Jugement comique ou la Revue des spectacles de Bruxelles* en 1731 et *Arlequin larron, prévôt et juge* en 1744¹⁸⁴. Bruseau exploite le Théâtre durant deux saisons ; il reste ensuite attaché, comme simple comédien, aux différentes troupes qui se succèdent et il meurt à Bruxelles le 17 juillet 1750¹⁸⁵.

D'année en année, voire de six mois en six mois, le Grand Théâtre changera encore d'exploitant une dizaine de fois jusqu'en 1745. Claude Mézières et ses associés (avril 1733)¹⁸⁶, l'arlequin François Moylin, dit Francisque (août 1733)¹⁸⁷, Nicolas Huau (novembre 1734)¹⁸⁸, le comédien Pierre-Antoine Gourgaud, dit Dugazon (juin 1736)¹⁸⁹, Louis Desjardins, dit Beaupré (début 1738)¹⁹⁰, puis François-Hyacinthe Ribon (juin 1738)¹⁹¹, qui est déjà venu à Mons en 1707 avec la troupe Desurlis et a exercé les fonctions de maître de danse à la cour de Lorraine. À sa mort, survenue à Bruxelles le 22 septembre 1741, sa veuve se rendra à Mannheim, munie d'un passeport délivré le 16 février suivant¹⁹².

183 AEB, Manuscrits divers 1589 (lettre du 14 août 1731).

184 *Arlequin Thémistocle, parodie en un acte par les Sieurs Bruseau & Flahault. Représentée pour la première fois sur le grand theatre, par la troupe des comedians françois le 4. jour de decembre 1729.* Bruxelles, s.n., (1729). Livret in-16° de 37 pages. Bruxelles, Conservatoire royal de musique, cote UU 18.925. *Le Jugement comique ou la revue des spectacles de Bruxelles. Comedie en un acte ornée de Musique & Danses par le Sr. Bruseau de la Roche. Représentée sur le Grand Theatre de Bruxelles le 5 Février 1731.* Bruxelles, N. Stryckwant, (1731). Livret in-8° de 28 pages. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, cote 8° GD 20.985. *Arlequin larron, prévôt et juge, comédie italienne en trois actes et en prose, sujet italien dirigé par le Sr. B. D. L. R.* Bruxelles, J.-J. Boucherie, 1744. Livret in-8° de 34 pages. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, cote 8-BL-13731 (4).

185 AVB, registre 165 (décès de la paroisse Sainte-Gudule).

186 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 9473. Claude Andry de Mézières, de Lannoy, de Bray et Marie-Madeleine Le Moyne, épouse de Jacques Renaud.

187 AEB, Notariat général de Brabant 1029 (notaire Boote). Acteur forain à Paris de 1715 à 1722, Francisque est le frère des comédiens Guillaume et Simon Moylin. Il avait épousé à Bordeaux, le 25 mars 1710, Marie-Catherine Le Suisse avec laquelle il ne semble pas avoir eu d'enfant. Par l'alliance de sa sœur aînée, Marie-Alberte Moylin, avec le danseur Étienne Sallé (à Gand, le 11 avril 1699), Francisque était devenu l'oncle de la célèbre danseuse Marie Sallé, dont nous avons retrouvé l'acte de baptême, que l'on cherchait vainement depuis trois siècles : elle fut baptisée à La Rochelle le 17 avril 1709 et eut pour parrain son oncle Guillaume Moylin (La Rochelle, Archives municipales, registres de la paroisse Saint-Jean). Elle mourut à Paris le 27 juillet 1756. Sa sœur aînée Marie-Françoise naquit en 1704 et mourut à La Rochelle le 23 août 1711 ; sa sœur cadette Marguerite ne vécut que huit jours (La Rochelle, 16 août 1711-22 août 1711). Une autre sœur naquit à Nantes le 17 juillet 1710. Francisque était né en 1687 et mourut à Nantes le 12 janvier 1770.

188 AEB, Notariat général de Brabant 3396 et 3397 (notaire Rasch). Entrepreneur à Amiens et à La Haye en 1731, Huau revint à Bruxelles en 1751.

189 AEB, Notariat général de Brabant 3398 (notaire Rasch). Pierre-Antoine Gourgaud, dit Dugazon, était né à Paris le 29 avril 1706. Le 18 novembre 1734, il épousa à Lille Marie-Catherine Dumay, dont il eut au moins neuf enfants, nés à Lille, Bruxelles et Marseille. Il fut également « directeur des Hôpitaux de l'Armée d'Italie ». Il mourut à Paris le 28 février 1774. Son fils Jean-Henri (Marseille, 1746 - Sandillon, Orléans, 1809) fit une carrière remarquée sous le nom de Dugazon.

190 P. Claeys, *op. cit.*, p. 92.

191 AEB, Notariat général de Brabant 3429 (notaire Toebent).

192 AVB, registre 164 (décès de la paroisse Sainte-Gudule) ; AEB, Conseil d'État et de l'Audience 1034.

Un certain Uriot¹⁹³ fait un bref passage au début de l'année 1743 puis, dès le mois de juin, le Théâtre est exploité par Charles Plante et Jeanne Belhomme¹⁹⁴. Le 13 avril 1744, Jean-Baptiste Grimaldi, dit Nicolini, loue le Théâtre de la Monnaie « pour y représenter et faire représenter à sa volonté toutes sortes des spectacles permis et à permètre par les Altesses Serenissimes à durer pendant l'été de cette présente année »¹⁹⁵, mais on ignore si le bail prend ses effets. Pourtant il est encore à Bruxelles le 10 février 1745, où il épouse Madeleine Lizampifari (ou Lisapiferi), une comédienne d'origine italienne comme lui¹⁹⁶.

Enfin, le 14 octobre 1745, Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, prend possession du Grand Théâtre¹⁹⁷, mais les événements politiques ne lui laisseront pas le temps de déployer son savoir-faire : les troupes du maréchal de Saxe entrent bientôt dans Bruxelles et la gestion du Théâtre passera aux mains de Charles-Simon Favart pour une durée de trois ans.

*

Ainsi, en un quart de siècle, le Théâtre de la Monnaie aura changé presque vingt fois de mains : instabilité des troupes, inconstance des répertoires, précarité des finances des directeurs surtout, tous ces éléments confirment pour Bruxelles ce que Fuchs constate en France.

De quelque privilège que soit muni le nouvel arrivant, de quelque renommée dont il soit précédé, le propriétaire du Théâtre de la Monnaie cherche avant tout à ne pas perdre d'argent, faute de pouvoir en gagner. Rédigés de façon de plus en plus contraignante, les baux prévoient des clauses et des astreintes que les locataires ne peuvent plus assumer, incertains qu'ils sont d'y trouver leur compte.

Le système d'autorisations pratiqué dans nos régions est généralement plus souple qu'en France. Alors que Fuchs distingue le privilège royal, le privilège provincial et l'autorisation municipale, à Bruxelles, un système de délégation permet à un directeur de troupe de ne traiter qu'avec le propriétaire, généralement seul détenteur de l'octroi. À charge pour ce dernier d'engager les exploitants qui réuniront « les meilleurs sujets qu'il se pourra, pour rendre leur troupe bonne et complete, tant en acteurs et actrices, qu'en musiciens, danseurs et danseuses ; lesquels sujets devront être gagés et mis à pension »¹⁹⁸.

193 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 169-170. Franc-maçon, comédien et chef de troupe, Joseph Uriot passa douze ans à la cour de Bayreuth (1747-1759) puis il joua à Stuttgart. Voir J.-J. Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905, t. III, p. 31-46 et 53 ; R. Nägele (éd.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918)*. *Quellen und Studien*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2000, p. 75.

194 Le 7 juin 1743, Charles Plante est parrain du futur acteur Charles-Jean Michu. AVB, registre 440 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame du Finistère) ; AEB, Notariat général de Brabant 5288 (notaire Ghys, actes des 26 et 27 septembre, 26 octobre 1743).

195 AEB, Notariat général de Brabant 3434 (notaire Toebent).

196 AVB, registre 145 (mariages de la paroisse Sainte-Gudule). Grimaldi avait fait partie de la Troupe des Grands Danseurs du Roi, puis de la troupe de Favart à l'Opéra-Comique. Voir J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 133.

197 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 9473.

198 AEB, Conseil privé autrichien 1052B, octroi du 24 octobre 1757 ; F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 43.

Si l'octroi pris par décret royal ou gouvernemental organise le cadre politique auquel est tenu de se conformer le chef de troupe, c'est bien par bail entre le propriétaire et le locataire que se fixent les menus détails de l'intendance quotidienne : loyer, mode de paiement, collecte de la recette ; droits et privilèges du propriétaire, revenu des abonnements, des loges, des bals et des jeux ; fréquence des représentations ; inventaire du magasin de décors et costumes ; entretien du bâtiment et des accessoires.

Le Théâtre de la Monnaie n'a connu que trois propriétaires au cours du XVIII^e siècle : le 5 novembre 1717, Jean-Baptiste Meeus rachète le bâtiment aux héritiers de Gio Paolo Bombarda et, le 10 août 1769, Guillaume Charliers entre en pleine propriété des biens qu'il a acquis en hypothèque, six ans auparavant, des trois filles Meeus, héritières de leur père¹⁹⁹. Après la mort de Charliers en 1774, ses curateurs continueront à louer le Théâtre aux différents exploitants, jusqu'à son acquisition par la Ville et à la construction de la nouvelle salle de spectacle en 1819.

Scènes provisoires et théâtres portatifs

Malgré la sédentarisation des troupes qui s'opère durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et dont nous parlerons plus loin, la route continue d'attirer quelques directeurs ou anciens directeurs de Bruxelles. Ainsi D'Hannetaire, peu après son retour de Bordeaux, conclut-il un bail avec les filles Meeus, héritières du propriétaire du Grand Théâtre. Il en devient seul entrepreneur dès 1755 et a vraisemblablement obtenu également la direction des théâtres de Gand et d'Anvers, comme c'est souvent le cas.

En novembre et décembre 1755, la troupe de Bruxelles joue donc à Gand, puis à Anvers dès le mois de janvier 1756, où elle donne 57 représentations qui rapporteront 1 017 florins 9 sols au titre de droit des pauvres. D'Hannetaire revient dans cette ville deux ans plus tard, pour six représentations²⁰⁰.

L'octroi accordé le 30 novembre 1761 à Guillaume Charliers et à ses associés, Gamond et Van Maldere, comporte d'ailleurs une clause autorisant l'entrepreneur à « faire transporter sa troupe dans telles villes des Provinces des Pays Bas de la domination de l'Imperatrice qu'il jugera à propos, lorsqu'elle ne sera pas employée à Bruxelles, moyennant qu'il se concerta au préalable la-dessus avec les magistrats ou les officiers roiaux des villes respectives »²⁰¹.

Certains comédiens ne l'entendent cependant pas de cette oreille et refusent de suivre la troupe dans d'autres villes. Ainsi Louise-Noëlle Sauerwein, dite Beaupré en fait-elle les frais en 1763 : obligée, par son contrat d'engagement, de « suivre la Troupe en tout ou en partie partout où elle sera mandée », la figurante prétexte des « raisons légitimes » qui l'empêchent de quitter Bruxelles. N'étant plus payée depuis le mois d'octobre et s'étant vu refuser l'entrée du Théâtre, elle intente un procès au directeur le 17 novembre, procès qu'elle finira par gagner en mars 1764²⁰².

199 AEB, Greffes scabinaux 9473 et 2305 (actes 43 et 83).

200 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1783 ; Anvers, Stadsarchief K 2115 (Kerken en Kloosters).

201 AEB, Conseil privé autrichien 1052B. Voir le texte complet dans F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 44-45.

202 AEB, Tribunaux auliques 2497 et Conseil privé autrichien 1052A ; J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 66.

Vitzthumb et sa troupe flamande

Le musicien Ignace Vitzthumb a été, dès 1758, chef d'orchestre et administrateur d'une société bourgeoise dénommée « Compagnie de Saint-Charles ». C'est là qu'il a appris à diriger une troupe. Aussi souhaite-t-il, quelques années plus tard, former sa propre troupe afin de donner des opéras-comiques et des comédies dans diverses villes des Pays-Bas et de l'étranger. Réunissant plusieurs musiciens de la cour et des églises de Bruxelles, il passe un contrat d'association par-devant notaire en 1767 :

Ce Jour d'huy le 10 de septembre 1767 Comparurent pardevant moy Daniel François De Jonge comme Notaire publié & a et en presence des temoins ci après nommés les Sieurs Ignace Vitzthum, Paul Mechtler, Jacques Le Comte, Mathieu Wirth tant pour lui que pour son fils Jean Baptiste et sa fille Caroline, Jacobus Josephus De Batty, B... J... Gehot, Jean Vander Eycken, Engelbert Van Eeckhout, Charles Jacques L'Artillion, Legere Potvin, Jean François Joseph Jadot et P... F... Bultos pour Alexandre Florentin et Pierre ses deux fils, les quels Comparans ont déclarés comme ils déclarent par cette qu'étant intentionés d'eriger une troupe pour un Opera Bouffon ou Commedie a represente dans les Villes, tant des Païs-bas que des Païs Etrangers, qu'à cette fin ils sont entrés en Compagnie en contractant entre eux une société qui commence date de cette et ne finira qu'après le terme de Dix ans consecutifs, lequel terme ne Commencera que du Jour de l'ouverture Publique du spectacle de cette nouvelle troupe²⁰³.

On reconnaîtra, parmi les membres de cette association, deux des fils de l'aubergiste et marchand de vin Pierre-François Bultos dont l'un, Alexandre-Florentin, deviendra comédien réputé et directeur du Théâtre de la Monnaie avec son frère Herman. Quant à Pierre-Joseph, il n'effectuera qu'un bref passage au Grand Théâtre, comme contrôleur²⁰⁴.

Les associés nomment comme directeur Ignace Vitzthumb ; ils le chargent de distribuer les rôles, « tant au Théâtre que dans l'orchestre », et de contracter des engagements dans tous les lieux « où il trouvera bon de représenter ». Ils s'engagent également à constituer une caisse commune, tenue par le violoniste Paul Mechtler, dans laquelle ils verseront « tous les profits et les deniers qu'ils gagneront par leurs Talents, même hors les spectacles, soit dans les Concerts publics ou particuliers ». Fonctionnant comme une réelle société coopérative, les participants partageront les pertes et profits au prorata de leur parts respectives.

La troupe ne semble pourtant pas avoir entamé immédiatement ses activités, car Vitzthumb ne sollicite que le 25 décembre 1768 l'autorisation, en bonne et due forme, de pouvoir représenter des comédies en flamand, « sur le pied des Compagnies bourgeoises ». Sa requête sera entendue par le Conseil privé²⁰⁵. Le 25 février 1769, le notaire

203 AEB, Notariat général de Brabant 8425 (notaire De Jonge). Voir l'annexe VI.

204 Alexandre-Florentin Bultos était né à Bruxelles (paroisse Saint-Nicolas) le 18 juin 1749 et y décéda le 20 septembre 1787. Pierre-Joseph était né à Bruxelles (paroisse Saint-Nicolas) le 8 mars 1754 et décéda à Saint-Gilles-lez-Bruxelles le 23 juillet 1830. Voir la généalogie de cette famille établie par P. De Zuttere in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 326-327.

205 AEB, Conseil privé autrichien 1052A.

De Jonge procède à l'inventaire de « tous les Effets consistans en habits de Theatre decorations et autres qui ont servi à la Compagnie », entreposés aux domiciles de Vitzthumb, Debatty, Lartillion et Van Turnhout²⁰⁶.

On ignore s'il faut voir dans cet inventaire le signe d'une cessation d'activité, voire d'une dissolution de la compagnie; toujours est-il que Vitzthumb est appelé cette année à la direction de l'orchestre du Grand Théâtre, qui périclite sous la baguette de Louis Granier. L'épisode houleux des intrigues opposant les partisans des deux hommes a été longuement relaté par Liebrecht²⁰⁷. La situation se stabilise en 1771, au profit de Vitzthumb, qui entre dans la société des comédiens et en devient le maître de musique attitré. À Pâques 1772, il s'associe avec Louis Compain pour reprendre la direction du Théâtre de la Monnaie.

Cette direction, sans doute la plus brillante de l'histoire du Théâtre de la Monnaie – que Liebrecht appelle « le règne d'Ignace Vitzthumb » –, durera jusqu'en mai 1777, lorsque Vitzthumb, resté seul directeur et ne pouvant plus supporter les charges financières qui pèsent sur sa gestion, fermera le Théâtre.

La tournée de 1776

Entre-temps, il prépare activement une tournée en Hollande, pour la foire de Rotterdam de 1775, espérant ainsi renflouer les caisses du Grand Théâtre. Dès le mois de février 1773, il fait construire par le charpentier hacquenois De Kok un théâtre démontable pour 3 450 florins, comportant un rang de loges, une galerie, un amphithéâtre et un parterre. Mais le théâtre n'étant pas prêt à la date prévue, Vitzthumb reporte son projet d'un an, puis il change d'avis et demande au charpentier de vendre la baraque, prétextant des défauts de construction pour ne pas en payer le prix. Piqué au vif, De Kok lui rappelle sèchement qu'il attend le paiement de son travail²⁰⁸.

Vitzthumb se résout donc à entreprendre sa tournée. La troupe joue à la foire de La Haye en mai 1776, et elle obtient l'autorisation de jouer en août à celle de Rotterdam. Le 10 juin, il écrit de Bruxelles à l'un des associés en tournée, probablement Chrétien-François Jacobs, souffleur, copiste et traducteur du « spectacle flamand » :

M^r Doudelet est arrivé en bonne santé, il m'a confirmé qu'on ne faisait pas d'argent; on n'en fait pas davantage ici proportion gardée: en consequence il faut prendre son parti, et ce parti consiste de venir a Bruxelles le plutot possible pour donner quelques grands opéras pour reveiller le public, qui semble etre endormi. Partés donc, mes enfans au reçu de ma lettre pour etre assés tot ici et pour retourner jouer à la foire de Harlem, si toutefois les choses sont arrangées dans cette ville et qu'il y a esperance d'y faire de l'argent²⁰⁹.

Dans sa réponse datée du 21 juin, Jacobs écrit que « [t]oute la troupe est arrivée ce matin à huit heures à Harlem en pleine santé et la meilleure union possible ». Les

206 AEB, Notariat général de Brabant 8427 (notaire De Jonge).

207 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 243 et ss; J. Franssen, *op. cit.*, p. 352-353.

208 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 273-274.

209 AEB, Manuscrits divers 3848.

représentations commenceront le samedi 29. Jacobs a également traité avec les édiles d'Amsterdam : « je n'ai malgré tous les soins et amis pu parvenir à mon but, ni dedans ni hors de la ville, mais pour la foire les Bourguemaîtres m'ont fait espérer »²¹⁰. Au lendemain de la première représentation, qui a rencontré quelque succès, Jacobs écrit encore que « toutes les Troupes qui jusqu'à présent avoient joué le samedi d'avant la foire, n'ont jamais fait plus de 80 florins ce jour là; et nous en avons fait 370 »²¹¹.

Mais les comédiens français de Bruxelles font courir le bruit que l'expédition hollandaise est un gouffre financier, ce qui « fait beaucoup de déplaisir aux flamands ». Le 4 juillet 1776, le receveur du Théâtre Maisier écrit au secrétaire du spectacle Cirez, qui accompagne la troupe flamande arrivée à Harlem :

*Quant aux bruits que vous dites qui ont couru ici que vous étiez venu pour chercher de l'argent, je ne sais qui les a fait courir; mais je sais très bien que je ne puis, en tout cas, empêcher le bavardage des Gens, et que d'ailleurs il ne me convient pas d'aller rendre compte à tout le monde de ce que vous avés payé en Hollande tant aux Pensionnaires que pour la Cabane, parce que le plus prudent est de se taire. Il seroit à souhaiter que ceux qui ont bavardé se melassent de leurs affaires, sans se mettre en peine de la gestion des autres. D'ailleurs ces propos ne doivent affecter ceux de la Troupe flamande parce que j'aurai soin de désabuser les Comédiens français de l'opinion que vous dites qu'ils ont que vous êtes venu emprunter de l'argent de la caisse de Bruxelles pour payer les prétendues Dettes de la Troupe Nationale*²¹².

Mais la cabale persiste et, face à cette situation délicate, Vitzthumb décide de rapatrier la troupe et le petit théâtre itinérant, qui n'aura servi que quelques fois. Il introduit une requête au Magistrat de Bruxelles, demandant l'autorisation d'installer son théâtre de planches sur la place Saint-Michel (l'actuelle place des Martyrs). La permission lui est accordée le 23 décembre 1776, jusqu'au mardi gras suivant :

*Gesien de requeste aen myne heeren gepresenteert wegens Ignatius Fitzthumb, permitteren aen den selven, op S^{te} Michiels plaetse te doen stellen eenen Theater in plancken tot Groot Vasten avont naestcomende inclus mits by hem voorsien van de permissie noodigh tot het geven van de verthooninghe die by van intentie is aldaer te geven*²¹³.

Toutefois, Vitzthumb doit se résoudre à vendre le théâtre, qui ne lui rapporte pas autant qu'il l'espérait. La vente publique est annoncée par voie de presse au début du mois de mars 1777 :

On vendra publiquement au plus offrant Jeudi 20 du present mois de Mars 1777, un Théâtre portatif construit en bois de Sapin, dont les montans & autres pièces de

210 AEB, Manuscrits divers 3977.

211 AEB, Manuscrits divers 3848.

212 AEB, Manuscrits divers 3848.

213 AVB, Fonds ancien 1748 (Resolutieboek 1774-1776). Traduction de l'auteur : « Vu la requête nous présentée par Ignace Vitzthumb, permettons au même de faire ériger sur la place Saint-Michel un théâtre en planches jusqu'au mardi gras prochain inclus, à condition qu'il se munisse de la permission nécessaire à la représentation qu'il a l'intention d'y donner. »

resistance sont faits de Sapin rouge. Ce Théâtre a 114 pieds (mesure de Bruxelles) de longueur sur 36, de largeur, & 25 de hauteur jusques au commencement du toit. Il y a deux Rangs de Loges, & au fond un Amphitéâtre sous lequel se trouve une place séparée, de niveau avec le Parterre, pour les Spectateurs qui sont de bout. Les Loges, le Parquet, ainsi que tout le Parterre sont garnis des bancs, l'Orquestre est assez grand pour y placer 20 Musiciens. Sur le derriere du Théâtre sont quatre Loges pour y habiller les Acteurs & Actrices. De Plus, ce Théâtre est pourvu de sept Décorations complètes consistantes 1°. En une Décoration à double fond pour servir de Salon riche & de Palais. 2°. Une Chambre bourgeoise. 3°. Un Port de Mer avec une Machine de nouvelle invention pour mouvoir les vagues. 4°. Un Village. 5°. Un Bois. 6°. Une Prison. 7°. Une Chambre de Paysans. Outre ces Décorations Complètes, un Pont praticable, une Montagne praticable, une Masure qui tombe par pièces, lorsqu'il le faut; plusieurs autres pièces détachées pour varier le Local de la Décoration. De plus, tous les ustenciles en fer blanc pour éclairer ce Théâtre. Trois grandes Voiles pour couvrir le toit. Ce Théâtre est actuellement monté sur la Place Saint Michel à Bruxelles. On pourra le voir tous les jours depuis neuf heures du matin jusqu'à midi²¹⁴.

On voit que cet édifice est de dimensions appréciables, puisqu'il mesure environ 37 mètres d'ouverture, 12 mètres de profondeur et 8 mètres de hauteur. Les sept décors constituent les fonds de scène usuels et permettent de représenter à peu près n'importe quelle pièce du répertoire d'une troupe ambulante.

En 1770 déjà, Charles de Lorraine, grand amateur de théâtre et inventeur imaginatif, a conçu un théâtre portatif (fig. 7) dont il a dressé les plans et établi le coût des matières premières. Les croquis en sont conservés à Vienne, à la Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Lothringisches Hausarchiv). Ils ont été publiés en 1987 par Jean-Pierre Müller dans le catalogue de l'exposition «Europalia Autriche». Peut-être les idées du prince ont-elles concouru à la réalisation du théâtre de Vitzthumb, car le gouverneur aimait à débattre de ses trouvailles avec les artistes.

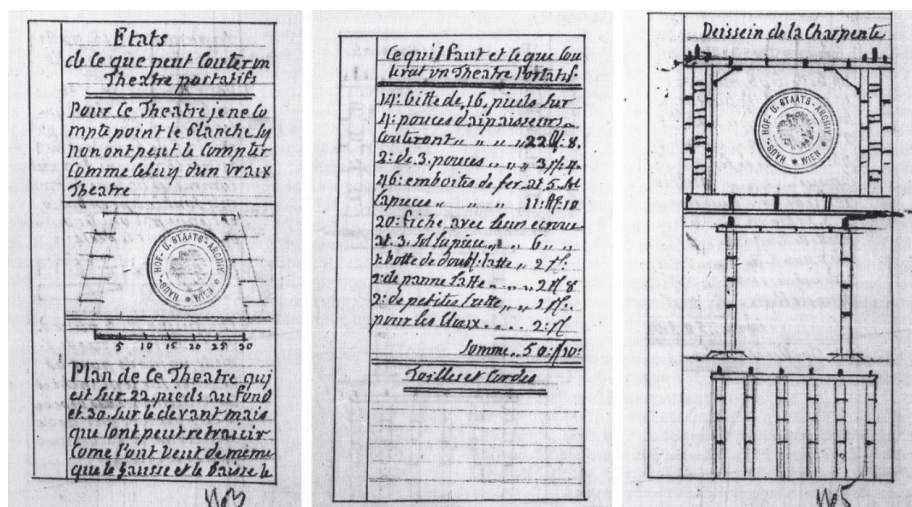


Fig. 7 Théâtre portatif. Croquis autographes de Charles de Lorraine. Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Lothringisches Hausarchiv, carton 177/653.

On ne sait ce qu'il advient par la suite de ce théâtre, mais il n'a pas été détruit, contrairement à ce qu'affirme Liebrecht à la lecture d'une pièce d'archive²¹⁵. Un an et demi plus tard, Jacques-Joseph Debatty, machiniste au Grand Théâtre et l'un des principaux associés de l'entreprise flamande, rachète l'édicule aux curateurs de la faillite Vitzthumb.

Cejourd'huy le 30^e Octobre 1778 pardevant moy Pierre Nuewens Notaire Royal admis au Conseil Souverain de Sa Majesté l'Imperatrice Douairiere et Reine apostolique ordonné en Brabant, de residence de cette ville de Bruxelles et en presence des Temoins ci-apres à denommer Comparurent en personne les S^{rs} Jean Baptiste van Turenhout Marchand en cette Ville de Bruxelles, Jean Louis Pin Directeur et Entreprenneur du Spectacle de cette Ville, Guillaume Becker Agent en Cour et Livin Francois Delsaux respectivement Commissaires denommés à la Créance du S^r Ignace Vitzthumb ci-devant Directeur et Entreprenneur des Spectacles de cette dite Ville, et Maitre George Nuewens Procureur postulant au Conseil Souverain de Brabant et au Tribunal aulique de Sa Majesté aux Pays-bas en qualité de Curateur établi à la dite Créance, tous à ce que s'ensuit duëment autorisés des Créanciers de la meme Créance à ce duëment convoqués par leur resolution du 16 du Courant ci vuë en Copie authentique et jointe à la minute de cette, Lesquels Comparans en qualités et vertu que dessus ont Declaré d'avoir vendu, cédé et transporté, comme par cette ils vendent, cedent et transportent, à et au profit du S^r Jacques Joseph De Batty ici present et acceptant, scavoir la Cabanne de Planches avec le petit Theatre y servant et les Decorations en dependantes, qui se trouvent actuellement tant chez le premier

215 H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 274.

Comparant, chez l'acceptant qu'au Theatre, sans que les Transportans pourront etre tenus de devoir faire suivre autre chose, et pour en jouir des aujourd'hui lui en faisant le maitre absolu, tellement que le tout sera des aujourd'hui aux risque et Peril de l'acceptant. Se faisant cette vente, Cession et transport pour et parmy la Somme de quatre mille florins argent Courant de Brabant, que l'Acceptant prouve par cette de payer et satisfaire en main et sous la quittance du dernier Transport endeans les quatre premiers [sic] Années et ainsi en quatre differens payemens d'année en année, dont en Consequence le premier payement devra se faire le 30^e octobre de l'année prochaine 1779, et ainsi consecutivement jusqu'au payement parfait deladite Somme et sans en devoir payer aucun Interet, et de plus aux Conditions suivantes, [clause rayée dans le contrat : que les Transportans s'obligent par cette de laisser suivre à l'acceptant les habillemens qui ont été faits pour la Troupe flamande ci devant sous la Direction du S^r Vitzthumb qui se trouveront au Magasin du Theatre de cette ville, des que le Bail dudit Magasin donné aux Directeurs actuels du Spectacle de cette Ville sera expiré ou viendra à cesser et ce dans tel Etat que lesdits habits se trouveront pour lors]²¹⁶.

Afin que Debatty puisse prendre possession de son nouveau bien et satisfaire au paiement des 4 000 florins, sa mère et sa sœur se portent cautions solidaires et mettent en hypothèque une maison de la « Blaw Straete », dans le quartier de la rue des Minimes. On ne sait si le théâtre servira encore, mais il est à supposer qu'en l'acquérant, Debatty aura voulu le sauver de la dispersion par la curatelle, voire de la destruction pure et simple.

Une fois de plus, les projets de Vitzthumb finissent par une banqueroute et, tournant le dos au Grand Théâtre de Bruxelles, il sollicite la direction du Théâtre de Gand. Le 14 octobre 1778, il écrit à Philippe-Ferdinand, vicomte de Vilain XIII, grand bailli de la ville de Gand :

Aiant appris que le privilège théâtrale de Mr Clairville²¹⁷ finissoit à paques prochaines, j'ai fait solliciter le dit privilège par deux de mes associés qui ont fait le voiage de Gand à cet effet : on a eu la bonté de nous le promettre verbalement²¹⁸.

Deux semaines plus tard, Vitzthumb s'adresse à nouveau au vicomte pour plaider auprès de lui un abaissement des frais exorbitants qui pèsent sur les directeurs du Théâtre de Gand. Clairville « a offert cent couronnes au dessus des charges ordinaires » pour continuer à occuper le Théâtre une deuxième saison, alors que Vitzthumb s'attendait à ce qu'il « se bernoit à sa direction de Maastricht ». Ceci paraît d'autant plus déloyal à Vitzthumb que « si on lui accorde le privilege à cette condition, tous les directeurs

216 AEB, Notariat général de Brabant 92402 (notaire Nuewens).

217 Clairville était né à Lorgues, en Provence, le 24 juillet 1748. De son vrai nom Honoré, comte de Pontèves-Tournon, il fut longtemps directeur du Théâtre de Maastricht, où il épousa, le 13 novembre 1779, une fille de comédiens, Rose-Françoise Corbin, qui joua à Bruxelles de 1783 à 1785 sous le nom de M^{me} Clairville (Angers, 12 juillet 1755-Liège, 19 novembre 1828). Il dirigea le Théâtre de Gand d'octobre 1777 aux Rameaux 1779. On perd complètement sa trace en 1787. Voir R. A. M. Loontjens, *Inventaire des archives de Honoré de Pontèves surnommé Clairville, directeur de théâtre à Maestricht 1774-1780*, Maastricht, Archives de l'État dans le Limbourg, 1974.

218 Gand, Rijksuniversiteit, « Vliegende bladen » II S 14 (lettre du 14 octobre 1778).

possibles seront dans le cas de ne jamais oser penser à l'aquerir après lui, parce que pour acquitter les fraix immenses de la location du théâtre, ils seront contraints de n'avoir que des sujets de rebut, auxquels ils pourront à peine donner de quoi vivre »²¹⁹.

Finalement, on parvient, semble-t-il, à un accord et Vitzthumb et ses associés (son gendre Henri Mees²²⁰, Jacques-Joseph Debatty et Pierre-Joseph Swinnens, dit Lambert²²¹) prendront la direction du Théâtre de Gand d'octobre 1779 aux Rameaux 1781. La troupe qu'ils constituent est imposante et d'excellente qualité²²² : elle compte dix-neuf acteurs et quinze actrices, tant pour le spectacle français que pour l'« opéra flamand », auxquels s'ajoute un ballet de quatorze danseurs et danseuses et un orchestre de vingt-sept musiciens²²³. Elle a pour peintre et décorateur Jacques Le Comte, qui a peint la plupart des décors pour le Théâtre de la Monnaie durant la période Vitzthumb²²⁴.

La tournée de 1779

Entre-temps, Vitzthumb réveille un vieux projet : celui de parcourir la Hollande avec sa troupe, en emportant le théâtre portatif qu'a racheté Debatty. Le 20 février 1779, les trois associés principaux, Vitzthumb, Lambert et Debatty, louent aux bateliers Elias Vanden Broeck et Joannes Baptista Thys, « *vrj Schippers dezer Stadt* », deux bateaux pour une durée de six mois au moins, au prix de 4 florins 15 sols par jour et par bateau. Les bateliers livreront leurs embarcations en bon état, avec tous les accessoires, pour voyager en Hollande, en Zélande et partout où les directeurs le souhaiteront, pour autant que la largeur des voies navigables le permette. Le paiement comprendra les frais d'entretien des bateaux et du personnel de bord, mais les frais supplémentaires, comme le péage des ponts, des écluses et des halages, seront à charge des directeurs. Les mousses seront au moins deux par bateau, ils s'occuperont du ménage et de la cuisine ; ils aideront aussi à transporter les instruments de musique vers le théâtre et à les ramener aux bateaux après les représentations²²⁵. Le 5 mars, Lambert et sa femme empruntent encore 2 183 florins au garde noble Hoffelt, pour couvrir leurs frais de voyage et celui du théâtre portatif²²⁶.

Le projet se réalise enfin et les contrats d'engagements sont signés. Mais certains se désistent au dernier moment, comme le corniste Jean-Baptiste Wirth qui s'est fait engager dans l'intervalle au Théâtre de la Monnaie. L'engagement qu'il a signé avec Vitzthumb et la « Société nationale » porte sur une durée de quatre ans, commençant le lundi de Pâques 1779 et finissant la veille du dimanche des Rameaux 1783. Wirth

219 Gand, Rijksuniversiteit, « *Vliegende bladen* » II S 14 (lettre du 25 octobre 1778).

220 Henri Mees était né à Bruxelles le 18 novembre 1755 et il y avait épousé, le 5 mai 1777, la fille aînée de Vitzthumb, Marie-François-Ghislaine. Il chantait les basses-tailles et mourut à Varsovie le 31 janvier 1819.

221 Pierre-Joseph Swinnens, dit Lambert (son père se prénomait Lambert), était né à Bruxelles en 1740. Le 2 mars 1767, il épousa à Rouen la fille d'un marchand amiénois, Marie-Louise-Catherine Gamard. Il chantait les Laruettes (emploi d'opéra-comique) et s'établit à Stockholm dès 1781, où il mourut le 28 mai 1807.

222 P. Claeyns, *op. cit.*, p. 157 et ss.

223 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1780.

224 Le Comte était né à Dangu (département de l'Eure) le 11 octobre 1742. Sur les détails de sa carrière à Bruxelles, voir l'article de P. De Zuttere in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 259-261.

225 AEB, Notariat général de Brabant 8124 (notaire Van Cortenberghe), acte du 20 février 1779 rédigé en flamand.

226 AEB, Notariat général de Brabant 7119 (notaire Flameng).

s'engage à jouer du cor dans l'orchestre, « tant dans les Opéras Comédies que dans les Concerts et Serenades » ; il gagne 300 florins par an et doit fournir lui-même son instrument ainsi que sa « litterie et service de table ». L'affaire, portée par Vitzthumb devant le Tribunal aulique, reste pendante jusqu'en juillet 1779²²⁷.

Vers la fin du mois de mars, la troupe est prête et obtient les passeports nécessaires pour voyager en Hollande. Dix-sept musiciens et acteurs se font délivrer le document les 22, 26 et 27 mars 1779, pour se rendre « en Flandre et en Hollande » :

Martin Schelthiens musicien allant en Flandre et en Hollande agé 20 ans taille 6-p[ieds] 2 p[ouces] chev. et yeux bruns

Christien François Jacobs taille 6 p. 5 pouces allant comme devant agé 37 ans chev. et yeux brunatres

Firmain Gillet comedien de la troupe de Vitztumb allant ut ante taille 6 pieds 5 pou. age 18 ans chev. et yeux bruns

Louis Frans Vicq allant en Flandre et Hollande age 30 ans tail. 6 p. 7 p. portant chev. et yeux noirs

Jacques Waefelarts musicien allant ut ante agé 22 ans taille 5 p. 6 p. port. chev. et yeux bruns

François Seghers musicien allant ut ante agé 23 ans taille 5 p. 7 pouces, chev. blons yeux bleus

Jean Bap. Gaspar musicien allant ut ante agé 23 ans taille 6 p. 2 pouces port. chev. bruns yeux petit brun

Charles Delaporte allant ut ante natif de Courtrai agé 22 ans taille six p. 5 pouces port. chev. chatains yeux roux a habité paroisse Ste Catherine l'esp[ace de] 10 mois Leopold François Roventini perruquier allant ut ante agé 31 ans taille 6 p. 1 pouces port. chev. noirs yeux bruns

Marie Anne Aucoigne chanteuse allant ut ante agée 19 ans 5 p. 5 pou. portant chev. bruns yeux blonds

Pierre Swinnens virtuoso en musique all. ut ante agé 32 ans chev. chatains yeux bleux

Ignace Vitztumb musicien de S.A.R. agé 48 ans chev. gris et yeux blonds allant ut ante

Frans Gehot musicien bassoniste allant ut ante agé 28 taille de 5 p. 10 p. chev. bruns yeux petit brun

Petrus Claessens musicien allant ut ante agé 28 ans taille 6 p. 2 p. chev. blonds yeux petit brun

Joseph Seyffrith musicien allant ut ante age 25 ans taille 6 p. 4 p. chev. et yeux bruns

Charles Keyser musicien allant ut ante age 27 ans taille 6 p. 1 pouce chev. et yeux blonds

Jeanne Vanden Berghen comedienne allant ut ante port. cheveux bruns yeux bleuâtres²²⁸.

227 AEB, Tribunaux auliques 2835.

228 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 2264.

Aucun document ne vient malheureusement confirmer que cette troupe a effectivement donné des représentations en Hollande. Fransen n'en dit mot et Liebrecht n'a eu connaissance ni du contrat de location des bateaux ni des passeports délivrés aux membres de la troupe. La gazette vient heureusement combler cette lacune tout au long des mois de mai et de juin 1779. Le 22 mai, on lit que « les musiciens de Bruxelles » donneront le 25 mai *Orphée et Eurydice* et *Les Deux Chasseurs et la Laitière*, les deux pièces jouées en français²²⁹.

Le 29 mai, la gazette annonce pour le même jour *La Rosière de Salency* en néerlandais et *Le Nouveau Marié* en français, et pour le lendemain *Le Déserteur* en néerlandais, un ballet, et *Annette et Lubin* en français²³⁰. Enfin, le 8 juin 1779, la gazette annonce pour le lendemain une représentation des *Deux Avars* en français, suivie du ballet-pantomime des *Marchandes de modes* et des *Pêcheurs* en néerlandais²³¹.

Vitzthumb n'arrivera à la tête du Théâtre de Gand qu'en octobre 1779. À l'été 1781, la troupe de Gand se disperse et plusieurs acteurs se rendent à Amsterdam²³².

Quant au théâtre portatif, peut-être est-ce le « joli théâtre provisoire » que des notables amstellodamois font ériger, précisément en 1781, sur la *Leidsche plein* et sur lequel une troupe donnera des représentations d'opéra et de comédie en français²³³. C'est, en tout cas, la dernière étape probable de cette petite construction ingénieuse

229 *Rotterdamsche courant* du 22 mai 1779, n° 61 : « *De Brusselsche Muzykanten, onder het Bestier van den Heer Vitzthumb, zullen de eer hebben om op den Schouwburg buiten Rotterdam, op Dinsdag den 25 Mey 1779, (in het Fransch) te vertoonen: Orphee en Euridice, Groot Opera in drie Bedryven, geheel in Zang, vercierd met alle zyne Uitwerkzels, verscheiden Veranderingen van Nieuwe Decoratien en Danssen, gevolgd van de Twee Jagers en het Melkmeisje, Opera in een Bedryf, in het Fransch. Men zal beginnen om half zes uren.* » Traduction de l'auteur : « Les musiciens de Bruxelles, sous la direction de Monsieur Vitzthumb, auront l'honneur de représenter, sur le Théâtre hors de Rotterdam, le mardi 25 mai 1779 (en français), *Orphée et Eurydice*, grand opéra en trois actes, entièrement chanté, orné de tous ses effets, plusieurs changements de nouveaux décors et de danses, suivis des *Deux Chasseurs et la Laitière*, opéra en un acte, en français. On commencera à cinq heures et demie. »

230 *Rotterdamsche courant* du 29 mai 1779, n° 64 : « *De Brusselsche Muzykanten, onder het Bestier van den Heer Vitzthumb, zullen de eer hebben om op den Schouwburg buiten Rotterdam, op Saturday den 29 Mey 1779 (in het Nederduitsch) te vertoonen: de Rooseliere van Salency, Opera in vier Bedryven, vercierd met verscheiden nieuwe Decoratien, Danssen en alle zyne Uitwerkzels; gevolgd van de eerste Vertoninge van Le Nouveau Marié ou Ziste Zeste, Opera in een Bedryf (in het Fransch); men zal beginnen om half zes uren. Nog zullen bovengemelde Acteurs op Maandag den 31 Mey 1779 (in het Nederduitsch) vertoonen: Den Overlooper of Le Déserteur, Opera in drie Bedryven, vercierd met al zyn uitwerkzels en geëindigd door een Ballet, gevolgd van Annette en Lubin, Opera in een Bedryf (in het Fransch).* » Traduction de l'auteur : « Les musiciens de Bruxelles, sous la direction de Monsieur Vitzthumb, auront l'honneur de représenter, sur le Théâtre hors de Rotterdam, le samedi 29 mai 1779 (en néerlandais), *La Rosière de Salency*, opéra en quatre actes, orné de plusieurs nouveaux décors, danses et tous ses effets; suivi de la première représentation du *Nouveau marié* ou *Ziste zeste*, opéra en un acte (en français) : on commencera à cinq heures et demie. Les acteurs précités représenteront encore, le lundi 31 mai 1779 (en néerlandais) : *Le Transfuge* ou *Le Déserteur*, opéra en trois actes, orné de tous ses effets et terminé par un ballet, suivi par *Annette et Lubin*, opéra en un acte (en français). »

231 *Rotterdamsche courant* du 8 juin 1779, n° 68 : « *De Brusselsche Muzykanten, onder het Bestier van den Heer Vitzthumb, zullen de eer hebben om op den Schouwburg buiten Rotterdam, op Woensdag den 9 Juny 1779 (in het Fransch) te vertoonen: De Twee Gierig-aarts, Opera in twee Bedryven; gevolgd van De Visschers, Opera in een Bedryf (in het Nederduitsch); tussen de twee Stukken zal uitgevoerd worden het Ballet Pantomime genaamd Les Marchandes de modes, vercierd met verscheidn Veranderingen. Men zal beginnen om half zes uren.* » Traduction de l'auteur : « Les musiciens de Bruxelles, sous la direction de Monsieur Vitzthumb, auront l'honneur de représenter sur le Théâtre hors de Rotterdam, le mercredi 9 juin 1779 (en français), *Les Deux Avars*, opéra en deux actes; suivi des *Pêcheurs*, opéra en un acte (en néerlandais); entre les deux pièces sera exécuté le ballet pantomime intitulé *Les Marchandes de modes*, orné de plusieurs changements. On commencera à cinq heures et demie. »

232 P. Claeys, *op. cit.*, p. 160.

233 J. Fransen, *op. cit.*, p. 367.

qui offre aux troupes itinérantes l'autonomie de jouer partout, sur les places des villes et des villages.

Moyennant l'autorisation des édiles locaux, la troupe plante le décor au beau milieu de la vie quotidienne, et non plus dans une grande bâtisse trop souvent réservée aux classes aisées. Fransen raconte d'ailleurs que les représentations dont il est question plus haut étaient initialement prévues pour un cercle fermé de notables ; le succès est tel que les instigateurs se résolvent à dresser le théâtre portatif sur une place publique et à prolonger les représentations durant l'été et la foire, à l'intention d'un public de plus en plus vaste. La population peut ainsi aborder la culture de plain-pied, dans un cadre connu et accessible, comme ce fut le cas naguère lorsque le projectionniste des débuts du cinématographe allait de village en village.

Les comédiens nomades

D'où viennent ces comédiens qui, par une sorte de génération spontanée, se multiplient au fil du siècle et, du millier qu'ils étaient au xvii^e siècle, grossissent les rangs des troupes de campagne pour atteindre 3 000 unités à la veille de la Révolution française ?

La bourgeoisie qui se développe à l'ombre des monarchies européennes n'est pas étrangère au changement de statut des comédiens dans la société du xviii^e siècle. Des enfants de marchands, de pâtisseries, de perruquiers, d'ouvriers se lancent dans une profession « que la morale dédaigne, que la religion excommunie et que la loi condamne »²³⁴. Grâce à l'engouement des classes favorisées, grâce à leur disponibilité en temps et en argent, grâce à leur goût croissant pour le divertissement, les comédiens vont devenir le miroir d'une société en mutation vers le nouveau capitalisme et cristalliser les aspirations des classes bourgeoises.

Duvignaud se demande à juste titre jusqu'à quel point les gens de théâtre n'ont pas favorisé les transferts entre les classes sociales, voire joué un rôle d'intégration des valeurs entre les différentes classes. Car le comédien, quelle que soit son extraction, côtoie de près l'aristocrate, quand il n'est pas sous sa protection directe. Ainsi, dès le xvii^e siècle, la plupart des troupes ambulantes se dénomment d'après leur protecteur : troupe de la Reine, troupe du Dauphin, troupe du prince de Condé, troupe du prince d'Orange, troupe du duc de Hanovre, etc. Mongrédien en a dénombré une quarantaine de ce type, sans compter les troupes « libres », sans protecteur fixe et dénommées d'après leur chef²³⁵.

Cette proximité des seigneurs confère au comédien, et à la profession en général, une aura qui lui permet de dépasser la réputation de libertinage que la morale, et l'Église en particulier, lui a forgée. Le prestige dont jouit le protecteur rejaillit immanquablement sur le protégé. À l'inverse, le grand qui protège une troupe peut offrir à son entourage et au public des divertissements qui confortent l'image liée à son rang.

234 J. Duvignaud, *L'Acteur*, op. cit., p. 65.

235 G. Mongrédien et J. Robert, op. cit., p. 209 et ss.

Échange de bons procédés donc, où prestige social et prestige esthétique vont de pair ; compromis aussi, puisque le confort matériel d'une troupe passe par un lien de vassalité à l'égard du protecteur²³⁶.

Mais le comédien nomade est avant tout un propagateur de culture, un « passeur » : dans les provinces les plus reculées, il apporte l'illusion, le dépaysement ; aux notables et aux gouverneurs, il révèle un autre mode de vie, moins monotone et plus brillant que celui qu'ils vivent dans leurs demeures austères. La société provinciale découvre grâce à lui un monde qu'elle ne soupçonnait pas, une liberté dont le corps du comédien et de la comédienne est le signe visible, presque tangible. Ce nomadisme, véhiculant de ville en ville des idées souvent neuves, joue un rôle déterminant dans la diffusion de la culture et de la mode, il colporte des modèles culturels diversifiés et aide à leur rayonnement.

Mais à cette image positive du comédien en correspond une autre, bien plus sombre. Accablé de toutes les tares morales – comme si la société devait toujours brûler ce qu'elle a admiré –, l'acteur tente en vain d'échapper à une réputation qui le poursuit sans relâche. Traqué par l'Église qui l'excommunie, accusé des pires débauches par la bourgeoisie, le comédien en est réduit à former un groupe atypique, en marge des classes sociales habituelles. Le théâtre est un lieu mal famé, un « tripot » en proie à de fréquentes rixes entre spectateurs ; le comédien est souvent mêlé, que ce soit comme protagoniste ou comme alibi, à des affaires judiciaires troubles ; pire encore, il fraye notoirement avec la pègre. Tout ce que la littérature et les rumeurs ont produit sur le sujet se retourne inévitablement contre des gens dont le seul métier est de « jouer ».

Plus encore que les considérations morales, on est en droit de penser que l'attitude de l'Église à l'égard des comédiens est le fait de cette dualité troublante : un être qui passe sa vie à jouer ne peut que mentir, il cultive l'hypocrisie et la perversité²³⁷. Aussi l'acteur, adulé par les uns, conspué par les autres, se retrouve-t-il en marge de toutes les classes, à la lisière de toutes les convenances. Il est un mal nécessaire dans la société qui l'a engendré.

Statut du comédien

La morale religieuse a produit, au cours des siècles, une quantité innombrable de textes relatifs à la bienséance des spectacles et à l'état de comédien en général. Depuis la Renaissance, la polémique n'a cessé d'opposer les détracteurs virulents aux partisans inconditionnels. Si l'Église catholique a déversé son pesant d'excommunications, l'Église réformée ne s'est pas privée non plus de s'attaquer à la profession. Dès le xvi^e siècle, les pères des deux confessions surenchérisent sur le sujet et jettent l'anathème sur l'acteur, l'accablant de tous les maux²³⁸.

236 J. Duvignaud, *L'Acteur*, op. cit., p. 109.

237 *Ibid.*, p. 130.

238 Pour se rendre compte de l'importance numérique de ces écrits, voir notamment le volume V (nos 1 à 57) du catalogue de la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, rédigé par P. Lacroix.

Opinions sur le comédien

Comment restituer, d'après cette littérature, l'opinion que la société se fait du comédien ? Comment se faire une idée, la plus équitable possible, de l'image que véhicule le théâtre et de la manière dont l'artisan du spectacle se perçoit lui-même ? Tout d'abord, force est de constater que les auteurs les plus virulents sont bien souvent les mieux informés de la vie du théâtre, à croire qu'ils ont fréquenté assidûment ce lieu de perdition, afin de mieux pouvoir le discréditer. Il en va de même de la danse qui, à leurs yeux, est un plaisir aussi pernicieux que la comédie²³⁹.

Les hommes de théâtre ne sont pas en reste dans cette polémique, témoin le sévère jugement que porte Jean-Jacques Rousseau sur la condition du comédien. Dans sa *Lettre à D'Alembert*²⁴⁰, il écrit :

*Je vois en général que l'état de Comédien est un état de licence & de mauvaises mœurs; que les hommes y sont livrés au désordre; que les femmes y mènent une vie scandaleuse; que les uns & les autres, avarés & prodigues tout à la fois, toujours accablés de dettes & toujours versant l'argent à pleines mains, sont aussi peu retenus sur leurs dissipations, que peu scrupuleux sur les moyens d'y pourvoir. Je vois encore que, par tout pays, leur profession est déshonorante, que ceux qui l'exercent, excommuniés ou non sont par-tout méprisés, & qu'à Paris même, où ils ont plus de considération & une meilleure conduite que par-tout ailleurs, un Bourgeois craindrait de fréquenter ces mêmes Comédiens qu'on voit tous les jours à la table des Grands*²⁴¹.

Relayant les considérations d'un auteur espagnol²⁴², l'homme de robe Desprez de Boissy écrit :

*Quel désordre ne porte pas dans une ville l'arrivée & le séjour d'une troupe de Comédiens! [...] On ne revient point du Spectacle comme on y étoit allé; l'innocence n'en sort point sans tache, ni le vice sans crime*²⁴³.

Mais ces jugements si abrupts et si généralisateurs ne devraient-ils pas être tempérés par une analyse plus raisonnable et plus subtile ? C'est ce que tente un auteur anonyme lorsqu'il parle des comédiens de Bruxelles :

Quant aux mœurs des Comédiens, elles sont ici comme tout ailleurs, & seroient aussi comme par tout ailleurs moins repréhensibles, si le préjugé ne rendoit pas leur profession avilissante. C'est le vice seul qui doit avilir; si le Comédien est vicieux, si la Comédienne est débordée, on doit les mépriser; mais quand l'un & l'autre tiennent

239 On consultera avantagement, au sujet du débat théologique sur l'art « orchestrique », l'ouvrage particulièrement bien documenté d'Anne Wéry, *La Danse écartelée*, Paris, Champion, 1992.

240 C'est ainsi qu'on se réfère généralement à l'ouvrage dont le titre complet est *J. J. Rousseau citoyen de Genève, à Mr D'Alembert, sur son article Genève dans le viie volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*.

241 J.-J. Rousseau, *J. J. Rousseau citoyen de Genève, à Mr D'Alembert*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758, p. 135-136.

242 Dom Ramire, *Triumpho sagrado de la concientia*, Salamanque, 1751.

243 C. Desprez de Boissy, *Lettres sur les spectacles*, Paris, Butard, 1771, p. 475.

une conduite aussi irréprochable que Brissart & M^{lle} Dumesnil, quelle raison a-t-on de rougir de les voir & même de vivre en société avec eux? [...] Les Bourgeois de Bruxelles ne vivent pas avec les Comédiens; mais ils ont le bon esprit de ne pas les mépriser quand ils sont honnêtes & qu'ils ont des mœurs²⁴⁴.

Sans vouloir peindre le portrait psychologique du comédien, il faut bien admettre que la profession a quelque chose d'équivoque : un être se dédouble pour se donner à voir à des spectateurs qui se projettent dans une histoire qu'ils ne vivront sans doute jamais, à travers des personnages qu'ils ne seront probablement jamais.

C'est ce que rappelle l'auteur d'un manuscrit anonyme :

Qu'est-ce que la profession d'un Comédien?... C'est un métier par lequel un homme se donne en représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie et aux affronts qu'on achette le droit de lui faire et met publiquement sa personne en vente. J'adjure tout homme sincère de dire s'il ne sent pas au fond de son âme qu'il y a dans ce trafic de soi même quelque chose de servile et de bas²⁴⁵.

Diderot met dans la bouche de «l'homme du paradoxe» des mots assez durs sur la personnalité de l'acteur et sur sa dualité :

Dans le monde, lorsqu'ils ne sont pas bouffons, je les trouve polis, caustiques et froids, fastueux, dissipés, dissipateurs, intéressés, plus frappés de nos ridicules que touchés de nos maux; d'un esprit assez rassis au spectacle d'un événement fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique; isolés, vagabonds, à l'ordre des grands; peu de mœurs, point d'amis, presque aucune de ces liaisons saintes et douces qui nous associent aux peines et aux plaisirs d'un autre qui partage les nôtres. J'ai souvent vu rire un comédien hors de la scène, je n'ai pas la mémoire d'en avoir jamais vu pleurer un. Cette sensibilité qu'ils s'arrogent et qu'on leur alloue, qu'en font-ils donc? La laissent-ils sur les planches, quand ils en descendent, pour la reprendre quand ils y remontent²⁴⁶?

Le comédien n'est pas un homme comme les autres et, s'il règne dans le cadre rassurant de son théâtre, sous les feux de la rampe, dès qu'il en sort il redevient le paria d'une société qui vient pourtant de l'applaudir. Un acteur n'épouse pas une bourgeoise, encore moins une noble; une actrice fera une maîtresse convenable, certainement pas une épouse honorable. L'abbé de Pure pousse la logique encore plus loin lorsqu'il écrit :

Il seroit aussi à souhaiter que toutes les Comédiennes fussent & jeunes & belles, & s'il se pouvoit, toujours filles, ou du moins jamais grosses. Car outre ce que la fécondité de leur ventre couste à la beauté de leur visage ou de leur taille, c'est un mal qui dure plus depuis qu'il a commencé qu'il ne tarde à revenir depuis qu'il a finy²⁴⁷.

244 *Nouvelles lettres sur l'état présent des Pays-Bas autrichiens*, Londres, 1782, p. 51-52.

245 *Essai sur les spectacles*, manuscrit anonyme de 275 pages, s.d. (XVIII^e siècle), p. 113. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms III 997.

246 D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Mille et une Nuits, 1999, p. 58.

247 M. de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, p. 170.

Le débat sur la moralité du comédien se poursuit au XVIII^e siècle et les théologiens de tous bords s'affrontent sur le sujet, les uns prétendant que la comédie est un plaisir innocent ou, au pire, un moindre mal, les autres démontrant, à grand renfort de textes liturgiques, qu'elle est hérésie.

L'excommunication

Dans une notice parue en 1879, Gustave Desnoiresterres²⁴⁸ commente la coutume que l'Église catholique a adoptée de longue date dans certaines régions de France, et plus particulièrement à Paris. Alors que toute l'Europe tolère les comédiens et leur mode de vie, l'archevêque de Paris les considère comme des êtres dépravés et indignes des sept sacrements. Aussi, appliquant à la lettre des canons prononcés dès le IV^e siècle, il oblige les comédiens à renoncer aux planches avant de se marier.

En réalité, le concile d'Elvire en Espagne, tenu en l'an 305, a abordé pour la première fois, en son canon 62, la question des « histrions, pantomimes et cochers du cirque ». Ceux qui désiraient embrasser la foi chrétienne devaient auparavant renoncer à leur profession²⁴⁹. Mais le concile d'Elvire était un concile provincial, dont les décisions n'avaient qu'une portée géographique limitée. D'autres conciles provinciaux, nationaux ou généraux ont pris des mesures diverses à l'encontre des comédiens, mais aucun concile général – ou œcuménique – n'a jamais jeté véritablement l'anathème sur les comédiens.

Concrètement, l'acteur est exclu de la communion et placé au même rang que la prostituée. Un prêtre ne peut lui donner l'absolution, à moins qu'il ne renonce définitivement à sa profession ; on ne refuse pas le baptême à un enfant de comédiens, mais on le refuse à un comédien adulte ; on n'admet de comédien ni comme parrain ni comme marraine ; on refuse aux comédiens les sacrements du mariage ainsi que la sépulture religieuse.

Mais ces dispositions ne connaissent nulle part ailleurs qu'en France l'application stricte qu'on leur destine alors. Ni en Italie, ni en Espagne, ni en Angleterre, ni en Allemagne, on ne confond les comédiens de l'époque avec les histrions d'autrefois.

L'Église gallicane, bien qu'attachée aux dogmes de la foi catholique et à l'autorité du Vatican, a néanmoins cultivé quelques particularismes qui pourraient expliquer la survivance, en France seulement, de dispositions canoniques oubliées par d'autres nations. Le concordat de Bologne, signé en 1516 entre le pape Léon X et François I^{er}, instituait ce dernier maître *de facto* de l'Église française. Le Roi rejetait la supériorité du concile universel et choisissait lui-même « ses » évêques²⁵⁰. Ainsi, non seulement Rome n'a jamais condamné les comédiens, mais le pape lui-même ne pouvait pas les relever de l'excommunication que le clergé français leur infligeait.

Au cours des siècles qui nous sont relativement bien connus sur le plan théâtral, les canons de l'Église ont été appliqués de manière plus ou moins patente, plus ou moins avouée, plus ou moins stricte. Lorsqu'en 1629, Louis XIII attribue définitivement

248 *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, n° 264, 10 mai 1879.

249 G. Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887, p. 33.

250 F.-X. Emmanuelli, *État et pouvoirs dans la France des XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Nathan, 1992, p. 89 et ss.

l'Hôtel de Bourgogne aux comédiens du Roi, lorsque Mazarin fait venir *La Finta pazza*, premier opéra italien représenté en France en 1645, le clergé salue ces initiatives et prend largement part aux réjouissances qui s'ensuivent. Les comédiens semblent être « en odeur de sainteté ».

Les acteurs de *La Finta pazza* se fixent à Paris et la troupe devient de plus en plus nombreuse et de qualité toujours croissante. Elle quitte alors la salle du Petit-Bourbon et s'installe au Palais-Royal, où elle joue en alternance avec la troupe de Molière²⁵¹. Les comédiens italiens ont droit aux sacrements, au mariage et à la sépulture en bonnes et dues formes religieuses. Ils sont en outre connus pour faire montre d'une certaine dévotion. Quand la troupe italienne s'ouvrira à des acteurs d'origine française, ceux-ci seront traités sur le même pied. La discrimination qu'exerce le clergé français n'est donc pas fonction de la nationalité, mais bien du théâtre auquel le comédien appartient²⁵².

L'Église et l'acteur

L'Église, tout à ses querelles religieuses entre jansénistes et jésuites, compte maintenir le contrôle sur la moralité publique, sur la censure théâtrale et, plus particulièrement, sur les auteurs et acteurs de la Comédie-Française. En 1664, le Roi lui-même, bien qu'ayant donné son aval à l'auteur après lecture de la pièce, interdit à Molière de représenter les trois premiers actes de son *Tartuffe* encore inachevé, par crainte des réactions d'un public que les propos pourraient échauffer. Trois ans plus tard, le Roi lui ayant donné son autorisation verbale, Molière fait jouer à Paris *L'Imposteur*, version remaniée du *Tartuffe*. Paris s'en indigne pourtant et le Parlement fait défendre la pièce au lendemain de la première. Il n'en faudra pas davantage à l'archevêque de Paris pour l'interdire en chaire à ses fidèles²⁵³. C'est l'épisode de la « Cabale des dévots ».

Dès lors, on assiste à une sorte d'acharnement de l'Église envers le comédien français, c'est-à-dire celui qui joue au Théâtre-Français ou à l'Opéra, épargnant, voire protégeant, les pensionnaires du Théâtre-Italien. Molière en fera les frais et le curé de Saint-Eustache lui refusera les derniers sacrements. À la demande de Louis XIV, cependant, l'archevêque de Paris autorisera qu'on lui donne une sépulture ecclésiastique dans le cimetière de la paroisse, pour autant qu'il n'y ait aucune cérémonie et que le corps du défunt soit transporté le soir²⁵⁴.

Les exemples se multiplient ensuite : Brécourt, en 1684, doit renoncer à son état de comédien sur son lit de mort ; deux ans plus tard, Rosimond, n'ayant pas eu le temps de renoncer à sa profession, est enseveli sans clergé dans un endroit du cimetière où l'on enterre les enfants morts sans baptême ; au siècle suivant, Adrienne Lecouvreur refuse de renoncer au théâtre et est ensevelie au milieu de la nuit sur les berges de la Seine²⁵⁵.

Les paroisses de Valenciennes dépendent de l'évêché d'Arras, l'un des plus sévères à l'égard des comédiens hormis celui de Paris. Hécart raconte que plusieurs curés ont refusé d'enterrer des comédiens durant le XVIII^e siècle. Ainsi, en 1717, le comédien

251 É. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., p. XIII-XVI.

252 G. Maugras, op. cit., p. 158-159.

253 V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 29 et ss.

254 G. Maugras, op. cit., raconte cet épisode p. 121-124.

255 *Ibid.*, p. 196 et ss.

Stigny²⁵⁶ est enterré « hors de sépulture Ecclésiastique, en vertu de l'ordonnance de MM. du Magistrat, rendue sur la requête du Mayor de cette ville, le Curé de St-Géry la lui ayant refusée à cause de son état ». En 1753, une comédienne subit un sort identique. Un autre cas est cité en 1757 et, en 1769, le comédien « Desprets de Verteuil »²⁵⁷ est interdit de sépulture religieuse par le même curé de Saint-Géry. Le curé de Saint-Jacques de Valenciennes « se conduisit de même en 1787 envers un autre Comédien nommé Devez Dufresnel²⁵⁸, qui fut enterré sur l'Esplanade »²⁵⁹.

Certains actes de décès contiennent des indications précises sur les comédiens et sur la pratique ecclésiastique à leur égard. Ainsi, à Lille, Jacques Guichon, dit De Lisle, décède brutalement le 8 septembre 1738 (l'acte signale qu'il « fut tué », sans autre précision). Une semaine plus tard, son corps est enterré « dans le Lieu ou sont mis les enfans mort né a douze heures de nuit par les Comediens »²⁶⁰. On lui réserve une sépulture sommaire sans autre cérémonie que la présence de ses camarades.

Plus significatif encore est l'acte de décès d'Henri Clavel, établi à Metz le 18 mars 1756. Clavel, né vers 1670, a été comédien dans la troupe que dirigeait son père, Scipion Clavel ; il a notamment joué à Lille, La Haye, Berlin, Bruxelles, Rouen, Strasbourg et Cologne. Il a débuté à la Comédie-Française de Paris le 15 mars 1708 et a été reçu le 14 juillet 1710²⁶¹. Il meurt à Metz le 17 mars 1756, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Le prêtre de la paroisse Saint-Marcel a consigné sur l'acte :

La veille de sa mort il a déclaré par un acte authentique passé pardevant M^e Roussel nottaire de cette Ville qu'il reconnoissoit que la profession de Commedien qu'il a exercée depuis longtemps étoit indigne d'un chretien, prohibée par les Canons de l'Eglise Catholique apostolique et Romaine et que voulant mourir dans le sein de cette Eglise il renonçoit volontairement et sans aucun retour à la d^e profession, promettant à Dieu s'il luy rendoit la santé de ne monter jamais sur le Theatre²⁶².

Sur l'ensemble des registres paroissiaux que nous avons consultés, la mention de comédien apparaît deux fois à Lyon, une fois à Lille, Besançon, Le Mans et Rouen. Dans la plupart des autres villes, les comédiens se disent marchands, bourgeois, musiciens. Généralement, ils ne s'attribuent aucun qualificatif particulier. Seuls semblent échapper à cette censure les musiciens et les danseurs, du moins lorsqu'ils peuvent se

256 Charles-François Bidaut, dit Stigny, eut également un fils comédien qui joua à La Haye en 1752 et à Gand en 1753 et 1754.

257 Louis Després, dit Verneuil, fut comédien à Bruxelles en 1710, 1733 et 1737. Il joua également à Metz en 1716, à Reims et à Amiens en 1744. Sa fille épousa le comédien et directeur de troupe Pierre Dreuilhon. Elle fut la maîtresse de Charles-Théodore de Bavière qui la fit comtesse de Parkstein. Elle mourut à Munich en 1765.

258 Bonaventure-Antoine de Wez, dit Dufresnel, était né à Alençon le 14 juillet 1742. Après plusieurs années passées à Bordeaux dans les rôles de rois et de pères nobles, il débuta à la Comédie-Française en 1777. Il dirigea le Théâtre de Liège en 1781-1782, où il publia un *Essai sur la perfection du jeu théâtral*, puis joua à Lille, avant de gagner Bruxelles pour la saison 1784-1785. Voir son *Mémoire généalogique* aux AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 21332. Il mourut à Valenciennes le 31 juillet 1787.

259 G.-A.-J. Hécart, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires, sur le théâtre de Valenciennes*, Valenciennes, Hécart, 1816, p. 159-160. Il reprend mot pour mot les passages écrits par l'abbé Parisis dans son ouvrage *Questions importantes sur la comédie de nos jours*, Valenciennes, Henry, 1789.

260 Lille, Archives municipales, registres paroissiaux (décès de la paroisse Saint-Étienne).

261 G. Mongrédien et J. Robert, *op. cit.*, p. 61.

262 Metz, Archives municipales, GG 110 (paroisse Saint-Marcel).

prévaloir d'être au service d'un seigneur, d'une église (musiciens de paroisse) ou d'une ville (maîtres de danse ayant pignon sur rue).

Pour les comédiens chrétiens, le déchirement intérieur est permanent : faut-il obéir aux lois aveugles d'une Église qui fait si peu de cas de leur condition, ou l'amour du métier les exhorte-t-il à braver la tradition religieuse ? Chappuzeau a beau louer leur « assiduité aux exercices pieux », la pratique professionnelle les installe dans une situation de parias que seule leur conscience peut dépasser. Pourquoi donc, alors que leur métier « les oblige de représenter incessamment des intrigues d'amour, de rire et de folâtrer sur le théâtre »²⁶³, les comédiens tiennent-ils tant à rester d'honnêtes gens, au sens où l'entendent le Grand Siècle et celui des Lumières ? N'est-ce pas, justement, parce qu'une fois descendus de la scène, ils veulent prouver qu'ils sont des hommes comme les autres, en dépit de l'obstination du clergé ? N'est-ce pas, précisément aussi, parce qu'ils doivent prouver qu'ils sont différents de « tout le monde » et qu'ils sont seuls maîtres de leur destin ? La fréquentation de la noblesse ne leur assurerait-elle pas, en définitive, une sorte d'impunité sociale qu'il faudrait racheter aux yeux de la religion ?

La fin du XVII^e siècle enregistre un net recul de la « tolérance » envers le théâtre : Molière et Corneille sont morts, Louis XIV est malade et, sous l'influence de M^{me} de Maintenon, il n'assiste plus aux représentations : depuis qu'il n'y va plus, c'est devenu un péché²⁶⁴...

La renonciation du comédien

Dans nos contrées, la renonciation n'est pas de mise, mais de nombreux comédiens d'origine française établis dans les Pays-Bas conservent une peur de cette pratique ecclésiastique. C'est pourquoi il est rare de rencontrer, dans les actes de mariage et de baptême, des comédiens qui se réclament de cette profession : ils préfèrent se qualifier de « musiciens » ou, plus généralement, de « bourgeois ». Sur les quelque six cents actes que nous avons dépouillés dans les registres paroissiaux de Bruxelles, seuls six d'entre eux mentionnent l'état de comédien.

Sur leur acte de mariage, le 26 décembre 1737, Jean-Baptiste Godard²⁶⁵ et Marie-Antoinette Pélard, dite Maisoncelle, sont dits « *vagi, comædi* » (célibataires et comédiens)²⁶⁶ ; la même mention figure sur l'acte de mariage de Joachim Visentini, dit Thomassin, et Jeanne De Trieu le 14 avril 1759²⁶⁷ ; le 18 février 1771, Philippe-Gabriel Diacre, dit Rozeli, « *comædus* », épouse Jeanne-Louise Louis, « *comædi filia* »²⁶⁸ ; le 11 juin 1760, Catherine Girardin meurt « *comæda ignota* » (comédienne inconnue)²⁶⁹ ; deux mois et demi plus tard décède Claude-Anselme Brun, dit D'Orbeval, « *comædus* »²⁷⁰. Quatre autres actes portent une indication du lieu de naissance d'un enfant

263 S. Chappuzeau, *Le Théâtre français, op. cit.*, p. 75.

264 S. de Reyff, *L'Église et le théâtre*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 108.

265 Probablement le haute-contre qui fit les délices du Concert spirituel et de l'Opéra de Paris dès 1751.

266 AVB, registre 478 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas).

267 AVB, registre 450 (mariages de la paroisse Notre-Dame du Finistère).

268 AVB, registre 451 (mariages de la paroisse Notre-Dame du Finistère).

269 AVB, registre 457 (décès de la paroisse Notre-Dame du Finistère).

270 AVB, registre 457 (décès de la paroisse Notre-Dame du Finistère).

de comédiens, né « *in domo Comædorum* » (dans la maison des comédiens, attenante au Grand Théâtre), « *in domo spectaculi comædiæ op de Munt* » [sic] ou encore « *in domo parentum platea Comædorum* » (au domicile parental, place de la Comédie).

Pour le reste des Pays-Bas autrichiens, nous n'avons trouvé que deux autres actes, rédigés tous deux à Gand, comportant des mentions de comédiens : le 29 décembre 1781, Joseph-Antoine-Balthazar-Maurice de Filtz de La Sablonne épouse Marie-Agathe Moiret, « *vagi et comædorum* »²⁷¹ ; le 12 février 1782, Pierre-Joseph Chevalier épouse Anne-Jeanne de Montlebert, « *vagi et comædorum* »²⁷².

Le seul cas de renonciation conservé dans nos archives est celui que le directeur D'Hannetaire fait consigner en 1768 par-devant notaire. Dès lors, il se retire de la scène et vit de ses rentes, qu'il a confortables, tandis que ses deux filles, Angélique et Eugénie, continueront à jouer à la Monnaie durant quelques années. Voici son acte de renonciation :

Ce jourdui le vingt quatre Mars mil sept cent soixante et huit est comparu pardevant moi soussigné Jean Louis Warré notaire admis au conseil souverain de sa Majesté Imperiale et Royale Apostolique ordonné en Brabant resident à Bruxelles et en presence des temoins cy après denommés, Sieur Jean Nicolas D'Hannetaire connu en qualité d'acteur et de directeur associé des Spectacles de cette ville, le quel en vertu d'un ancien usage de la commedie, au quel il n'a point été specialement derogé par l'article vingt huit des Statuts de la troupe de Son Altesse Royale²⁷³, a déclaré comme il declare par cette de la maniere la plus solennelle, avoir dès ce jour bien et duement renoncé au theatre et à tous exercices y adjacens, avec promesse authentique de ne plus reparoitre de sa vie sur la scene publique, soit pour son interet personnel, soit pour quelqu'autre consideration que ce puisse etre (à moins que ce ne fut pour le seul et unique profit des pauvres si jamais il en etoit requis), se soumettant en cas de defaut à tous depens, dommages et interets envers qui il appartiendroit conformement aux clauses et conditions usitées en pareil cas suivant le susdit usage de la commedie, obligeant à cette fin sa personne et biens et constituant tous porteurs des presentes ou double authentique à fin de comparoitre où besoin sera pour en cas de defaut y faire condamner volontairement le comparant avec depens et pour en faire l'insinuation aux directeurs en exercice. Fait et passé en la Ville de Bruxelles le jour mois et an que dessus en presence de Sr et Maitre Philippe François Joseph Warré avocat &a et de Sr Guillaume De Broë temoins à ce requis. [Signé] J.N. d'hannetaire, Philip F.J. Warré, G.J. DeBroë, Quod attestor J.L. Warré nots²⁷⁴.

271 Gand, Stadsarchief, registre 131 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas). M^{me} de La Sablonne fut directrice des spectacles de Liège et Maastricht dès l'année suivante.

272 Gand, Stadsarchief, registre 132 (mariages de la paroisse Saint-Nicolas).

273 Cet article prévoit : « Quoiqu'il soit dit dans l'Octroi article V, que chacun pourra se retirer de la société, en avertissant seulement six mois d'avance, néanmoins pour obvier aux inconvénients qui en pourroient résulter, et nommément à la difficulté de pouvoir remplacer les sujets dans un espace aussi court, chaque associé sera obligé de donner avis de sa retraite pour l'année suivante, trois mois après l'ouverture des spectacles, à peine de trois mille livres s'il diffère plus tard ; sans déroger toutefois au droit de renonciation au théâtre, suivant l'usage de la Comédie. » AEB, Conseil privé autrichien 1052. Document cité par F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 51.

274 AEB, Notariat général de Brabant 5117 (notaire Warré).

En embrassant la profession d'acteur, le comédien s'excommunie donc d'office, mais dans la pratique, cette règle est souvent contournée, que ce soit par mensonge du comédien lui-même ou par dissimulation du prêtre. Celui-ci indique « bourgeois » ou « officier de Sa Majesté », feignant d'ignorer la condition de celui qui vient faire baptiser son nouveau-né. Pareillement, l'hypocrisie entoure l'acte de renonciation, souvent purement formel, et chacun sait que le comédien « apostat » remontera sur les planches le soir même.

C'est le cas de Jean-Baptiste Anselme, *dit* Baptiste, et de Françoise Gravillon, future « Madame Baptiste » : le 20 mars 1728, par-devant le notaire Augustin Clément à Montpellier, les futurs époux signent un contrat de mariage en présence des parents de la future, Pierre Gravillon et Jeanne Rat. Ceux-ci font inscrire une clause particulière, que nous n'avons rencontrée nulle part ailleurs : les futurs époux doivent promettre de « s'établir dans une ville, et de quitter et abandonner l'opera et la comédie, sans-quo y lesd^s Gravillon et Rat mariés n'auoient pas consentis au present mariage »²⁷⁵. On ignore où et quand le mariage religieux a été prononcé, mais les époux ont fui loin de leurs familles : Baptiste et M^{me} Baptiste s'établiront à La Haye pendant deux ans, puis à Valenciennes de 1734 à 1743, avant de diriger pendant plus de dix ans la troupe française de La Haye.

Citons encore le cas du comédien Antoine Jassinte, que nous avons évoqué plus haut. Le curé de la paroisse Saint-Georges d'Abbeville a écrit sur son acte de décès qu'il avait, quelques jours avant sa mort, « publiquement renoncé a la profession de Comedien et solemnellement promis de ne jamais remonter sur le Theatre si Dieu luy rendoit la santé »²⁷⁶.

Le droit des pauvres

Au sujet du théâtre, l'Église n'en est pas à une incohérence près. Alors que les excommunications et les ouvrages polémiques alimentent son discours officiel, elle instaure parallèlement une activité théâtrale au sein même de l'institution, qui connaîtra un développement, certes circonscrit, mais néanmoins important dès le xvii^e siècle. Les jésuites font en effet du théâtre une activité pédagogique essentielle, suscitant autant de vocations dramatiques qu'ecclésiastiques. Peu avant la suppression de la Compagnie de Jésus en 1773, les écoliers du Collège de Bruxelles donnent encore des représentations publiques de drames latins. « Persuadés que les jeunes gens destinés par état à paraître en public, doivent être formés par des exercices qui, leur faisant perdre insensiblement la timidité attachée à leur âge, leur donne la facilité de s'exprimer »²⁷⁷, les pères jésuites trouvent dans les Écritures saintes les sujets de tragédies en vers latins que débitent les têtes blondes. Comédie en français et même « grand Ballet divisé en quatre Entrées » complètent le programme, suivi avec attention par les familles. Certaines de ces pièces ont été imprimées : pour Bruxelles, on dénombre une petite dizaine de livrets de tragédies relatifs à des représentations données par les jésuites aux xvii^e et xviii^e siècles.

275 Montpellier, Archives départementales, 2 E 56/557 (minutes du notaire Augustin Clément).

276 Abbeville, Archives municipales, registres de la paroisse Saint-Georges, à la date du 5 juillet 1744.

277 [J.-H. Maubert de Gouvest et F.-A. de Chevrier], *Mémoires du temps*, Bruxelles, 1760-1762, t. II, n° XIX, 5 septembre 1761.

Si l'Église fustige le théâtre – profane, s'entend –, elle ne dédaigne pas d'en recevoir les libéralités. Le « droit des pauvres » a été institué en France en 1677, semble-t-il, à titre de redevance que les Comédiens Français devaient verser à l'hôpital général pour occuper l'Hôtel de Bourgogne, après que la Confrérie de la Passion en a été expulsée et ses biens confisqués. Cet impôt, instauré par le Roi, répond « à une généreuse pensée du législateur », écrit Cros-Mayrevieille, et poursuit un but « éminemment moral : faire participer le plaisir de celui qui a du superflu à soulager l'enfant, le vieillard, le malade indigent »²⁷⁸.

Le mécanisme en est simple : la taxe perçue correspond au sixième de la recette brute d'une représentation. Les Comédiens Français s'insurgent rapidement contre un procédé qui ne tient aucun compte des frais réels de l'entreprise théâtrale et ils obtiennent finalement de verser un forfait annuel de 40 000 livres. Au milieu du XVIII^e siècle, on uniformise l'impôt à un quart de la recette brute pour tous les spectacles, y compris les forains²⁷⁹.

Dans nos régions, la pratique française est d'application, mais on ignore à peu près tout de son fonctionnement. À Gand, Claeys relève la première mention d'une perception au profit du « bureau de bienfaisance » dès 1653, puis régulièrement après 1660, mais il ne s'agit que d'un usage et non d'un impôt légal. La quote-part est invariablement fixée au tiers de la recette des représentations²⁸⁰.

À Anvers, la « Chambre des pauvres » a contribué à la reconstruction du théâtre au XVI^e siècle et, au siècle suivant, les aumôniers gèrent encore la salle, percevant de ce fait un quart de la recette²⁸¹. Pour le XVIII^e siècle, les archives d'Anvers ont conservé les registres de recettes et dépenses des « *Almoezeniers* » (aumôniers) du théâtre établi au « *Tapissierspand* » (maison des tapissiers). En 1745, les quatorze représentations données du 14 novembre 1744 au 2 février 1745 par la troupe de Jean-Baptiste Grimaldi, dit Nicolini, rapportent aux aumôniers la somme de 378 florins et, lorsque D'Hannetaire vient y donner cinquante-sept représentations en 1756, il leur verse 1 017 florins 9 sols, à raison de 17 florins 17 sols par représentation. Les comptes courent de 1744 à 1771 et la taxe est ramenée à 15 florins 15 sols en 1759²⁸².

Même si l'usage paraît généralisé à travers les Pays-Bas autrichiens, aucun document ne vient confirmer pour Bruxelles la pratique que nous connaissons à Gand et à Anvers. Des recherches approfondies dans les registres de comptes des hôpitaux de la ville, si rares soient-ils, permettraient sans doute de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse. En tout état de cause, les œuvres ecclésiastiques ont su tirer profit d'un art qu'elles réprouvaient, en prélevant ce que Pougin appelle une taxe « inique dans son principe, monstrueuse par son importance, vexatoire par son mode de perception »²⁸³.

278 G. Cros-Mayrevieille, *Le Droit des pauvres sur les spectacles en Europe*, Paris, Berger-Levrault, 1889, p. XI.

279 G. Maugras, *op. cit.*, p. 172.

280 P. Claeys, *op. cit.*, t. I, p. 160-161.

281 E. Geudens, *Le Spectacle, institution de bienfaisance à Anvers*, Anvers, Veuve De Backer, 1897-1901, fascicule I, p. 7-10.

282 Anvers, Stadsarchief, Kerken en Kloosters 2115.

283 A. Pougin, *op. cit.*, p. 313.

La Porte de Laeken, prison des comédiens

Il faut bien reconnaître que les menées de l'Église contre les comédiens sanctionnent, parfois à juste titre, des comportements réels. Les faits d'indiscipline, d'insolence, voire d'arrogance de certains ont été consignés tout au long du siècle et, si Paris embastille ses comédiens au For l'Évêque, Bruxelles dispose d'une « prison comique », située d'abord à la Porte d'Anderlecht, puis à la Porte de Laeken. Flanquée d'une tour, cette dernière fait partie de la deuxième enceinte de la ville construite au XIV^e siècle. Elle enjambe la Senne à l'intersection des actuels boulevards d'Anvers et Émile Jacqmain. Le corps principal du bâtiment sert de prison aux militaires et l'étage est réservé aux comédiens dès 1762, lorsque ceux-ci sont définitivement placés sous la juridiction du Tribunal aulique²⁸⁴.

Le premier exemple connu d'emprisonnement de comédien date de 1761 : à la suite d'une conduite « temeraire et scandaleuse » à l'abbaye de Forest, « ainsi que d'autres faits, qui caractérisent une personne dereglée à plusieurs égards », la figurante Du Verneuil est arrêtée et colloquée à la Porte d'Anderlecht le 10 mars 1761. Quatre jours plus tard, elle est élargie à condition de quitter la ville au plus tôt, « avec deffense de ne jamais plus s'y retrouver »²⁸⁵.

Le 21 septembre 1777, à peine le rideau se baisse-t-il sur le premier acte du *Barbier de Séville* qu'une violente querelle éclate entre les comédiens Chevalier et Louis-Jean Pin au sujet de la direction du théâtre, récemment reprise conjointement par Pin, Bultot et Sophie Lothaire. Chevalier s'est porté candidat, mais Pin n'entend pas s'associer à lui et préfère lui donner 7 000 livres pour qu'il y renonce. Après quelques bordées d'injures, les deux comédiens en viennent rapidement aux mains. Chevalier déclare avoir reçu un coup de poing au côté puis, après y avoir répondu par un soufflet, il s'est fait infliger « un coup de pied dans les parties ». Une trentaine de spectateurs se précipitent sur la scène et y trouvent Chevalier étendu sur le sol. La version de Pin est toute différente et tout porte à croire que Chevalier feint l'évanouissement.

Coutumier du fait, ce dernier a déjà dû quitter Paris par ordre de police, il a été emprisonné à Lyon et a « partout donné des scènes aussi extravagantes, qu'elles sont indécentes ». Chevalier est incarcéré à la Porte de Laeken et devra quitter les Pays-Bas autrichiens le 27 septembre au plus tard. Quant à Pin, il est également mis aux arrêts « par provision, jusqu'à un autre ordre ». Cependant, « s'il se donnoit dans l'intervalle des pieces où il conviendrait qu'il jouat, il pourra y jouer et reprendre ses arrêts la piece finie »²⁸⁶. Il n'est pas rare en effet que le directeur du théâtre fasse sortir de prison un comédien jugé indispensable, qu'on reconduit ensuite dans sa cellule une fois le spectacle terminé.

D'autres cas semblables d'indiscipline sont conservés dans les archives : en 1779, le danseur et maître de ballet Louis Baland est conduit à la Porte de Laeken pour avoir frappé la figurante Thérèse Leemans à coups de pied²⁸⁷. En 1781, c'est au tour

284 Voir N. Bauchau, « La Porte de Laeken : une prison pour les comédiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1992, t. XIX, p. 27-38.

285 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 1898.

286 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 1479.

287 AEB, Tribunaux auliques 13bis.

des comédiens Vanhove et Vallière de goûter à la geôle pour avoir troublé l'ordre au théâtre²⁸⁸. Le comédien Châteauneuf en 1785 et, trois ans plus tard, les demoiselles Eugénie Buguet, dite Soulier, et Françoise-Adélaïde Nones, dite Fleury, sont conduits en prison pour avoir refusé de jouer les rôles que le directeur leur assignait²⁸⁹.

Si le comédien jouit d'un statut social privilégié lorsqu'il se produit sur la scène, il n'en va plus de même hors du théâtre. Crainte de l'excommunication, isolement et dérélition, réputation de canaille et de débauché, le comédien souffre bien souvent de l'amalgame avec le bateleur et le saltimbanque, que le public confond dans un même préjugé. Ce mécanisme social qui conduit à l'isolement d'un groupe donné d'individus permet de maintenir hors normes ces mêmes individus, en leur faisant endosser la représentation que l'on projette sur eux de la transgression d'un interdit. L'acteur, par son mode de vie et les rôles qu'il interprète sur scène, représente un danger pour l'ordre social et la survie du groupe. Il faut donc l'expulser du cercle et laver le groupe de toute complicité éventuelle. L'excommunication procède de cette logique, en érigeant « un mur symbolique autour de celui qui a violé la loi dont la nature est imprescriptible »²⁹⁰.

On peut rapprocher le sort du comédien de celui du Juif errant, du paria indien et du Tsigane : le nomadisme inquiète, il « est ressenti par le sédentaire comme une perversion dangereuse de la nature humaine », écrit Luc de Heusch²⁹¹. On lui attribue tous les méfaits dont est victime la société et, si on le méprise, on le craint plus encore. L'acteur incarne précisément la transgression des lois, les conduites jugées immorales ou, à tout le moins, considérées comme une menace pour l'ordre social.

Rôles et emplois

La détermination précise des emplois de jadis est aujourd'hui malaisée à établir. En effet, cette notion n'a cessé de varier au cours des xvii^e et xviii^e siècles, non seulement à l'intérieur d'un même genre théâtral (comédie, tragédie, opéra, opéra-comique), mais aussi, et davantage encore, entre Paris et les villes de province. Pour résoudre les conflits de plus en plus nombreux qui surgissaient entre comédiens titulaires d'un même emploi, la Comédie-Française a mis au point, à partir de 1785, une sorte de classement des rôles par emplois. Dès lors, cette typologie permettait de départager les conflits entre comédiens de province, arbitrés eux aussi par la Comédie-Française.

Les troupes italiennes qui exerçaient leur activité en France au xvii^e siècle sont restées fortement marquées par les types de la *commedia dell'arte* : Pantalon, Arlequin, Polichinelle, Trivelin, Scaramouche, Lelio, Brighella, tous ces personnages sont demeurés immuables – en ce compris le costume et le masque –, jusqu'à l'adoption de la langue française par Luigi Riccoboni et les modifications de jeu qui en ont découlé.

288 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 1479 et 21332; Tribunaux auliques 13bis.

289 AEB, Conseil du Gouvernement général 846; Secrétairerie d'État et de Guerre 1479 et 21332.

290 J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, op. cit., p. 31.

291 L. de Heusch, *À la découverte des Tsiganes*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie, 1965, p. 35.

Les canevas du répertoire, puis les pièces écrites, étaient composés en fonction de ces types et chaque acteur connaissait l'ensemble des rôles liés à son emploi.

Les comédiens français, s'ils ne se fondaient pas sur une tradition aussi fortement ancrée, ont cependant pratiqué une distribution des rôles assez simple jusqu'à la Régence, compte tenu de l'effectif réduit des troupes circulantes. Les actes d'association de comédiens contenaient souvent la répartition des emplois entre les associés, que cette répartition ait été débattue entre les signataires ou qu'elle fût imposée par le directeur de la troupe.

On entend par « rôle » toutes les répliques qui relèvent d'un même personnage de la pièce. Un « emploi » désigne l'ensemble des rôles similaires à travers la littérature dramatique. Ainsi, le rôle d'Orgon du *Tartuffe* et celui d'Harpagon de *l'Avare* doivent être tenus par un comédien qualifié dans les emplois dits « comiques ». Le rôle de Dorine du *Tartuffe* et celui de Suzanne du *Mariage de Figaro* relèvent de l'emploi dit des « servantes » ou « soubrettes ». Cette typologie admet cependant de nombreuses variantes et subtilités, dues tantôt à la coutume, tantôt à des différences d'appréciation de la part des directeurs de théâtre.

Les typologies

Les dénominations s'apparentent au moins à trois vocabulaires distincts : d'une part des rôles de nature sociale, définissant parfois une certaine hiérarchie entre interprètes (premiers rôles, seconds rôles, rois et reines, jeunes premiers, soubrettes) ; d'autre part des types de rôles définis d'après des personnages de pièces particulières (Crispin, Agnès) ; ensuite des rôles nommés d'après leur créateur, pratique surtout courante dans l'opéra-comique (Laruelle, Trial, Dugazon). À ces catégories s'ajoutent encore des rôles définis d'après les accessoires (rôles à manteaux, rôles à livrée, rôles à baguette).

Examinons tout d'abord quels sont les emplois les plus courants à l'aube du XVIII^e siècle. Le contrat d'association passé à Gand, le 28 mars 1696, entre les comédiens de la troupe de Beauchamps²⁹² énumère les emplois de chacun des signataires, à savoir :

- Jean Biet, dit Beauchamps, les rois dans la tragédie et les paysans dans les pièces comiques ;
- Claude Biet, dit Hauteville, les premiers rôles de tragédie et de comédie ;
- Toinette Poitiers, femme de Claude Biet, dit Hauteville, les seconds rôles dans la tragédie (parfois les premiers) et les amoureuses dans la comédie ;
- Marguerite Pillart, femme de Simon Bernier, dit Villabel, les premiers rôles, le chant ;
- Pierre Barbot, dit d'Aubigné, tous les emplois comiques, « ce qu'il conviendra » dans la tragédie ;
- Jean Bouillart, dit La Garde, les troisièmes rôles tragiques et les vieillards dans la comédie ;
- Marie Le Charton, femme de Jean Bouillart, dit La Garde, les reines et les forts rôles dans la tragédie, les forts rôles dans la comédie ;

292 F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 4-6 ; P. Claeys, *op. cit.*, t. II, p. 49-53.

- Anne La Voye, femme de Benoît Charpentier, les emplois comiques dans la comédie et les rôles « qu'il conviendra » dans la tragédie ;
Joseph Cabut, dit Claré, « l'employ qui lui sera donné par la compagnie » ;
- Michel de Renanceau, l'emploi « qu'il lui sera marqué par la compagnie » ;
- Alexandre, fille de M^{me} Villabel, les petits rôles de tragédie et de comédie, la danse dans la comédie ;
- Babette, fille de M^{me} Villabel, les derniers petits rôles de comédie, la danse ;
- Marie-Françoise, fille de La Garde, les suivantes dans la tragédie et les petites amoureuses dans la comédie, la danse ;
- Ulrique, fille de La Garde, les suivantes dans la tragédie, la danse ;
- Anne-Christine, fille de La Garde, les rôles « qu'il conviendra », la danse ;
- Claudine Mallet, femme de Jean Biet, dit Beauchamps, les rôles « qui lui seront marquez par la compagnie », receveuse et portière ;
- Simon Bernier, dit Villabel, violoniste dans les entractes de comédie ;
- Benoît Charpentier, violoniste dans les entractes de comédie, compositeur des entrées de ballet, danseur et chanteur au besoin.
- Dans l'acte d'association passé à Mons, le 7 février 1707, entre les comédiens conduits par Desurlis²⁹³, les emplois se répartissent comme suit :
- Michel de Villedieu, les premiers et seconds rôles tragiques en partage, les amoureux dans la comédie en partage ;
- François-Hyacinthe Ribon, les premiers, seconds et troisièmes rôles tragiques en partage, les amoureux dans la comédie en partage, le chant, maître de ballet ;
- Jacques Prévost, les premiers comiques en chef, et rôles d'ivrognes ;
- Prévost fils, les premiers, seconds et troisièmes rôles tragiques en partage, les seconds rôles comiques, la danse ;
- Jean-Baptiste Dery, les troisièmes et quatrièmes rôles en partage, le chant dans les pièces « où il en sera requis » ;
- Lefebvre, les troisièmes et quatrièmes rôles en partage, les rôles de vieillards ;
- Jean Desurlis, les rois et autres rôles attachés à ce caractère ;
- Marie-Françoise de Houy, femme de Villedieu, les amoureuses en partage dans la tragédie et la comédie ;
- Louissette Prévost, les amoureuses en partage dans la tragédie et la comédie, les rôles travestis, la danse ;
- Babette, fille de Romainville, les suivantes dans la tragédie, la danse ;
- Charlotte, fille de Romainville, les suivantes dans la tragédie, la danse ;
- Élisabeth Desurlis, femme de Charles de La Haze, dit Romainville, les reines-mères en chef, les tantes et les servantes dans la comédie ;
- Madeleine Hasard, femme de Jean Desurlis, les tantes et les servantes dans la comédie.

Enfin, le 7 janvier 1710 est conclu à Bruxelles un contrat d'association entre Dubourg et consorts²⁹⁴. Les emplois se répartissent comme suit :

293 F. Rousseau, « Documents pour l'histoire du théâtre français en Belgique », *op. cit.*, p. 152-155.

294 AEB, Notariat général de Brabant 185 (notaire Lion). Voir l'annexe V.

- Benoît Dubourg, les rois en chef et tous les rôles qui s’y rattachent ;
- Louis Després de Verneuil, les premiers et seconds rôles tragiques et comiques en partage ;
- Guillaume Capelle, dit Lasalle, les rôles comiques en chef, les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes rôles en partage ;
- Louis Derval, dit Rosange, les seconds rôles comiques, les rôles de paysans, de gascons et de vieillards, les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes rôles tragiques en partage ;
- Jacques Biet, dit Du Feys, les rôles de vieillards et d’ivrognes, les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes rôles tragiques en partage ;
- Jeanne-Françoise de Lan, veuve de Jean Pallet, dit Bellefleur, les reines-mères et les rôles qui s’y rattachent ;
- Marie-Catherine Anniessis, femme Du Feys, les premiers et seconds rôles tragiques en partage, les amoureuses en partage ;
- Marie Girard, femme de Guillaume Capelle, dit Lasalle, les amoureuses, quelques seconds rôles, les troisièmes et quatrièmes rôles ;
- Louise Chabot, veuve de Michel Tourneville, les rôles comiques en chef, les troisièmes rôles tragiques ;
- Élisabeth Desurlis, femme de Charles de La Haze, dit Romainville, les premiers et seconds rôles tragiques en partage, les amoureuses dans la comédie ;
- Barthélemy Derval, les premiers et seconds rôles tragiques et comiques en partage ;
- Marie-Antoinette, fille de Tourneville (rôles d’enfants) ;
- Suzon, fille de Lasalle (rôles d’enfants) ;
- Charles Biet, dit Beauchamps, les rôles « qui luy seront marquez ».

De l’examen de ces trois documents, il ressort que la typologie n’est pas des plus constantes, ni même la séparation entre les rôles comiques et les rôles tragiques. Retenons toutefois que le directeur se réserve les emplois de rois et les rôles qui s’y rattachent, dans la tragédie et l’opéra (par exemple le personnage de Thésée dans *Phèdre*). Tous les acteurs ayant un peu de voix sont réquisitionnés pour chanter dans les opéras et ceux qui savent danser le sont pour les intermèdes et les ballets. Dans des troupes de taille réduite (une petite dizaine de comédiens), chacun doit remplir plusieurs emplois.

Ceci pose inévitablement des problèmes de distribution des rôles au sein d’une même pièce car, selon la complexité de l’œuvre, un même acteur devra nécessairement jouer plusieurs personnages correspondant aux emplois qui lui auront été assignés. Pour éviter les incompatibilités qui pourraient surgir, le directeur est souvent amené à rayer de son répertoire les pièces les plus complexes, laissant aux troupes fixes et aux théâtres des grandes villes le privilège de monter les grandes œuvres dramatiques et lyriques.

Pour une période de plus de quarante ans, nous manquons de documents concernant la distribution des rôles dans les troupes bruxelloises. Il faut attendre 1754 pour en connaître la répartition exacte et constater, grâce à un almanach²⁹⁵, l’apparition

de fonctions mieux définies et d'emplois distincts d'un acteur à l'autre. Quelques années plus tard, la nouvelle vogue de l'opéra-comique donne naissance à des emplois spécifiquement lyriques, du moins pour ce qui est des rôles masculins. Ainsi, en 1762, Louis Compain chante les basses-tailles (timbre de voix intermédiaire entre le baryton et la basse d'aujourd'hui) et Jean-Baptiste Godard les hautes-contre (voix plus étendue dans les aigus que notre ténor). Quant aux rôles lyriques féminins, les actrices sont supposées être à la fois comédiennes et chanteuses, quel que soit leur emploi²⁹⁶.

Les contrats d'engagement d'acteurs sont rédigés de manière de plus en plus précise, à mesure qu'évolue le répertoire et que s'étoffe la troupe. Si le contrat d'Arnault, signé en 1704, ne comporte d'autre obligation que celle de « chanter à l'Opera de Bruxelles tous les rôles qui luy seront distribués par Monsieur Fiocco »²⁹⁷, celui du danseur Nicolas Varinot, signé en 1757, l'oblige à « figurer [...] dans tous les Ballets, danser pas seul, pas de deux, pas de 3 & de 4, à la réquisition et volonté du maître de ballet, s'habiller dans les pièces à spectacle, chanter dans les opera, opera comique, dans les chœurs, pieces d'agrément &^a »²⁹⁸.

De la saison 1772-1773 à la saison 1776-1777, nous disposons de l'ensemble des contrats d'engagement, à quelques exceptions près, conclus entre les directeurs du Théâtre de la Monnaie et les acteurs. Ainsi, en 1772-1773, le contrat de M^{me} Pitrot-Verteuil stipule qu'elle est engagée pour « jouer les jeunes premiers rôles comiques » ; Dazincourt jouera « les seconds comiques » ; François Louis « les seconds rois et les troisièmes amoureux dans la tragédie » ; M^{me} Gontier « les premières soubrettes dans la comédie et les duègnes dans l'opéra » ; le contrat de Bigottini, pour la saison 1775-1776, précise qu'il est engagé pour « jouer les rôles d'Arlequin et prêter toutes ses machines et décorations »²⁹⁹. Quant à Soligny, il est engagé comme amoureux dans l'opéra, comme le confirme une lettre de Vitzthumb datée du 4 mars 1774 : « Monsieur, Vous trouverez ci-joint le Role de Clarens dans *Sara ou la Fermiere Ecossaise* que je vous prie d'apprendre tout de suite, souhaitant pour votre agrément et le Bien être de la Direction que vous débutiez par ce Role : car il est essentiel pour vous et pour nous que vous ayez un nouveau rôle dans lequel on ne puisse point vous juger par comparaison. »³⁰⁰

Le répertoire devenant extrêmement varié et abondant, l'effectif de la troupe augmente considérablement. Devant l'exigence croissante du public, le souci des directeurs est non seulement d'offrir les talents les plus appropriés aux rôles à interpréter, mais encore et surtout de pouvoir faire face aux absences pour maladie, aux conflits entre condisciples, aux désistements, aux résiliations de contrats. Plusieurs comédiens occupent ainsi une double fonction : ils sont titulaires d'un emploi « en chef » (emploi

296 [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. II, p. 248-255.

297 AEB, Tribunaux auliques 1589.

298 AEB, Tribunaux auliques 2497. Voir aussi J.-P. Van Aelbrouck, *op. cit.*, p. 235.

299 AEB, Conseil privé autrichien 1054.

300 AEB, Manuscrits divers 3847. Pierre-Claude Senisseler, dit Soligny, était né à Paris le 11 mars 1748. Il débuta à Stockholm en 1767 et y épousa, le 18 janvier 1770, Jeanne-Élisabeth-Renée Malter, dite M^{lle} Le Clerc. Le 17 février 1773, il débuta à la Comédie-Italienne, sans succès, puis joua à Lyon, avant de jouer à Bruxelles de 1774 à 1776. Il joua ensuite à La Haye, Metz, Marseille et Toulouse, avant de revenir à Bruxelles en 1783. À Amsterdam, il publia, en 1788, *Les Passe-tems de société*, puis joua encore à Metz avant de mettre fin à sa carrière. Son fils Pierre-Louis-Gaspard, né à Stockholm le 8 juillet 1770 et mort le 8 février 1855, lieutenant d'artillerie, fut décoré de la Légion d'honneur le 1^{er} octobre 1807.

principal) ou « en partage » (emploi réparti entre deux ou plusieurs comédiens) et occupent d'autres emplois « en double » (en remplacement).

Tentons maintenant de tirer une typologie la plus claire possible – quoique fragile, tant les subtilités et les variantes sont nombreuses – dans les genres tragique, comique et lyrique.

Emplois masculins

premiers rôles
seconds rôles
rois
troisièmes rôles
confidents

amoureux
jeunes premiers
marquis
rôles à manteaux ou grimes
comiques et premiers rôles marqués
pères nobles
financiers
raisonneurs
rôles à livrée
valets
premiers comiques (grande livrée)
Crispin
seconds comiques (petite livrée)
paysans
niais
Arlequin

Emplois féminins

premiers rôles
seconds rôles (ou princesses)
reines
troisièmes rôles
confidentes et suivantes

Tragédie

Comédie

ingénues
amoureuses
jeunes premières
grandes coquettes
mères nobles
duègnes
rôles de caractères
servantes ou soubrettes

Opéra et opéra-comique

Outre les premiers, seconds et troisièmes rôles masculins et féminins, on distingue schématiquement, dans les voix d'hommes, la basse-taille (baryton-basse), la taille (registre médium) et la haute-contre (ténor léger).

Ajoutons à cette énumération les emplois calqués sur ceux qu'ont interprété de célèbres comédiens parisiens, comme Lekain dans la tragédie, Bellecour dans la comédie et la tragédie, Dangeville dans les rôles de niais, Laruette, Trial et M^{me} Dugazon dans l'opéra-comique, ou M^{lle} Clairon dans la tragédie.

L'interprétation

Afin d'expliciter quelque peu la manière dont certains de ces rôles doivent être interprétés, laissons la parole à un grand amateur de théâtre, lui-même auteur de pièces et proche de la famille D'Hannetaire. Le prince de Ligne, dans ses *Lettres à Eugénie*, fournit des éclaircissements précieux sur le jeu des acteurs. Il a vu maintes fois Eugénie D'Hannetaire tenir les rôles de soubrettes et son admiration pour elle est sans bornes :

C'était un prodige de jeu de physionomie, de gaieté, d'enjouement, de singerie. Elle ajoutait aux plus beaux yeux du monde la taille la plus agréable, disait plaisamment des drôleries au Tartuffe et au Philosophe marié, en entendait toutes les finesses, en mettait autant dans les pièces de Regnard, savait analyser les soubrettes de l'ancien et du nouveau théâtre [...] et possédait les nuances d'intérêt sans tragique, de tendre sans fadeur, de gentillesse sans trop de gaieté [...].

Elle distinguait le nouveau genre de femmes de chambre, telles qu'en ont les femmes de bonne compagnie, celles de la finance et de la robe, et jusqu'aux nouvelles servantes, même des théâtres allemand et anglais [...].

Les travestissements, par exemple, leur appartiennent. Parce que, leur rôle exigeant plus de feu et de hardiesse que les autres, elles doivent avoir un air délibéré qui peut à merveille les servir pour cela³⁰¹.

*

Des rôles de valets, Ligne écrit :

Le valet du Glorieux³⁰², par exemple, doit être joué différemment de ce petit bout de rôle, mais enfin qui en est un, de Lafleur. C'est un nigaud, qui [...] doit apporter sur le théâtre un air toujours naïf ou toujours boudeur³⁰³.

Plus loin, il ajoute :

La différence qu'il y a entre le valet et le Crispin, c'est que celui-ci doit être beaucoup plus lesté [...] et qu'il doit avoir l'air un peu bretteur, tandis que l'autre est poltron de bonne foi. Le Crispin demande aussi plus de jeu et de mines³⁰⁴.

Des paysans, il dit :

Ils ne doivent pas être joués trop platement. On ne doit jamais peindre la nature qu'en beau. Mais ils doivent, par leur maintien, leurs révérences, leur ton de voix assuré et un peu plus gros que celui des autres, annoncer un grand air de bonne foi. Ils doivent s'embarrasser dans un compliment, corriger par leur air l'auteur quand il leur donne trop d'esprit, et faire ou dire une balourdise bien gaiement. Ils tournent

301 C.-J. de Ligne, *op. cit.*, p. 20-22.

302 *Le Glorieux*, comédie de Destouches (1732). Pasquin est le valet du Glorieux et Lafleur son laquais.

303 C.-J. de Ligne, *op. cit.*, p. 24.

304 *Ibid.*, p. 32.

*leur chapeau sur le poing, ont les mains derrière le dos quand ils arrivent sur la scène ordinairement, gesticulant ensuite plus que les autres et criant toujours plus haut*³⁰⁵.

Quant aux niais :

*[Ils] ne se jouent presque que de physionomie. Ils ont le corps, les mains, les jambes et tout bien ensemble, la voix un peu grêle, et tout ce qui caractérise la nigauderie, comme l'air bien étonné, par exemple*³⁰⁶.

Les rôles à manteaux, « personnages aussi gravement plaisants que les financiers », se caractérisent « par leur mauvaise humeur, leurs préjugés et leur bonne bourgeoisie ». Enfin, Ligne tient les rôles de caractère pour « une espèce d'invalides que l'on donne aux actrices à qui l'âge interdit le ton de la séduction et de l'attendrissement »³⁰⁷.

Ligne écrit ces pages en 1774 et les remanie vingt-deux ans plus tard. La période révolutionnaire a déjà modifié sensiblement cette typologie. Avec l'apparition de nouveaux genres dramatiques au XIX^e siècle – comme le drame romantique, le mélodrame ou le vaudeville –, la nomenclature traditionnelle va subir de profonds changements, tandis que les rôles lyriques se fixeront progressivement autour des tessitures de voix, empruntant les dénominations courantes aux appellations italiennes.

*

Nous avons passé en revue l'ensemble des informations dont nous disposons pour illustrer la vie du comédien itinérant : la constitution de la troupe, le recrutement des acteurs et leurs rôles sur la scène, le fonctionnement de l'entreprise théâtrale et les autorisations de jouer, la circulation des troupes et des individus. Il faut cependant déplorer, une fois encore, le manque crucial de documents fiables sur la vie des comédiens au quotidien. Pour le XVIII^e siècle, on a certes connaissance de plusieurs biographies, mémoires, souvenirs et romans divers. Mais quel crédit peut-on accorder à ces textes qui, écrits bien souvent tardivement, mélangent les dates et les faits, vantent les exploits du personnage principal, passent imperceptiblement de la réalité à la fiction ? Quels enseignements tirer de ces lignes souvent écrites par des auteurs présomptueux, par des biographes complaisants, voire par des hagiographes sélectifs ?

L'authenticité plus que suspecte de ces ouvrages, qu'on cite pourtant fréquemment, incite à la prudence : les *Mémoires* de Fleury et de Dazincourt sont truffés d'erreurs et de méprises. Les faits y sont toujours dépeints à l'avantage du protagoniste et arrangés au goût du jour, l'ordre chronologique n'est jamais certain car ces mémoires ont été rédigés longtemps après les faits. D'autres ouvrages sembleraient plus véridiques, si ce n'était le ton graveleux, voire ordurier, qui donne à son tour une image douteuse de la réalité.

Si quelques biographies de comédiens connus sont parvenues jusqu'à nous, il n'en va pas de même des comédiens de second ordre. Or, ce sont précisément ces personnages plus obscurs qui éclaireraient le mieux la vie quotidienne d'artistes marginaux, dont les seules ambitions sont de plaire au public et de boucler les fins de mois. L'ensemble des documents d'archives n'offrent malheureusement qu'une image

305 *Ibid.*, p. 37.

306 *Ibid.*, p. 38.

307 *Ibid.*, p. 41 et 44.

extrêmement floue et incomplète du métier et des personnages qui le pratiquent. Face à cette indigence, toute nouvelle trouvaille doit être versée au dossier, car elle constitue une chance inespérée de parfaire nos connaissances sur un univers fugace par essence.

La seconde moitié du siècle se caractérise par une lente sédentarisation des troupes : les directeurs demeurent plus longtemps dans une même ville, pour autant que l'accueil du public leur soit favorable et que l'entreprise financière soit équilibrée. En revanche, les comédiens continuent de sillonner l'Europe au gré des contrats. Les « vedettes » entreprennent de longues tournées, donnant çà et là quelques représentations, de leur propre initiative ou à la demande des directeurs. Leur passage est toujours l'occasion d'un triomphe public et d'une recette exceptionnelle. Les comédiens moins connus exercent leurs talents en province, parfois pendant de nombreuses années, dans l'espoir d'être un jour à la hauteur d'un engagement à Paris. Les motivations profondes du nomadisme ont changé : d'économiques qu'elles étaient, elles deviennent essentiellement professionnelles, même lorsque l'argent accompagne l'ambition.

Au chapitre suivant, nous analyserons les principales causes qui, selon nous, ont présidé à la sédentarisation des troupes. Ces causes sont généralement extérieures à la troupe et sont le fait tantôt du public, tantôt du répertoire ou de la politique culturelle des villes.

Raisons de la sédentarisation des troupes à la fin du siècle

Bruxelles possède, depuis sa construction à partir de 1695, l'un des plus beaux théâtres d'Europe, tous les chroniqueurs s'entendent à le reconnaître. Mais plusieurs facteurs en ont fait aussi, durant un demi-siècle, l'un des plus beaux écrins vides, déserté par le public, fui par les directeurs endettés. Seul le prestige dont jouissaient la ville et le bâtiment ont attiré de nouvelles troupes qui, l'une après l'autre, ont tenté de relever le défi. Un texte de 1763 résume bien la situation dans laquelle survivait vaille que vaille le Grand Théâtre, jusqu'à l'arrivée de Charles de Lorraine et la prise en main de la gestion par D'Hannetaire :

[Le Théâtre] de la Monnoie n'est parvenu que par degrés à la perfection où il est aujourd'hui; il fut longtemps fermé & longtemps désert. La plupart des entrepreneurs terminaient leur direction par faire banqueroute. Peu de conduite, la salle qu'il fallait louer fort cher, d'autres fraix considérables, & sur tout le petit nombre des spectateurs, les mettaient dans l'impossibilité de se soutenir¹.

Bruxelles ne semble pas avoir échappé entièrement à la léthargie théâtrale – voire à la décadence – que Fuchs a constatée en France sous la régence de Philippe d'Orléans et qui se poursuit au début du règne de Louis XV. Le regain d'activité qui s'opère à la fin des années 1720, parfois plus tard, touche aussi le Grand Théâtre et, même si les directeurs se succèdent à un rythme soutenu, le spectacle reprend vigueur. L'arrivée de Favart à la tête d'une troupe brillante convainc le public de venir découvrir ce qui se fait de mieux à Paris et même d'applaudir en primeur les nouvelles productions du directeur². Tant au sein des troupes que parmi le public, une plus grande stabilité s'installe et la fréquentation va croître sensiblement durant toute la seconde moitié du siècle.

Le théâtre est le privilège des riches et des puissants; il va devenir, au cours d'un lent processus, un droit pour la classe moyenne. Quittant la cour et les obscurs jeux de paume, les comédiens s'implantent au cœur des villes, ils attirent la foule et jouent les dernières pièces à la mode de Paris. La « théâtromanie » grandissante gagne toutes les couches de la population : même les plus défavorisés se pressent aux spectacles des foires et des boulevards, devant les tréteaux des places publiques, aux parterres

1 [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. III, p. 84.

2 Il en va ainsi des *Nymphes de Diane*, opéra-comique de Favart représenté pour la première fois à Bruxelles le 1^{er} juin 1747.

des théâtres. Le répertoire se diversifie : grandes tragédies, comédies, arlequinades, opéras-comiques et, bientôt, drames bourgeois dépeignent, parodient ou imitent le quotidien, les sentiments, les relations sociales.

L'entreprise théâtrale elle-même s'en voit profondément modifiée et se professionnalise au fil du temps : pour jouer ce large répertoire qui recourt à des pièces de genres très différents, la troupe est obligée de s'étoffer et de compter quelques talents sûrs, quitte à les payer davantage. Le directeur gère une entreprise de plus en plus importante, mais la fortune reste hasardeuse. Les distances parcourues d'une ville à l'autre coûtent par conséquent beaucoup plus cher au directeur et le transport des décors et des costumes ne peut plus se faire dans de simples malles, tant ils sont devenus volumineux.

La « théâtromanie » produit encore d'autres effets, plus visibles ceux-là : les municipalités se convainquent qu'elles doivent ériger des bâtiments dignes de la réputation qu'elles veulent soutenir. Elles font construire des salles de spectacle plus vastes, plus confortables, à l'acoustique et à la vision meilleures, permettant à un public de plus en plus nombreux d'assister aux représentations dans de bonnes conditions, et non plus dans des salles de fortune qui tombent en ruines. Progressivement, le théâtre occupe une place centrale dans la ville et, de bâtisse enserrée dans le tissu urbain, il devient un édifice public. Les édiles ont bientôt conscience qu'un lieu permanent doit être habité en permanence. Ils se mettent donc en quête d'une troupe digne d'occuper leur théâtre, pour une durée plus longue qu'une foire ou un été.

Dans la seconde moitié du siècle, on assiste, un peu partout dans le « domaine français », à un processus de sédentarisation des troupes. Jusque-là, l'entrepreneur et sa troupe se déplaçaient de ville en ville, de manière saisonnière ou au hasard des itinéraires empruntés ; maintenant, le directeur reçoit un théâtre en gestion et les comédiens postulent au gré des emplois vacants. La circulation des troupes fait place à celle des individus.

Nous allons examiner point par point les raisons et les conséquences de cette « théâtromanie ».

Le public : son goût croissant pour le théâtre

La fréquentation publique des théâtres parisiens au XVIII^e siècle est l'objet d'une imposante étude d'Henri Lagrave³. L'auteur y analyse la population sociale qui se rend au théâtre, les données économiques liées au coût des représentations et au prix des entrées, les genres de pièces figurant au répertoire courant. Cette étude sociographique n'aborde cependant pas ou peu les motivations qui déterminent une population donnée à se rendre au théâtre. La configuration générale d'un public est intimement liée à ce que Duvignaud nomme son « attente ». Pourquoi un spectateur se reconnaît-il dans une œuvre qui lui est donnée à voir, pourquoi une œuvre fonctionne-t-elle comme un

3 H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

modèle à un moment donné ou de manière universelle ? Cette attente, *dit* Duvignaud, « est malaisée à définir parce qu'elle implique tantôt une attente paresseuse qui cherche un assouvissement immédiat, un divertissement [...], et tantôt une attente implicite, mal définie qui, à la suite d'un choc émotionnel, *reconnaît* dans une œuvre une figure qui répond à ses intentions les moins extériorisées »⁴.

Si, pour l'époque contemporaine, de nombreuses sources peuvent nous venir en aide pour analyser cette « attente », il n'en va pas de même pour le XVIII^e siècle où ni la critique, ni les récits de voyageurs et de spectateurs, ni les intentions exprimées par un auteur ne nous permettent de reconstituer précisément la gamme des « attitudes » du spectateur face aux productions dramatiques de son temps. Afin de cerner au plus près le profil du « théâtomane », nous ne disposons que d'informations éparées, dans le temps et dans l'espace, dont on doit se garder de tirer des généralités. Certains indices, certaines descriptions nous aident toutefois à imaginer le comportement du public lors des représentations et l'atmosphère qui doit régner au théâtre.

Le comportement du public

Divertissement de la cour et de la classe bourgeoise ou délassement de militaires en garnison, le théâtre est le lieu de tous les débats. Le brouhaha qui se répand au parterre et les badineries des loges en témoignent : le public est indiscipliné mais fidèle. Et s'il vient en nombre aux représentations ordinaires, la présence du gouverneur ou d'un seigneur étranger le fait accourir en masse et remplir les 1 200 à 1 300 places du Grand Théâtre. Les anniversaires et les fêtes patronales (saint Charles, sainte Thérèse, saint François, saint Joseph⁵), les victoires militaires et les visites de personnalités étrangères (princes, ambassadeurs et ministres) sont prétextes à réjouissances au Théâtre de la Monnaie ; après la représentation de comédie, on dresse la salle de bal par-dessus la scène et le parterre et le public danse jusqu'aux petites heures du matin⁶.

Dans les loges, le va-et-vient est incessant. Le 1^{er} janvier 1767, le comte von Zinzendorf assiste à une représentation de *La Partie de chasse d'Henri IV* : « J'entendis le premier acte chez M^{lle} Cardos, le second chez M^{me} d'Audenarde, le troisième dans la loge du Duc d'Arenberg, où était M^{me} Loccart. » À la date du 13 juin 1767, il écrit : « Pendant qu'on jouait *Les Sabots*, j'allais voir M^{mes} de Merode et de Ligne » ; ou encore, le 4 juillet 1769 : « Je vis jouer *Les Précieuses ridicules* de la loge de Madame d'Arenberg qui sortit avant le ballet pour engager Madame de Merode à souper chez elle. »⁷ On pourrait multiplier ces exemples à l'infini tant les mouvements sont constants parmi les spectateurs.

Charles de Lorraine, indéfectible mécène du Grand Théâtre, assiste au spectacle plusieurs fois par semaine. Lorsqu'il arrive à Bruxelles en 1744, il poursuit la tradition inaugurée par la gouvernante Marie-Élisabeth. En guise d'abonnement, il paie, sur les deniers de l'État, la location d'une loge à l'année puis, devant les difficultés financières

4 J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, op. cit., p. 50.

5 Charles de Lorraine, l'impératrice Marie-Thérèse, son époux François II et l'empereur Joseph II.

6 La *Gazette des Pays-Bas* relate à plusieurs reprises des soirées semblables. Voir aussi E. Hennaut et M. Campioli, op. cit., p. 80-83.

7 J.-K.-C. von Zinzendorf, *Journal*, Bruxelles, Hayez, 1991, p. 51, 80 et 102.

que rencontrent les entrepreneurs successifs, il en vient à verser le loyer du théâtre aux propriétaires. Le prince accorde encore d'autres indemnités aux directeurs, notamment pour l'organisation des bals gratuits ; ses largesses profitent aussi à certains comédiens renommés, de passage à Bruxelles, qu'il récompense personnellement par une boîte en or, une médaille, une bague et d'autres cadeaux précieux⁸.

Progressivement, la qualité des spectacles s'améliore et, avec elle, la fréquentation du Grand Théâtre augmente. Dès cinq heures du soir (le spectacle commence habituellement à six heures), les rues avoisinantes se remplissent de calèches circulant en tous sens, et la confusion reprend à l'issue de la représentation, vers neuf heures. Afin de « prévenir les accidens et les malheurs qui peuvent arriver par le grand nombre de voitures qui se présente à la fois et de différens côtés, tant à l'entrée qu'à la sortie du spectacle », on promulgue, en 1769, un règlement relatif à la circulation des voitures autour du théâtre. Les fiacres doivent arriver par la rue du « Trou de la Monnaie » et repartir par le « Gracht », la rue des Augustins ou la rue Neuve. Pour venir rechercher leurs occupants après le spectacle, les cochers doivent faire le chemin en sens inverse. Pendant la représentation, les fiacres ne peuvent se tenir sur la place de la Monnaie : ils doivent stationner sur le « Gracht », les uns derrière les autres⁹.

À l'intérieur du théâtre, la turbulence du public et l'indiscipline des acteurs conduisent le Tribunal aulique à édicter une réglementation de plus en plus sévère. En 1764 d'abord, on publie un règlement relatif à l'assiduité des comédiens aux répétitions. Lecture des pièces au foyer, répétition quotidienne à onze heures, amende en cas d'absence : le texte est une première ébauche d'un règlement plus complet qui verra le jour en 1778. C'est que le désordre règne dans la salle et sur la scène, celle-ci ayant accueilli, jusqu'en 1763 semble-t-il, des spectateurs disposés sur les côtés¹⁰.

Le public s'interpelle d'une loge à l'autre, s'invective, apostrophe les acteurs, les siffle même. Et lorsque le sifflet est interdit, les bruits de pieds et de cannes, les éternuements, toux et mouchages sonores y suppléent aisément. Pour prévenir les sifflets, la « claque » s'organise en véritable corporation, avec ses chefs et ses lieutenants qui entrent gratis au théâtre. Moins structurée et plus discrète qu'à Paris, la claque survivra cependant au Théâtre de la Monnaie jusqu'en 1884¹¹.

On a conservé, à la Bibliothèque de l'Université de Gand, le témoignage d'un spectateur déclarant en 1783 qu'il a sifflé la première chanteuse, M^{lle} Lebrun, « pour qu'elle se taise ». Ou encore cette lettre anonyme, concernant probablement la même personne, dans laquelle le chef de la claque rend compte d'une représentation. La chanteuse, ayant ignoré les conseils de l'auteur, s'est exposée « à l'impétuosité de la Cabale ». L'épistolier ajoute :

8 M. Galand, « Relations et liens financiers entre le gouvernement et le Théâtre de la Monnaie », in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 117-131.

9 AEB, Conseil privé autrichien 1052A. Voir le texte complet dans Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 52.

10 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 1478. Voir le texte complet dans Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 45 et 62-63. E. Hennaut et M. Campioli, *op. cit.*, p. 62-63.

11 V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, Paris, Adolphe Delahays, 1859, p. 149 et 162 ; R. Van der Hoeven, *Le Théâtre de la Monnaie au XIX^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 2000, p. 339-341.

*J'ai beaucoup craint pour elle, et je crois que si je ne m'étois pas mis au parquet elle auroit succombée, elle le meritoit bien, mais graces à mes soins, elle a été applaudie, j'en ai encore mal aux deux mains.*¹²

L'indiscipline du public est sévèrement pointée du doigt par D'Hannetaire, l'un des directeurs associés, qui écrit en 1770 : « Bruxelles est sans contredit la seule ville au monde où il y ait le moins de police à cet égard ; ce dont tout le monde, et surtout les étrangers, se plaignent généralement. » Il ajoute : « [Y] a-t-il rien de plus désagréable et de plus décourageant pour un acteur, qui a quelques talens, que de s'égosiller en pure perte vis-à-vis d'une assemblée tumultueuse qui ne l'écoute pas. »¹³

Cette observation impitoyable est confirmée, bien que de manière tempérée, par un observateur français anonyme, qui note en 1774 :

En général le Spectacle de Bruxelles est très-fréquenté. Un Prince universellement chéri, & dont tous les momens sont marqués par la bienfaisance, y vient avec assez d'exactitude encourager & applaudir les talens. La Noblesse paraît s'en faire une sorte d'occupation. Elle juge avec justesse ; elle observe sur-tout un silence modeste & décent.

Le reste des Spectateurs forme un bizarre assemblage. Quelques loges sont retenues par des gens devenus riches tout d'un coup, qui, portant avec eux leur étonnement & leur gaucherie, semblent bouffis de l'encens que certaines personnes rendent à leur magnificence. Ils viennent au Spectacle par désœuvrement, admirent principalement les Décorations, applaudissent avec violence à l'unisson du Parterre qui donne le signal, causent fort haut & en chœur avec les allans & venans qui visitent leurs loges, & s'en retournent enchantés d'avoir attrapé neuf heures du soir.

Le Parterre est rempli de gens de tous états. Mais parmi la confusion, on les distingue aisément au maintien. Il y a peu de Négocians. Ils préfèrent les Estaminettes au Spectacle. C'est là qu'ils se réunissent & font leurs affaires le verre à la main. Le Parterre est donc composé de quelques Etrangers, des jeunes gens de la ville, de nombre d'Officiers & de Marchandes amoureuses.

*J'ai été choqué du tumulte qui y regnait & qu'augmentaient encore deux loges destinées aux Comédiennes, autour desquelles s'attroupent de jeunes évaporés qui jouent les importans, sollicitent une œillade, chuchotent à demi-voix, singent les Seigneurs & se donnent en public des ridicules que malheureusement la fatuité de notre siècle range au nombre des qualités sémillantes. Les Actrices oisives se prêtent complaisamment à ces indécences & en surchargent le tableau*¹⁴.

La description, peu à l'avantage du public du Grand Théâtre, correspond pourtant à l'atmosphère que connaissent la plupart des théâtres français, que ce soit à Paris ou en province. D'un côté un public de connaisseurs, plus ou moins attentif et silencieux, de l'autre – au parterre surtout – une jeunesse oisive, turbulente et bruyante. On mesurera l'ampleur du phénomène à l'ordonnance de police prise à Lyon en 1753, interdisant aux

12 Gand, Rijksuniversiteit, « Vliegende bladen » II S 14.

13 AEB, Conseil privé autrichien 1052A. Reproduit par F. Faber, *op. cit.*, t. I, p. 245.

14 *Essais sur l'étude du comédien*, s.l., 1774, p. 5-7.

spectateurs de « traverser la scène pendant la représentation, de s'y arrêter hors de leurs places ou dans les coulisses pour embarrasser ou déranger les acteurs »¹⁵.

Au Théâtre du Havre, Marie-Anne Folliot, veuve Lequin, est quant à elle désespérée par le comportement de ses comédiens. Deux mois à peine après le début de ses représentations, elle sollicite du lieutenant général du baillage la publication d'un règlement visant à rétablir l'ordre dans sa troupe. Les acteurs « affectent de s'introduire parmi les spectateurs dans le parterre, parquet, et aux secondes loges » ; quant aux actrices, elles « s'introduisent dans les secondes loges semblablement parmi les spectateurs et attirent une quantité de jeunes gens qui, par leurs conversations et leurs entretiens, troublent l'ordre du spectacle et font manquer les acteurs qui sont sur la scène ». Pour remédier à cette situation, la directrice soumet au lieutenant général un règlement en onze points qui sera adopté le 17 août 1779¹⁶.

La presse et la critique

Qu'il soit simple amateur ou « théâtomane », le spectateur demande à revoir non seulement les pièces qu'il aime, mais aussi les acteurs qu'il apprécie. Comment ne pas se sentir frustré lorsqu'un bon comédien, que l'on a applaudi durant des semaines ou des mois, quitte la ville avec la troupe nomade qu'il accompagne ? À l'exception de l'une ou l'autre saison, plus stable que les autres, nous avons vu que les troupes, au cours de la première moitié du siècle, ne restent guère longtemps dans la même ville. Lorsque D'Hannetaire reprend la direction du Grand Théâtre en 1755, la troupe qu'il reforme comprend quelques sujets chers au public. C'est aussi à partir de ce moment que les gazettes et chroniques commencent à s'intéresser au jeu des acteurs, à analyser leur voix, leur présence, leurs qualités et leurs défauts.

Le *Littérateur Belgique*, qui paraît d'avril à août 1755, inaugure cette nouvelle forme de critique journalistique, inspirée du *Mercure de France*. Même si les commentaires sont souvent laconiques, le chroniqueur personnalise davantage son analyse que ne le fait la *Gazette de Bruxelles*, plutôt pompière dans ses éloges. Il en va ainsi du début de Georges-Louis Durosoy de Grandville (que l'on avait déjà vu à Bruxelles et qui avait été témoin au mariage de D'Hannetaire à Liège en 1745) : « Un nommé du Rosoir [Durosoy] Comédien de Bonn a débuté ici par le rôle d'Orosmane dans Zaire : il a été goûté. »¹⁷

Quelques années plus tard, les *Annonces et avis divers des Pays-Bas* reprennent le flambeau du *Littérateur* : outre les annonces de spectacles presque quotidiennes, le journal commente certains événements de la vie théâtrale – comme la mort de M^{me} D'Hannetaire, dans le numéro du 3 février 1761 – ou s'étend sur des soirées marquantes, comme la seconde représentation de *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* :

Il y a apparence que l'affluence ne sera pas moins grande qu'à la première. On ne peut disconvenir que cette pièce mérite les applaudissemens qu'elle a reçus ; mais s'il lui est dû des éloges, elle n'est cependant pas à l'abri de la critique. Tous les rôles n'ont pas été également bien remplis, & celui du juge sur-tout a généralement

15 L. Vallas, *op. cit.*, p. 287.

16 Rouen, Archives départementales 1 B 5533 (dossier « Théâtre du Havre »).

17 *Le Littérateur Belgique* du 24 juillet 1755, n° XVI.

déplu : l'acteur qui l'a rendu n'en a nullement saisi le caractère, & au lieu d'un bégue plaisant, il en a fait un personnage paralysé à un tel point qu'on ne pouvoit rien distinguer de ce qu'il disoit. On l'invite à y mettre plus de naturel & plus de simplicité. La scène n'a pas d'ailleurs toujours produit l'effet qu'on auroit désiré, & cela sans doute par le défaut des décorations qui appartiennent à ce spectacle, & qui n'étoient point encore achevées¹⁸.

La *Gazette des Pays-Bas* emboîte le pas et, à partir de la fin des années 1750, elle relate parfois longuement les représentations d'œuvres particulières ou les prestations de comédiens importants. Un long article commente la première représentation du *Déguisement pastoral*, opéra de Pierre Van Maldere donné le 12 décembre 1759 ; le 28 mai 1761, lors d'une représentation du *Soldat magicien*, opéra d'Anseume et Philidor, le chroniqueur écrit : « Mr. Marignan¹⁹, qui fait l'ornement de [la] Troupe & les délices des Spectateurs, s'y est surpassé dans le principal rôle. »

Un autre jour, c'est la demoiselle Dalilo qui « a fait encore preuve de ses talents dans un autre genre, en jouant avec gout & finesse le rôle de la Marquise dans la *Surprise de l'Amour* ». Michel Billion, dit Billioni, suscite encore les éloges du gazetier et « confirme la haute idée que nous avons déjà conçue de ses talents par la réputation qu'il s'étoit acquise sur la Scene Italienne à Paris ». C'est aussi le maître de ballet Pierre Saint-Léger et le maître de musique Louis Granier qui remportent des éloges pour la composition des danses et des airs, à l'occasion de la mascarade de la *Tour de Babel*²⁰.

Le prix des places et des abonnements

À Bruxelles, pas plus qu'ailleurs, point ou peu de spectateurs issus des classes « populaires », mais une dominante de bourgeois aisés et d'aristocrates. À l'exception d'une cinquantaine de loges d'abonnés, louées à l'année entre 100 et 900 florins, le spectateur paie par représentation 9 escalins (environ 3 florins) au parquet et au premier rang, 4 escalins et demi au second rang, 2 escalins au troisième rang et au parterre, un escalin à l'amphithéâtre. Des prix abordables pour un spectateur occasionnel, mais un budget mensuel non négligeable pour un amateur qui désire se rendre trois à quatre fois par semaine au théâtre.

Dès 1749, Charles de Lorraine verse un abonnement annuel de 6 000 florins aux entrepreneurs du Grand Théâtre. Cette somme, prélevée sur le subside que l'impératrice Marie-Thérèse alloue à l'entretien de la cour de Bruxelles, passe à 8 000 florins en 1763²¹ et atteint 10 000 florins en 1773. Cette dernière année, les abonnements des loges rapportent aux entrepreneurs quelque 40 000 florins. La loge voisine du prince

18 *Annonces et avis divers des Pays-Bas autrichiens* du 7 janvier 1785.

19 Jean Denabre, dit Marignan, était né à Bordeaux le 9 janvier 1720, où il fit ses débuts, avant de passer plusieurs années au Théâtre de Lyon. Il débuta à la Comédie-Italienne en 1758, aux emplois d'arlequin, et joua à Bruxelles de 1760 à 1762. Après un séjour à Marseille et Bordeaux, Marignan débuta à nouveau à la Comédie-Italienne en 1767. En 1781, il publia à Paris des *Eclaircissemens donnés à l'auteur du Journal Encyclopédique, sur la musique du Devin du village*, dans lesquels il relate ses années passées au Théâtre de Lyon. Il mourut à Paris le 27 février 1797.

20 *Gazette des Pays-Bas* des 17 mai 1762 (suppl.), 21 février 1765 et 21 janvier 1768 (suppl.).

21 M. Galand, *op. cit.*, p. 120.

est occupée par le comte de Cruykenbourg et sa femme, le comte de Chanclos et sa femme, le marquis de Lede et M. de Blois; plus loin, la loge de la cour « pour les Dames du Palais », celle de Milord Torrington, du duc de Saint-Albans, du prince de Ligne et de la comtesse de Merode, du baron van Weerde, du chevalier de Celles, de la duchesse d'Arenberg; au balcon, la loge du prince de Gavre et celle de la duchesse d'Ursel²².

Le 5 août 1772, on donne, « par abonnement suspendu »²³ la première représentation d'*Aline, reine de Golconde*, opéra-ballet de Sedaine et Monsigny que Paris a applaudi en 1766. De passage à Bruxelles, Sophie Arnould, actrice renommée du Théâtre-Français de Paris, y tient le rôle principal. La recette du jour se monte à 3 088 escalins, soit 1 080 florins. 868 personnes assistent au spectacle, dont 382 ont pris place au parterre et 193 dans l'amphithéâtre. Les premiers, seconds et troisièmes rangs sont occupés par 101 personnes, tandis que 93 sont installées dans les loges²⁴. Compte tenu du nombre de spectateurs et du montant de la recette, il s'agit d'un jour faste pour les directeurs.

En effet, les recettes paraissent extrêmement variables d'un jour à l'autre. Certains facteurs que nous ignorons entrent en ligne de compte dans ces variations – comme le temps qu'il fait ou l'opportunité de pratiquer d'autres activités le même jour –, mais il semble bien que le choix du public soit essentiellement guidé par le répertoire. Ainsi, le 18 février 1776, la représentation du *Don Japhet d'Arménie* de Scarron ne rapporte que 381 escalins, alors que le lendemain, celle de *La Belle Arsène*, pièce récente de Favart et Monsigny, génère une recette de 1 296 escalins²⁵. Le 8 septembre 1773, on donne, par abonnement suspendu, *Le Magnifique*, de Sedaine et Grétry, suivi d'un grand ballet intitulé *Le Port de Londres*: la recette s'élève à 1 059 escalins (370 florins), dont un cinquième provient des loges, payantes ce jour-là²⁶. Créé à Bruxelles dès juillet 1775, soit cinq mois après Paris, *Le Barbier de Séville* connaît un succès constant, mais les recettes ne semblent pas à la hauteur des espérances: elles varient entre 590 escalins (le 30 juin 1776) et 229 escalins (le 23 janvier 1777). En revanche, la première représentation des *Mariages samnites* de Durosoy, le 4 novembre 1776, rapporte 3 276 escalins (1 146 florins) par abonnement suspendu²⁷.

Les pièces nouvelles ont manifestement davantage de succès que le répertoire ancien et, parmi les nouveautés, les opéras-comiques occupent une place de choix. Le travail de prospection accompli à Paris par Louis Compain n'est sans doute pas étranger à cette situation et Vitzthumb, en musicien averti, met un point d'honneur à inscrire les œuvres les plus récentes à son répertoire, quelques mois à peine après leur création parisienne. Mais comparé aux recettes, si bonnes soient-elles, le coût de production de telles nouveautés est considérable et sera l'une des causes principales de la faillite de Vitzthumb.

22 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 124. La recette des abonnements s'élèvera à 50 000 florins en 1785. Voir F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 78-81.

23 Représentation extraordinaire pour laquelle même les abonnés paient l'entrée.

24 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 119.

25 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 123; AVB, Fonds ancien 621.

26 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 121.

27 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 123.

Les livrets de pièces

Depuis toujours, le public aime à suivre la pièce dans le texte. Des livrets de circonstance, imprimés à petit nombre, étaient déjà édités au xvii^e siècle à l'intention des princes et des seigneurs qui assistaient aux représentations. Cette pratique tend à se généraliser au siècle suivant, lorsque la bourgeoisie fréquente davantage le spectacle. Nos collections publiques ont conservé un nombre non négligeable de ces livrets imprimés à dessein.

Établi en 1682 dans un vieil entrepôt, l'Opéra du Quai au Foin a vu la création de nombreuses œuvres lyriques du répertoire français, dont celles de Lully. Le compositeur et maître de musique de l'opéra, Pierre-Antoine Fiocco, baptise bientôt cette maison « Académie de musique », à l'instar de celle de Paris. Dès 1695, on imprime expressément le livret de la pièce, vraisemblablement distribué à petit nombre aux seigneurs et aux notables. La première œuvre imprimée pour l'Académie de musique est *Amadis*, opéra de Quinault et Lully représenté à Bruxelles le 20 janvier 1695, « pour l'heureux mariage de Leurs Altesses Electorales de Bavière », précédé d'un prologue de Fiocco²⁸. On imprime encore *Acis et Galatée*, *Atys et Phaéton* (1695), *Bellérophon* (1696), *Armide et Thésée* (1697) et *Les Saisons* (1698).

Lorsque le Théâtre de la Monnaie ouvre ses portes en 1700, il semble certain que Bombarda ait prévu une « boutique de livres » à l'intérieur de l'édifice, dans l'accès principal du parterre. Tout d'abord, le propriétaire se réserve le droit de vente et les bénéfices qui en découlent ; ce n'est qu'en 1736 que l'entrepreneur pourra faire vendre lui-même les livres et en tirer profit²⁹. Durant cette période, on imprime encore, pour l'Académie de musique, *Alceste*, *Issé et Roland* (1706), *Persée* (1707), *Armide* (1708), *Amadis* (1709), *Hésione* (1710), *Amadis de Grèce* et *Les Muses* (1711), *Thésée* (1713), *Le Carnaval et la Folie* et *Didon* (1714), les *Nouvelles Fêtes vénitiennes* et *Omphale* (1715), *Les Fêtes vénitiennes* (1717), *Pirithoüs* (1725 et 1726), *Les Amours de Vénus*, *Armide et Marthésie* (1726).

Au cours des quatre saisons qui suivent, les directeurs Peruzzi et Landi font imprimer une vingtaine de livrets en italien, parfois en texte bilingue italien et français, reprenant l'ensemble des créations qu'ils donnent au Grand Théâtre, en présence de l'archiduchesse Marie-Élisabeth. Par la suite, la production des livrets ralentit et ne reprend qu'après 1750, lorsque l'imprimeur Jean-Joseph Boucherie édite la plupart des pièces en vogue, soit expressément pour le Théâtre de la Monnaie, soit « suivant la copie de Paris ». Les livrets sont dorénavant diffusés plus largement, répondant par là à une demande croissante du public.

En 1767, les Comédiens associés autorisent un certain Gerardi, « étranger non admis dans le corps des libraires de la ville », à tenir boutique dans le théâtre³⁰. Le gouvernement ne tarde pas à imposer sa censure et, deux ans plus tard, il accorde à Jean-Louis de Boubers le privilège de vendre exclusivement des pièces de théâtre. Dès

28 Paris, Bibliothèque nationale et Bibliothèque de l'Arsenal.

29 AEB, Notariat général de Brabant 3398 (notaire Rasch), bail du 13 juin 1736 pour le comédien Dugazon. Voir E. Hennaut et M. Campioli, *op. cit.*, p. 85.

30 Sur Gerardi et les libraires du théâtre, voir M. Cornaz, *L'Édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2001, p. 243 et 246.

lors, le public trouvera dans cette librairie les pièces du jour, ainsi qu'un assortiment complet du répertoire du Grand Théâtre. De Boubers imprimera également, pour le compte des directeurs, les affichettes que l'on placarde en ville pour annoncer la représentation du jour³¹.

Les acteurs renommés

Autre signe de l'intérêt croissant du public pour le théâtre, Bruxelles accueille de nombreux acteurs de passage, venant pour la plupart de Paris : Pierre-Louis Dubus, *dit* Préville, en 1769, 1773 et 1776 ; Jean-Claude-Gilles Colson, *dit* Bellecour, en 1769 ; Sophie Arnould en 1772 ; Jean Rival, *dit* Aufresne, en 1773 ; Françoise Saucerotte, *dite* Raucourt, en 1779³². Dans le même temps, des acteurs débutants font leurs armes à Bruxelles, espérant que Paris les remarque un jour.

Parmi les personnages les plus connus, citons Joseph-Jean-Baptiste Albouy, *dit* Dazincourt, engagé à Bruxelles en 1769 ou 1770, aux emplois de valets et de Crispins ; il quittera secrètement la ville au début d'avril 1777, ayant obtenu un contrat à la Comédie-Française. Jeanne-Françoise Thévenin, *dite* Devienne, débute sa carrière à Bruxelles en 1782 et est engagée à la Comédie-Française en 1785. Nicolas-Joseph Billot de La Ferrière, *dit* Florence, est engagé au Grand Théâtre en 1771, aux troisièmes rôles ; il débutera à la Comédie-Française en 1777³³. Rose-Françoise Carpentier, épouse Gontier, est engagée à Bruxelles en 1771 et débute au Théâtre-Italien en 1778. Jean-Baptiste Fauchard, *dit* Grandmesnil, commence sa carrière théâtrale à Bruxelles en 1769, après avoir exercé le métier d'avocat à Paris ; il débutera à la Comédie-Française en 1790. Jean Mauduit, *dit* Larive (fig. 8), joue au Grand Théâtre en 1772 et 1773 ; il sera admis à la Comédie-Française en 1775 et épousera Eugénie D'Hannetaire la même année. Antoine Auvray, *dit* Saint-Preux, joue à Bruxelles en 1768 et de 1776 à 1778 ; il débutera au Théâtre-Italien l'année suivante.

31 Nos archives n'ont malheureusement conservé que très peu d'exemplaires de ces affichettes, qui sont dispersées dans des dossiers divers (Conseil privé autrichien, Secrétairerie d'État et de Guerre, Tribunaux auliques pour l'essentiel).

32 AEB, Secrétairerie d'État et de Guerre 2598-2601 (*Journal secret* de Charles de Lorraine). Voir M. Galand, « Artistes du Grand Théâtre cités dans le "journal secret" de Charles de Lorraine », in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 323-325.

33 Nicolas-Joseph Billot de La Ferrière, dit Florence, était né à Léry, près des Andelys, le 4 mars 1749 (et non en 1752 comme l'ont répété toutes les biographies). Il débuta à Bruxelles en avril 1771 et fut admis à la Comédie-Française le 21 janvier 1777. Il mourut à Paris le 25 juin 1816.



Fig. 8 Jean Mauduit, dit Larive. Gravure de Prud'hon d'après Cœuré. Collection particulière.



Fig. 9 *La Foire de village*, comédie-parade de l'abbé Pagès, musique de Vitzthumb, représentée à Bruxelles en 1786. Gravure de Delarue, d'après Le Gros. Collection particulière.

Si les noms de ces comédiens nous sont devenus presque étrangers aujourd'hui, il n'en demeure pas moins que Bruxelles leur a servi de tremplin pour une carrière qu'ils ont tous espérée brillante. L'ère Vitzthumb est en effet une période faste pour le Théâtre de la Monnaie et le directeur semble avoir le flair pour débusquer de futurs talents. Mais, destin obligé des théâtres de province, les bons acteurs s'y perfectionnent en ne rêvant que de la capitale française. Bruxelles ne fait pas exception à la règle.

L'entrepreneur : les raisons économiques de sa stabilisation

L'entreprise théâtrale a évolué au cours du siècle et l'organisation de type coopératif a cédé le pas, un peu partout en Europe, à une organisation relevant davantage de l'entreprise économique. Nous l'avons vu au chapitre précédent, les comédiens en société partagent l'ensemble des responsabilités de leur entreprise et, devant la diversification du répertoire et la multiplication des rôles, il leur devient progressivement impossible de faire face eux-mêmes à la gestion quotidienne de la troupe.

Les contraintes matérielles, mais aussi la professionnalisation croissante du travail d'acteur et l'exigence d'un public qui réclame les dernières nouveautés de Paris, ces éléments ont incité la plupart des troupes à rechercher une personne, parfois extérieure au métier, capable de conduire l'entreprise à la plus grande satisfaction de tous. Parmi la cinquantaine de directeurs qui ont défilé à la tête du Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle, on dénombre plusieurs artistes, comme Fonpré, Bourgeois, M^{lle}s Dimanche et Dujardin, Francisque, Dugazon, Ribon, D'Hannetaire, Favart, Leclair, Hus, Durancy, Gourville, Compain, Vitzthumb, Pin, Sophie Lothaire et Ribié. D'autres sont commerçants, comme D'Angelis, le banquier Meeus, le tapissier Bruseau de La Roche, les marchands de vin Ribou de Ricard et Herman Bultos, ou encore Jean-Baptiste Galler, marchand de papiers peints. Bien que leur négoce ne les empêche pas de monter, à l'occasion, sur les planches, ils pratiquent la comédie plus en dilettantes qu'en professionnels.

Le loyer du Grand Théâtre

Les chefs de troupes qui n'ont pas d'autre activité rémunératrice font difficilement face aux frais de l'entreprise théâtrale. Le loyer du Grand Théâtre ne s'est pas modifié de manière très significative au cours du siècle, mais il a subi des variations, fussent-elles minimes, telles que les directeurs les moins solides y ont laissé leurs maigres économies. Le prix de location annuel était de 3 000 florins en 1702, il est passé à 4 450 florins en 1793. Au fil des baux, on enregistre de nombreuses variantes dans la perception du loyer : en 1722, par exemple, le propriétaire ne fixe pas de loyer annuel mais exige de M^{lle} Dimanche le paiement de 4 pistoles par représentation (environ 22 florins) ; en 1726, il établit à charge de M^{lle} Dujardin un forfait annuel de 750 pistoles (environ 4 000 florins), qui tombera à 600 pistoles (environ 3 300 florins) pour Joachim Landi en 1728. À partir de 1733, le loyer est porté à 4 000 florins, puis il descend à 3 000 en 1736 et repasse à 3 500 deux ans plus tard.

En 1744, Jean-Baptiste Grimaldi, *dit* Nicolini, doit verser aux propriétaires le sixième de la recette journalière et, l'année suivante, D'Hannetaire doit leur en verser le cinquième. Ce n'est qu'à partir de 1766, lorsque les Comédiens associés signent

un bail de dix ans, que le loyer annuel se stabilise à 9 000 livres par an, soit environ 4 400 florins³⁴.

Seul D'Hannetaire semble avoir fait face aux difficultés économiques d'une entreprise théâtrale toujours hasardeuse, grâce à sa fortune personnelle que Dazincourt prétend s'élever à 80 000 livres. Cette rente, écrit-il, établit « nécessairement une différence entre lui et les autres comédiens, relativement au choix de sa société »³⁵.

Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, a été baptisé à Grenoble de 4 novembre 1718, né la veille de Jean-Nicolas « Servandon, dit Jerolamy »³⁶, peintre, et de Marie-Josèphe Gravier, « se disant de Florence ». Le 17 février 1748, il épouse à Liège sa compagne Marguerite Antoinette Huet, dite Danicourt³⁷.

Arrivé à Bruxelles dans le courant de l'année 1745, D'Hannetaire prend la direction du Théâtre de la Monnaie à la mi-octobre³⁸ et débute comme comédien par le rôle-titre du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille³⁹.

Bien en cour, D'Hannetaire fréquente Charles de Lorraine et le prince de Ligne, qui apprécie particulièrement la compagnie de ses deux filles Eugénie et Angélique⁴⁰. Le 26 février 1759, D'Hannetaire acquiert la baronnie de Haren. Cela n'en fait pas pour autant un « baron », mais un « seigneur »⁴¹... S'il n'a jamais demandé ni obtenu le titre de baron, Chevrier le qualifie pourtant de « baron à brodequin »⁴². Son épouse meurt le 31 janvier 1761 et D'Hannetaire revend le domaine le 27 décembre 1765⁴³. Il possède également une maison à Chaillot, dont la vente du mobilier, en 1778, lui rapporte 32 500 livres⁴⁴.

Homme d'affaires éclairé, D'Hannetaire jouit d'un prestige énorme, tant comme comédien que directeur et même auteur : en 1772, il publie ses *Observations sur l'art du comédien* qui connaîtront cinq éditions⁴⁵. Cet homme « bien né » est plusieurs fois appelé à la rescousse lorsque des entrepreneurs comme Durancy, Gourville et Charliers voient leurs affaires péricliter. C'est lui qui prodigue les bons conseils et, au besoin, refinance l'entreprise pour autant que Charles de Lorraine lui en accorde une

34 AEB, Greffes scabinaux de Bruxelles 9473 ; Notariat général de Brabant 1, 795, 796, 1029, 17152, 3396-3399, 3429-3431, 3434, 7453, 7575, 8852, 17.1111, 18.984, 20.360, 20.361 ; Tribunaux auliques 2402.

35 [H.-A. Cahaisse], *Mémoires de Dazincourt*, Paris, Favre, 1810, p. 20.

36 Grenoble, Archives municipales, GG 102 (paroisse Saint-Hugues-Saint-Jean). Liebrecht (*Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, p. 54) lit « Fontantiny ». On a longtemps cru qu'il était le neveu du célèbre Servandoni, mais de récentes découvertes de Jérôme de La Gorce ont mis au jour la filiation directe de l'architecte avec l'homme de théâtre.

37 Liège, Archives de l'État, registre 149 (paroisse Saint-Georges).

38 AEB, Tribunaux auliques, liasse 2402.

39 *Spectacle de Bruxelles*, Bruxelles, J.-J. Boucherie, 1767, p. 62.

40 Marie-Louise-Philippine Eugénie Servandoni, dite Eugénie D'Hannetaire, avait été baptisée à Bruxelles le 6 janvier 1746 (paroisse Saint-Nicolas) et mourut à Paris le 23 février 1816. Marie-Angélique Servandoni, dite Angélique D'Hannetaire, était née à Toulouse le 22 septembre 1749 (paroisse Saint-Étienne) et mourut à Paris le 14 avril 1822.

41 AEB, Notariat général de Brabant 7568 (notaire Lindekens).

42 [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. II, p. 116.

43 AEB, Notariat général de Brabant 8423 (notaire De Jonge).

44 AEB, Notariat général de Brabant 8858 et 8859 (notaire Van Cauwelaert).

45 Bibliothèque royale de Belgique, VI 34.709 A et Faber 3570 (1re édition 1772), VI 20.438 A et Faber 3571 (2e édition 1774), VI 59.092 A et Faber 3572 (3e édition 1775), II 7463 A et Faber 3573 (4e édition 1776) et II 39.300 A (5e édition 1800).

nouvelle fois la direction. La multiplicité de ses rôles dans l'activité théâtrale et sociale bruxelloise en fait un personnage incontournable durant plus de trente ans, jusqu'à sa mort survenue à Bruxelles le 1^{er} janvier 1780.

D'Hannetaire, l'un des directeurs associés des « Comédiens ordinaires de S.A.R. », rédige en 1770 un *Mémoire ou observations sur l'état actuel du spectacle*⁴⁶, dans lequel il dénonce pêle-mêle la mauvaise constitution de la troupe, l'indiscipline des spectateurs, entraînant la démotivation des acteurs, et la direction du spectacle dispersée entre douze sociétaires souvent peu au fait des contraintes du métier. Acerbe, il les compare à « douze généraux sans expérience, à la tête d'une armée mal disciplinée ». Il met également en exergue la somme astronomique de 90 000 livres que les comédiens ont dû verser à Charliers pour racheter le magasin de décors et costumes, alors, dit-il, qu'il « n'en auroit pas valu dix mille pour un entrepreneur particulier ». Malgré les vives réactions qui s'ensuivent de la part des autres associés, la direction est confiée, l'année suivante, à deux des sociétaires, Ignace Vitzthumb et Louis Compain.

Rémunérations et talents

C'est le début d'une période brillante pour le Grand Théâtre, dont la troupe est progressivement remaniée. L'abondante correspondance que Vitzthumb entretient avec des comédiens et des directeurs français durant les six années de son « règne » montre à quel point l'engagement d'acteurs connus et la découverte de nouveaux talents sont vitaux pour l'entreprise. Chaque année, des dizaines de comédiens postulent pour un emploi à Bruxelles et Bercaville répond de sa plus belle plume, sous la dictée de Vitzthumb et de Compain. Lorsque le candidat est accepté commencent alors de longues négociations sur la rémunération, qui se terminent par des phrases décisives comme celle que la direction adresse le 22 juin 1776 à Joseph Pons, dit Beauval : « Les ressources de notre spectacle ne me permettent point d'outrepasser les 5 000 livres d'appointemens que j'ai eu l'honneur de vous offrir. »⁴⁷ Beauval accepte.

Mais lorsque les tractations ont abouti et que l'acteur a débuté à l'essai, comment s'en débarrasser s'il ne convient pas ? Voici la lettre, au style diplomatique particulièrement subtil, que Vitzthumb adresse à Jeanne-Louise Delpech, dite M^{me} Dufour, le 19 septembre 1776, après un début peu convaincant :

Le gout, la justesse et la précision de votre chant, l'intérêt que vous inspirez par votre adresse et votre intelligence, votre honnêteté et votre exactitude seroient des motifs bien puissants pour me faire rechercher l'agrement de vous avoir pour camarade l'année prochaine mais la délicatesse de votre organe ne s'accordant pas avec l'immensité de notre salle, qui par elle meme est peu sonore et fort ingrate, je me vois forcé malgré moi de renoncer à la satisfaction que j'aurois de pouvoir vous conserver. J'ai plus de regret de vous perdre, Madame, que vous n'aurez de peine à

46 AEB, Conseil privé autrichien 1052A. Reproduit par F. Faber, *op. cit.*, t. I, p. 243.

47 AEB, Manuscrits divers 3977. Joseph Pons, dit Beauval, était né à Aix-en-Provence le 20 avril 1750. Il avait épousé en premières noces à Cadix, le 13 mai 1770, Élisabeth Rey, et en secondes noces à Bruxelles, le 25 novembre 1776, Rosalie D'Humainbourg, fille du comédien et souffleur Jean-Claude-Mathias Humain, dit D'Humainbourg, née à La Rochelle le 8 septembre 1754.

*vous pourvoir, parce que vous avez tout le talent et le mérite qu'il faut pour intéresser et pour plaire*⁴⁸.

M^{me} Dufour a joué dans la troupe du roi de Saxe à Dresde. Après son bref passage à Bruxelles, elle est engagée à Liège. Si la *Feuille sans titre* ne tarit pas d'éloges sur cette actrice, elle lui reconnaît cependant deux défauts qui sont « de perdre souvent de vue, en chantant, son rôle & son jeu, & de ne pas articuler assez distinctement »⁴⁹. Ses débuts au Théâtre-Italien de Paris suscitent des commentaires identiques : « Cette actrice n'a pas de grands moyens ; mais elle dit avec raison ; sa voix a peu d'étendue ; mais le son en est agréable. »⁵⁰

Lorsque Compain séjourne à Paris en 1774, il prospecte pour le Grand Théâtre, à la recherche de nouveaux talents et de nouvelles pièces. Ainsi négocie-t-il l'acquisition de partitions auprès de Gossec, Grétry, Philidor, Favart et Gluck. Les commentaires qu'il envoie à Franck, le secrétaire du ministre Starhemberg, sont ceux d'un spécialiste, sachant reconnaître une bonne voix, un acteur en devenir ou une aubaine pour le Grand Théâtre. Il n'est pas tendre pour la qualité des spectacles proposés par la Comédie-Italienne, comparativement à ce qui se donne au Théâtre de la Monnaie : « Je voudrais bien que le Public de Bruxelles pût se transporter ici ; il verroit combien est beau le spectacle que nous lui offrons tous les jours. » Plus loin, il ajoute à l'intention de Vitzthumb : « Nous devons être bien orgueilleux, car je t'assure que notre spectacle n'est pas comparable à celui des Italiens (en mal s'entend), nous sommes délicieux auprès d'eux. Ils ont trois sujets bons et voilà tout. »⁵¹

48 AEB, Manuscrits divers 3977.

49 *La Feuille sans titre* n° 137, mardi 17 juin 1777.

50 *Journal de Paris* n° 303, 30 octobre 1778.

51 AEB, Manuscrits divers 1808, lettres des 24 et 26 février 1774.

Productions spécifiques



Fig. 10 *Tancredi*, tragédie en musique représentée à Bruxelles en 1708. Gravure de Harrewyn. Collection particulière.

La censure, établie en France en 1701, pèse lourdement sur le répertoire des théâtres de Paris. Les pièces jugées porter atteinte au pouvoir ou au clergé sont coupées, corrigées ou tout simplement interdites. *Mahomet* de Voltaire est ainsi suspendue jusqu'en 1751, mais elle continue à être jouée en Hollande. *La Partie de chasse d'Henry IV* de Collé, exaltant les vertus d'une monarchie libérale et humaine, subit le même sort lors de sa première représentation, en 1767. La pièce est cependant jouée à Bruxelles dès cette année, avec beaucoup de succès. En 1773, une décision royale interdit de représenter une pièce en province tant qu'elle n'a pas été jouée à Paris. L'usage fait souvent fi de cette interdiction et une production de plus en plus importante – toutes proportions gardées – voit le jour en province et à l'étranger avant d'être donnée à Paris.

C'est ainsi que la direction du Théâtre de la Monnaie accueille des auteurs dont on ne veut pas à Paris, que ce soit pour des raisons de censure ou de renommée. Louis Hurteaux, dit Dancourt, surnommé « l'Arlequin de Berlin »⁵², fait jouer en 1762, à

52 Louis Hurteaux, dit Dancourt, était né à Paris en 1725, où il mourut le 29 juillet 1801.

la Comédie-Italienne de Paris, une pièce de sa composition intitulée *Les Deux Amis*. C'est un four complet, comme le relatent les *Anecdotes dramatiques*: « Cette Pièce fut maltraitée par le Parterre dès le premier Acte; ce qui n'arrive jamais: l'on écoute toujours le premier Acte d'une Pièce nouvelle, sans rien dire. »⁵³ Pendant la saison 1765-1766, Dancourt fait partie de la troupe de Bruxelles. Le 27 juin 1765, il fait représenter la même pièce, dont il a changé le titre en *La Quittance, ou les Deux Amis*, et qu'il fait imprimer chez François t'Serstevens. L'œuvre n'aura pas davantage de succès ici, car elle ne connaîtra qu'une seule représentation. Le 19 mai 1766, on donne encore de Dancourt *La Rencontre imprévue*, qu'il a créée à Vienne deux ans auparavant et que t'Serstevens a imprimée en 1765. En 1769 ou 1770, on représente son *Combat nocturne*, qui sera imprimé chez Vanden Berghen. La musique de cet « opéra-bouffon » est due à Claude Le Petit⁵⁴, haute-contre au Grand Théâtre⁵⁵.

En 1774, Regnard de Pleinchesne écrit pour le Théâtre de Bruxelles sa comédie « héroï-pastorale » *Berthe*, dont la première représentation est fixée au 4 novembre, jour de la Saint Charles. Mais la musique n'est pas prête, plusieurs compositeurs s'y attellent pourtant, dont Philidor, Gossec et Vitzthumb lui-même. Retardée au mois de décembre, la pièce sera finalement représentée le 18 janvier 1775, à l'occasion des fêtes données pour l'inauguration de la statue de Charles de Lorraine, sans l'ouverture qui ne sera jamais achevée⁵⁶.

Plus tard, Pierre-Ulric Dubuisson fera représenter à Bruxelles plusieurs de ses pièces, qui seront également imprimées pour la circonstance: *Le Roi Théodore à Venise*, *Albert et Émilie*, *Hélène et Francisque* et *Scanderberg* (1786), *L'Arbre de Diane* (1789) et *Le Directeur dans l'embaras* (1792), traduite de l'italien. À son tour, Louis Bruyas, dit Bursay⁵⁷, donne plusieurs pièces de son cru ou adaptées de l'Allemand August von Kotzbue: *Les Indiens en Angleterre* (1792), *Les Lois et les rois* et *Misanthropie et repentir* (1793), ainsi que *L'Enseigne ou le jeune militaire* (1799).

Moins heureux, Fabre d'Églantine tente en vain de faire imprimer une pièce à Bruxelles, après avoir été éconduit par les Comédiens-Français. Le 14 juin 1776, il écrit à Vitzthumb pour lui demander de s'occuper de l'impression de la pièce. Comme ce document a été ignoré de tous les biographes du célèbre dramaturge, nous la donnons en entier.

Paris 14 juin 1776.

Monsieur

Auteur d'une pièce de théâtre en trois actes, j'ai voulu la faire jouer à Paris, et l'ai adressée à cet effet au Sr Molé; mon ouvrage après un assez long tems sur la

53 [J.-M. Clément et J. de Laporte], *op. cit.*, t. I, p. 260.

54 Claude Le Petit était né à Paris le 3 avril 1734. Il avait débuté à l'Opéra de Paris en 1760. Haute-contre apprécié, il chanta au Concert spirituel en 1762, puis passa à Bruxelles en 1764 et à La Haye en 1774. Il passa encore une saison à Bruxelles, puis se rendit à Toulouse en 1776 et à Bordeaux en 1779. Il débuta à la Comédie-Italienne le 14 juin 1779. Il mourut à Paris le 20 octobre 1788.

55 *Spectacle de Bruxelles*, 1767, p. 64 et 94.

56 A. Goovaerts, *Un opéra français composé en 1774 pour le Théâtre de la Monnaie*, Paris, E. Plon, 1890.

57 Louis Bruyas, dit Bursay, était né à Lyon le 24 avril 1738. Le 1^{er} octobre 1776, il avait épousé à Marseille Marie-Anne Moylin, fille des comédiens Martin Moylin et Marie Fromageot. Il mourut le 14 juin 1807 au cours de la bataille de Friedland (aujourd'hui Pravdinsk).

réclamation que j'en ai fait m'a été renvoyé avec un jugement correctif, auquel, je n'ai pas jugé à propos de me conformer.

Je me suis décidé à faire imprimer cette pièce avec la note des comédiens à la suite, et ma réponse aux dites notes; mais malgré l'approbation du censeur, la police et le ministre m'ont refusé la permission de publier mon ouvrage, sur la requête des comédiens, sans doute; quoi qu'on aye allégué la raison du suicide qui fait le nœud de mon drâme.

Comme je ne voudrais pas perdre le fruit de mes peines, je voudrais publier dans l'étranger ce qu'on proscriit en France: mon intention est de vous céder, si vous le jugez à propos, l'ouvrage dont l'analyse est cy jointe; représentation, impression, et débit, tout vous appartiendrait en propre; vous pourriez vous arranger avec un libraire ou faire imprimer pour votre compte; on attendait ici avec empressement la publication de mon drame et surtout de la lettre qui le suit, mais je n'ose me hasarder à satisfaire la curiosité du public et mes intérêts; vous seriez sur d'un débit étonnant dans Paris.

Voyez, Monsieur, si vous pouvez vous arranger avec moi, vous m'obligerez et vous pourrez y trouver votre compte.

Je suis avec toute la consideration possible, Monsieur, Votre très-humble et très-obeïssant serviteur, [signé] Fabre D'Eglantine.

Fabre d'Eglantine rue et hôtel des prouvaires à Paris.

Analyse

- { *Thérèse et Faldoni, ou, le fanatisme de l'amour.*
- { *drâme en 3 actes et en vers, représenté en province*
- { *envoyé au Sr Molé comédien pour être lu à l'assemblée des*
- intitulé* { *comédiens français ordinaires du Roi, et renvoyé avec de*
- { *fort longues notes en forme de jugement, sur lesquelles*
- { *l'auteur a fait les siennes, qui se trouvent cy jointes à la*
- { *suitte de celles de l'acteur français.*

-
- épigraphe* { *. L'un pour l'autre ils vécurent*
 - { *l'un pour l'autre ils sont morts et les loix en murmurent*
 - { *l'austère piété n'y voit rien qu'un forfait*
 - { *le Sentiment admire, et la raison se tait.*

J.J. Rousseau

L'aventure de Thérèse et Faldoni arrivée à Lion fait le sujet de ce drame, qui est simple et sans fiction. Je n'ai rien obmis de la verité dans l'action.

Quatre personnages remplissent les trois actes.

Les deux amants et le pere et la mère; le rôle de Thérèse est brillant et transcendant, celui de Faldoni est beau.

Pour donner une idée de la versification et du feu qui regne dans l'ouvrage, je rapporterai 8 ou 10 vers qui sont dans la bouche de Thérèse dans une scène où elle veut obstinément mourir avec son amant qui ne peut à cause d'un accident se dérober à la mort.

*ô ciel! et je vivrais?...
 va, je te rends justice, et sens tous tes regrets;
 ami, tu crains ma mort, elle afflige ton ame,
 mais rassure ton cœur: dans celui d'une femme,
 l'amour ne fut jamais ni faible ni craintif;
 le Sentiment en elle est toujours excessif,
 je l'éprouve; et pour moi, grace à tout mon courage,
 la tombe en ce moment n'a point d'affreuse image;
 bien loin de regretter et la terre et le jour, pour mieux servir son ame et prouver
 son amour,
 ton amante à la mort, d'un œil ferme et tranquille,
 livrerait mille cœurs, si j'en possédais mille;
 connais comme je pense et laisse-moi mourir.
 &c.
 Voilà la maniere de l'auteur⁵⁸.*

Vitzthumb conseille à Fabre d'Églantine d'écrire à son imprimeur, le libraire Josse Vanden Berghen, ce que fait l'auteur. Le 24 juin, il écrit à nouveau à Vitzthumb, ajoutant: « Si je fais quelqu'arrangement avec M^r Vandenberghen, je desire que le soin que vous voulez bien prendre à la représentation de mon ouvrage vous soit profitable. » Il n'y aura probablement aucun arrangement possible avec le libraire, car la pièce ne sera ni imprimée ni représentée à Bruxelles.

Exploitation du Théâtre de Gand

Les almanachs bruxellois de théâtre nous apprennent que sous les directions de Durancy, Gourville et des Comédiens associés, le « noyau dur » du Théâtre de la Monnaie est formé de la famille D'Hannetaire (le père, la mère et leurs deux filles, une cousine et une nièce), à laquelle il convient d'ajouter la famille Durancy (le père, la mère et leurs deux filles), Gourville et sa femme, ainsi que le fidèle Jacques-Denis Dubois. Louis Compain arrive à Bruxelles en 1757, Jacques-Gabriel Zanoni, dit Grégoire⁵⁹, en 1763 et Suzanne Artus, épouse Defoye, trois ans plus tard. C'est à peu de chose près la composition de la société de comédiens qui se constitue en 1766⁶⁰.

Celle-ci s'est engagée à exploiter le Théâtre de Gand durant les mois d'hiver et le comédien Grégoire a formé à cette fin une troupe comprenant des acteurs locaux et d'autres venant de France. Antoine-François-Alexandre Du Mezat, dit Dubourgneuf, et sa femme, M^{me} Derufosse (venant le Lyon) et sa fille, la basse-taille Pontlaville (qui

58 AEB, Manuscrits divers 3848.

59 Jacques-Gabriel Zanoni, dit Grégoire, était né à Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre) le 26 juin 1725. Son père, Esme (ou Edme) Zanoni, était maître à danser et « opérateur », fils lui-même du maître à danser et marionnettiste Grégoire Zanoni. Il débuta à Bruxelles en 1763 et y mourut célibataire le 17 avril 1789. Joseph et Thomas Patras étaient ses demi-frères.

60 *Almanach historique et chronologique de la Comédie Française établie à Bruxelles, 1754 et 1755; Spectacle de Bruxelles, 1767 et 1768.*

chantera à Lyon cinq ans plus tard) et M^{lle} Mauri, dite Marchainville⁶¹, en sont les principaux comédiens⁶².

Signalons encore la présence discrète d'une ancienne comédienne de Bruxelles, qui a beaucoup fait parler d'elle quelques années auparavant : M^{me} Du Bouchet, qui joue les soubrettes et chante les rôles de duègnes, a été durant cinq ans la maîtresse du directeur Gourville, sous le nom de Marie-Anne Nonancourt. Parlant du Théâtre de Bruxelles, Chevrier, jamais avare de compliments caustiques, écrit : « On vient d'y remettre *Cithère assiégée* opera-comique dans lequel Mademoiselle *Nonancour* a joué & chanté à son ordinaire, c'est-à-dire supérieurement mal ; mais toute detestable que soit cette actrice, c'est un sujet utile au Directeur dont elle augmente tous les neuf mois la posterité *du coté gauche*. »⁶³ Après avoir eu d'elle trois enfants illégitimes, Gourville s'en sépare au printemps 1762. M^{lle} Nonancourt est à présent « veuve du Directeur » et « entretient modestement & avec tempérance un *Chevalier François* à qui elle vient de donner une de ses robes pour servir de doublure à un habit d'été »⁶⁴.

Le 14 octobre 1763, elle passe en effet un contrat de mariage par-devant notaire avec le chevalier Joseph Du Bouchet de Préville, âgé de vingt-trois ans⁶⁵. Durazzo l'engagera ensuite à Vienne en 1768, à l'instigation de Favart, où elle jouera à nouveau sous son nom de jeune fille⁶⁶. Elle jouera encore à Copenhague vers 1771-1772 et s'établira ensuite à Paris d'où elle écrira à Compain, le 14 août 1773 : « Je connois tous les comédiens sans place à Paris, il y en a beaucoup, et plusieurs ont beaucoup de talents ; si je puis leur rendre service, et à vous aussi, en vous donnant des renseignements [*sic*] sur ceux dont vous auriez besoin, ne m'épargnez pas. »⁶⁷ Elle embarquera deux ans plus tard pour La Nouvelle-Orléans, où elle épousera le comédien Jean-Baptiste Le Sueur, dit Fontaine, qu'elle quittera peu de temps après. Elle reviendra s'établir en France en 1785⁶⁸.

Dès le mois de février 1769, le Théâtre de Gand est exploité par Charles Bernardy, dont nous avons retracé la vie au chapitre précédent. En décembre 1770, plusieurs comédiens de Bruxelles prennent la direction du Théâtre après la déconfiture de Madeleine-Luce Mézières (ou Maizière) : ce sont Alexandre Bultos, Jérôme-Constantin Calais, Jean-François Barizain, dit Monrose⁶⁹ (futur époux de M^{me} Mézières), la basse-taille Volgeant et le haute-contre Jean-Baptiste Godard. En octobre 1777, Honoré de Pontèves-Tournon, dit Clairville, arrive à Gand accompagné d'une partie de la troupe qu'il a formée à Maastricht. À l'issue d'un long conflit, il sera remplacé en octobre 1779

61 Elle s'était fait siffler et huer à La Haye, Liège et Lille. Chevrier en dresse un portrait satirique dans son *Observateur des spectacles*, *op. cit.*, t. II, p. 63-65.

62 *Spectacle de Bruxelles* 1768, p. 109.

63 [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. I, p. 121-122.

64 AVB, registres 366 et 441 (baptêmes de Notre-Dame de la Chapelle et du Finistère) ; [F.-A. de Chevrier], *op. cit.*, t. II, p. 250.

65 AEB, Notariat général de Brabant 7572 (notaire Lindekens).

66 C. S. Favart, *op. cit.*, t. II, p. 101 ; M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*, *op. cit.*, p. 161.

67 AEB, Manuscrits divers 3846.

68 R. Le Gardeur, *The First New Orleans Theatre (1792-1803)*, La Nouvelle-Orléans, 1963, p. 24.

69 Jean-François Barizain, dit Monrose, était né en 1731. Après un bref passage à la Comédie-Française, il joua à Gand et à Bruxelles entre 1769 et 1771. Il joua à Berlin de 1771 à 1773, puis à La Haye. Il débuta au Théâtre-Italien en 1782 mais ne fut pas reçu. Il mourut à Paris le 22 décembre 1821.

par Ignace Vitzthumb, Henri Mees, Jacques-Joseph Debatty et Pierre-Joseph Swinnens, dit Lambert, tous membres de la troupe flamande qui s'est constituée à Bruxelles⁷⁰.

Outre les quatre directeurs associés, cette troupe comprend seize acteurs et seize actrices (dont une partie joue également dans les opéras en flamand), le maître de ballet Auguste Fisse et sa femme, six figurants et six figurantes, un souffleur, un machiniste et une buraliste. L'orchestre, placé sous la conduite de Vitzthumb, comporte vingt-sept musiciens, dont la plupart avait joué à Bruxelles : sept premiers violons, cinq seconds violons, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses, deux clarinettes, deux flûtes, deux cors de chasse, un basson et deux serpents⁷¹. Au départ de cette troupe, en avril 1781, l'« opéra flamand » sera supprimé et le Théâtre de Gand sera à nouveau dirigé successivement par des comédiens français, venant soit de Lille soit de Hollande.

Le magasin des décors et costumes

L'examen des inventaires du magasin de décors et costumes du Théâtre de la Monnaie permet d'intéressantes constatations. Nonobstant le fait que les inventaires sont rédigés à chaque fois sous des formes différentes, l'accroissement progressif du magasin est nettement perceptible, ainsi que l'évolution du répertoire. Dans les trois premiers inventaires⁷², les pièces énumérées concernent clairement le répertoire lyrique des Lully et Campra : on y relève la mention de costumes servant dans des œuvres telles que *L'Europe galante* de La Motte et Campra, *Alcide* de Campistron et Louis Lully, *Alceste* de Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide* des mêmes, *Issé* de La Motte et Destouches, *Le Triomphe de Bacchus* et *Cariselli*, extraits des *Fragments de M^r Lully* de Danchet et Campra, *Tancrede* des mêmes, *Bellerophon* de Thomas Corneille et Lully, ainsi que *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully. L'inventaire de 1715 contient en outre la description de pièces de costumes de quelques personnages des anciens théâtres français et italiens, comme Polichinelle, dame Gigogne et Pierrot.

L'inventaire rédigé en février 1778 par les curateurs de la créance Vitzthumb est des plus complets et des plus intéressants. Il recèle en outre une description complète des livres et partitions de musique entreposés respectivement chez le souffleur et copiste Jean-Claude Humain, dit D'Humainbourg, et chez le copiste et musicien Evrard-Bernard Booremans. La bibliothèque comprend 1 335 ouvrages, dont 308 volumes d'œuvres complètes ou non, 412 pièces séparées de comédies, 207 d'opéras-bouffons, 196 d'opéras-comiques, 189 de tragédies, ainsi que 23 pièces en allemand.

Quant aux partitions musicales, elles forment un matériel d'orchestre complet, « avec les parties », comprenant les dernières nouveautés de Paris. Parmi les 128 partitions recensées d'œuvres théâtrales, certaines sont imprimées, d'autres manuscrites, dont 35 sont arrangées par Vitzthumb. La bibliothèque musicale compte encore 134 volumes de « Symphonies par differens auteurs » et deux volumes de divertissements.

70 Voir au chapitre II la partie consacrée aux scènes provisoires et aux théâtres portatifs.

71 *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1780.

72 Concernent les années 1706, 1708 et 1715. AEB, Notariat général de Brabant 1751/2 (notaire Marseille); AEB, Notariat général de Brabant 185 (notaire Lion); AEB, Notariat général de Brabant 941/2 (notaire Meert).

À l'exception de quelques grandes œuvres classiques, comme *Le Festin de Pierre*, *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, les costumes ont tous trait au répertoire plus récent des Favart, Voisenon, Audinot, Poincette, Marmontel, Anseaume, Sedaine et autres auteurs d'opéras-comiques à la mode. On notera également les costumes servant aux *Mariages samnites*, que Durosoy publie en 1776 et dont le prince le Ligne composera une variante l'année suivante, sous le titre *Céphalide, ou les Autres mariages samnites*, musique de Vitzthumb et Cifolelli⁷³.

Le répertoire n'a cessé de s'accroître et, avec lui, le nombre de partitions et de costumes de toutes sortes, tant pour les anciennes comédies et tragédies que pour les nouveaux opéras-comiques. Entreposés dans le grenier du théâtre, les costumes pâtiennent d'un manque de place évident qui ne sera résolu qu'à la construction du nouveau bâtiment en 1819.

Quant aux décors, ils sont entassés derrière les coulisses. Outre des décors passe-partout représentant une forêt, un port de mer, un château, une prison ou un jardin, on trouve quantité de décors servant plus spécifiquement à des pièces désignées dans l'inventaire : le palais d'*Olympie*, la chambre du *Tripot comique*, les coulisses pour *Gaston et Bayard*, les rochers des *Mariages samnites*, les toiles de fond de *Cythère assié-gée*, de *Fleur d'épine* et de la *Rosière*, les châteaux du *Bon fils*, de *Mazet* et de la *Folie amoureuse*, les décors complets de la *Reine Berthe* et des *Deux Avars*, la cabane des *Deux Chasseurs et la laitière*, deux niches pour *L'Île sonnante*. La plupart des éléments ont été réalisés par les peintres et décorateurs Jacques-Denis Dubois, Jacques Lecomte et Jean-Joseph Chamant⁷⁴.

Le commissaire du gouvernement

Dans la seconde moitié du siècle, l'activité théâtrale prend la forme d'une réelle entreprise, au sens capitaliste du terme : spécialisation des tâches, hausse de la production, abandon progressif du schéma coopératif, loi de l'offre et de la demande. Le pouvoir se comporte de plus en plus en état libéral, accordant la protection d'une part, assurant le contrôle de l'autre, tout en conservant des prérogatives certaines, quoique discrètes, sur le programme artistique.

Dès le début des années 1770, le Conseil privé autrichien a désigné une personne chargée de toutes les affaires relatives au théâtre : le comte de Maldeghem, chambellan de la cour, est nommé « commissaire du Gouvernement » par l'ordonnance du 14 février 1771. Sa tâche consiste à « veiller à la régie générale du spectacle [...], assister aux délibérations des associés [...]; voir leurs comptes; accepter ou rejeter les nouveaux sujets qui seront proposés, soit pour membres de l'association, ou pour sujets à gages fixes; assurer le service, et une bonne police parmi les comédiens et autres suppôts du théâtre; faire émaner dans cette vue, un ou plusieurs réglemens, qui devront être rigoureusement exécutés dans tous leurs points; faire corriger et punir les négligences ou excès des dits comédiens et autres suppôts du théâtre, par les moyens usités dans

73 Jean-Baptiste Cifolelli était né à Naples en 1724 et mourut à Montpellier le 26 mars 1800. Il était le père de la chanteuse Colette Cifolelli, qui épousa à Bruxelles, le 24 avril 1786, le comédien Jacques-Charles Ricquier (Vernon, 9 novembre 1752 – Bruxelles, 8 octobre 1831).

74 AEB, Notariat général de Brabant 92401 (notaire Pierre Nuewens).

d'autres troupes de spectacle, et généralement pour tenir la main à l'exacte et entière exécution dudit octroi»⁷⁵.

En ce qui concerne les affaires privées, c'est le conseiller Jacques-Antoine Le Clerc qui sert d'intermédiaire entre la cour et le Grand Théâtre, pour tout ce qui touche aux requêtes des comédiens et des directeurs. En 1784, le Tribunal aulique nomme en outre un officier de police du spectacle dont le rôle est de veiller au bon ordre dans le théâtre. Les nouvelles recrues tout comme le « Répertoire des Pièces et Ballets, qui devront être donnés chacun des quatre jours de la semaine suivante », sont dorénavant soumis à l'approbation du gouvernement, qui conserve ainsi la haute main sur la politique artistique du Grand Théâtre. Ce contrôle de l'État ira grandissant au siècle suivant, *a fortiori* lorsque l'intervention publique prendra la forme de subventions régulières.

L'urbanisation : la construction de théâtres définitifs dans les grandes villes

Cabanes de bois, granges, entrepôts, les édifices les plus divers servent de salles de spectacle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Si quelques jeux de paume font belle figure à côté de ces misérables baraquements, peu de villes ont fait construire des salles dignes de ce nom au début du siècle. Bruxelles peut s'enorgueillir de posséder, après Paris, l'un des plus prestigieux et spacieux théâtres d'Europe.

La plupart des salles construites dans la première moitié du siècle sont mal conçues. Par leur architecture d'abord : des matériaux peu solides, assemblés de manière grossière, ne peuvent assurer à l'édifice ni sa robustesse ni sa longévité. Les villes ou les propriétaires qui financent les travaux sont-ils si parcimonieux dans leurs dépenses au point de mettre en péril la construction et d'exposer le public à un danger permanent ? C'est en tout cas l'une des hypothèses de Fuchs, qui énumère les malfaçons de plusieurs théâtres de France : le théâtre d'Amiens a la réputation d'être « une glacière », celui de Lille manque d'annexes les plus élémentaires telles que des loges, la salle de Toulouse est mal insonorisée, la protection contre le feu est partout rudimentaire, voire inexistante⁷⁶.

À Arles, un rapport de visite de la salle de spectacle effectué le 11 mai 1770 signale que la charpente de la toiture ne pourra plus tenir que trois ans, tandis que le nombre de spectateurs au théâtre et dans les loges ne devra pas excéder quatre à cinq cents personnes⁷⁷. À Nancy, une troupe dont on ignore la composition a complètement désossé l'ancienne salle de spectacle : « l'emphitheatre du parterre est totalement enlevé de même que les planches de dessous », ainsi que « les deux petits escaillies de dessante

75 AEB, Conseil privé autrichien 1052. Publié par F. Faber, *op. cit.*, t. IV, p. 53.

76 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province*, *op. cit.*, p. 57-58.

77 Arles, Archives municipales, FF 7.

audit amphitheatre », constate l'état des lieux dressé le 26 février 1753. Les dégâts se montent à plus de dix mille livres⁷⁸.

Que dire du théâtre de Lyon, reconstruit par Soufflot en 1756 dans les jardins de l'hôtel de ville, dont les défauts se remarquent immédiatement ? Les frères Grimm, dans leur *Correspondance*, notent : « Soufflot qui a fait à Lyon une salle où l'on n'entend pas, vient d'en faire une à Paris où l'on ne voit rien. »⁷⁹ Douze ans plus tard, l'architecte Morand, dans un mémoire rédigé à l'intention des échevins, rappelle que les spectateurs lyonnais sont depuis longtemps incommodés par « la mauvaise odeur des pissotières placées de chaque coté du parterre »⁸⁰.

Le bâtiment public

Construire un théâtre, c'est aussi élever un bâtiment public dans la ville. De ce point de vue, peu de municipalités ont estimé utile de donner à l'édifice une dimension d'intégration urbaine, une visibilité centrale. Ainsi en va-t-il du théâtre de Montpellier, adossé aux murailles de la ville ; à Bordeaux, c'est un ancien jeu de paume excentré et vétuste, tout en bois de sapin, qui accueille les représentations pendant un siècle, jusqu'à l'incendie qui le ravage complètement en 1716⁸¹ ; à Toulouse, c'est une auberge, à l'enseigne du « Logis de l'Écu », qui sert de salle de spectacle autant que d'entrepôt de marchandises diverses⁸² ; au Mans, le comédien Jassinte dresse son théâtre sous les halles de la ville, « n'ayant peu trouver aucuns lieux commodes en cette ville »⁸³ ; dans d'autres villes, on accède à la salle par une impasse ou par un étroit couloir longeant des façades borgnes.

Avant 1700, peu de villes françaises possèdent une salle spécialement dévolue aux spectacles : le théâtre de Lyon, les jeux de paume de Bordeaux, Marseille et Rouen, la salle de Valenciennes, aménagée au-dessus de la halle aux blés⁸⁴. La plupart du temps, les comédiens de passage sont obligés de débarrasser les marchandises entreposées dans les hangars et autres granges avant de pouvoir installer une scène et des gradins.

Aussi Bruxelles peut-elle se prévaloir de disposer de plusieurs salles, dont l'Opéra du Quai au Foin. Toutefois, ces salles sont, comme nous l'avons vu, aménagées dans des espaces rectangulaires – voire très allongés, comme les jeux de paume –, à l'acoustique défaillante et à la visibilité limitée. Bombarda fait donc réellement œuvre novatrice lorsqu'il décide de construire une salle elliptique, sur le modèle des théâtres vénitiens.

Les transformations

Si le bâtiment a conservé sa configuration initiale tout au long du siècle, il a cependant subi de nombreuses transformations, tantôt des accès à la salle, tantôt de la disposition intérieure ou de la décoration (fig. 11). En 1755, D'Hannetaire fait venir

78 Nancy, Archives municipales, DD 47.

79 L. Vallas, *op. cit.*, p. 290-293.

80 Lyon, Archives municipales, DD 300.

81 H. Lagrave, C. Masouer et M. Regaldo (éds), *op. cit.*, p. 118-119.

82 L. Gozard, *La Vie théâtrale à Toulouse*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1993, p. 9-10.

83 Le Mans, Archives départementales B 1475 ; R. Deschamps La Rivière, *op. cit.*, t. XLVII, p. 124.

84 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province*, *op. cit.*, p. 20-21.

de Paris douze lustres de cristal afin d'améliorer l'éclairage de la salle et il confie à Jacques-Denis Dubois, acteur et peintre, le soin de rénover les peintures de la salle et du décor de scène principal. Plus tard, d'autres améliorations ont trait aux loges et aux travaux de dorure⁸⁵. Le journaliste et romancier Jean-François de Bastide, chassé de France pour « mauvaise conduite », arrive à Bruxelles en 1766 et y fonde le *Journal de Bruxelles ou le Penseur*, qui paraîtra deux années de suite. Voici comment il décrit le Grand Théâtre :

Une salle très-spacieuse & très-ornée; des loges commodes & proportionnées au rang des personnes qui les occupent constamment (); un Théâtre de grandeur extraordinaire, où Melpomène, Euterpe, & Thalie, trouvent toujours leur vrai séjour par la magie des plus parfaites décorations; des Directeurs dignes de présider à ces Jeux sublimes par un goût toujours admirable, par une dépense toujours déterminée par l'honneur plus que par l'intérêt; une Orchestre réunissant les différens mérites des plus célèbres Orchestres de l'Europe; un homme si capable de la conduire, & lui inspirant tant d'ardeur que son bâton devient une baguette; des talens dignes d'estime, quelques-uns supérieurs à la louange, le plus rare talent dans l'objet le plus intéressant par son zèle (**); des spectateurs toujours touchés des plaisirs qu'on leur offre; une protection qui entre avec grandeur dans les plus petits détails, pour animer des Arts qui honorent la Nation, & le grand Prince qui la gouverne. Voilà le Spectacle de Bruxelles; voilà l'objet que je ne cesse de contempler. Puisse sa gloire ne diminuer jamais, puisse la nation s'en pénétrer toujours.*

(*) Quatre rangs de loges, presque toutes louées par bail, & très-souvent remplies.

(**) Madame de Foye, que je ne nomme que pour le reste de l'Europe⁸⁶.

Vitzthumb procède ensuite à un rafraîchissement général et au renouvellement décoratif de la salle. Le 13 mai 1772, la direction du théâtre paie à l'architecte Guimard un acompte de 150 florins pour « des ouvrages de sculpture p^r la Sale » ; le 10 août, elle paie un acompte de 84 florins à l'ouvrier Poiret pour « des ouvrages de Maçonnerie » ; le même jour, un acompte de 315 florins à Sevin « pour avoir peint le Plafond du Théâtre »⁸⁷.

85 E. Hennaut et M. Campioli, *op. cit.*, p. 68-72.

86 J.-F. de Bastide, *Journal de Bruxelles ou le Penseur*, Bruxelles, Imprimerie royale, 1766-1767, p. 81-83. Sur M^{me} Defoye, voir la notice en ligne dans le dictionnaire SIEFAR.

87 AEB, Administration du Théâtre de Bruxelles 124.

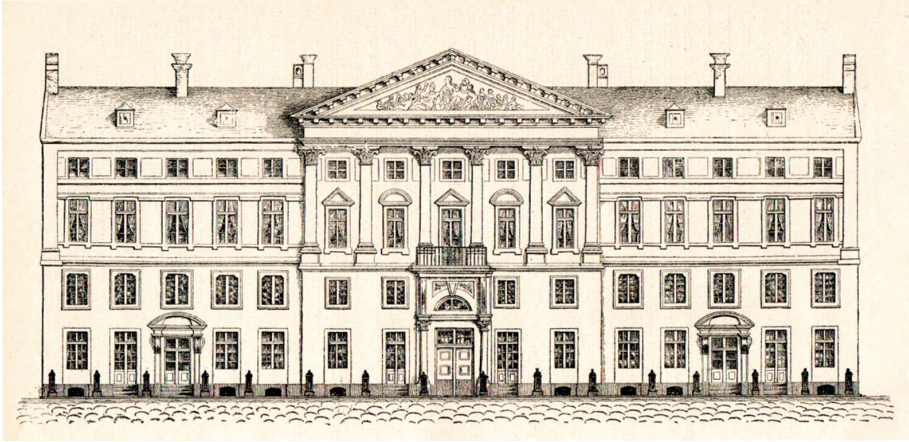


Fig. 11 Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle.
Jacques Isardon, *Le Théâtre de la Monnaie*, Bruxelles, 1890.

Mais le Grand Théâtre, l'un des plus anciens d'Europe, accuse un état de vétusté avancée : le gîtage de l'amphithéâtre est vermoulu, la moindre surcharge ferait s'écrouler les loges, le magasin des décors et costumes deviendrait aisément la proie des flammes, des fissures apparaissent dans la maçonnerie. Ce triste constat est dressé en 1784 par les architectes Montoyer et Fisco et renforcé l'année suivante par un nouveau rapport de Guimard et Montoyer. Plusieurs projets de reconstruction du théâtre voient le jour, dont celui de Brion, qui propose de l'ériger dans le Parc de Bruxelles. C'est finalement le projet de l'architecte français Charles De Wailly qui sera retenu par le gouvernement, mais ne sera jamais réalisé par manque de fonds. Il faudra attendre 1817 pour que les travaux débutent, sur les plans de l'architecte Louis-Emmanuel Damesme, juste derrière l'ancien théâtre. Entre-temps, la salle de Bombarda sera maintes fois étançonnée et réparée vaille que vaille⁸⁸.

Les salles de spectacle dans nos régions

Dans nos régions, plusieurs édifices sont embellis ou nouvellement construits au début de la seconde moitié du siècle, démontrant ainsi que les villes s'associent à la théâtromanie ambiante. Si l'établissement d'un théâtre régulier à Tournai date de 1745, sous le régime français, ce n'est que neuf ans plus tard qu'un édifice est construit en dur. À Mons, le départ des troupes françaises en 1749 et le rétablissement du régime autrichien incitent les édiles à redonner vie aux spectacles : « On a rétabli le Theatre, on

⁸⁸ Au sujet des différents projets de reconstruction du théâtre, voir H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 348-353 ; V.-G. Martiny, « Charles de Wailly », in *Études sur le XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1977, t. IV, p. 87-99 ; E. Cabris, *La Monnaie*, Tielt, Racine, 1996, p. 20-33 ; J. Vercauysse, « Les projets d'un nouveau Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle », in M. Couvreur (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996, p. 111-115.

y fait des embellissemens d'un goût aussi nouveau que charmant, la foule des Dames & des Cavaliers qui s'y trouvent est toujours fort considerable. »⁸⁹

Grand amateur de spectacles, le prince Charles de Lorraine fréquente régulièrement le Théâtre de la Monnaie. Lorsqu'il prend ses quartiers d'été et d'hiver à Tervuren, ce divertissement lui manque à tel point qu'il fait construire un théâtre dans sa résidence. La salle est inaugurée le lundi 30 août 1756, en présence de la principale noblesse du pays⁹⁰. On ignore quelles pièces y sont représentées, mais on peut supposer que la plupart des comédiens de Bruxelles sont engagés par le prince pour y jouer leur répertoire.

Même des villes de moindre importance, comme Bruges, affichent avec fierté l'établissement d'un nouveau théâtre :

*Messieurs du Concert établi en la Ville de Bruges, ont fait nouvellement construire un grand Théâtre, propre à donner toutes sortes de Spectacles. Et si quelque bonne Troupe vouloit y venir représenter l'Hiver prochain, elle n'auroit qu'à s'adresser aux Directeurs dudit Concert, qui lui donneront toutes les aisances possibles*⁹¹.

Liège ne possède pas de théâtre en dur avant 1740 : diverses « baraques » en bois sont édifiées sur la Batte par les entrepreneurs successifs, puis démontées après usage. Vers 1740, les directeurs Leroy et Defresne obtiennent l'autorisation de construire au même endroit une salle en briques et en bois. Il faut cependant attendre l'année 1767 pour que la Ville de Liège commande à l'architecte Barthélemy Digneffe la transformation d'un ancien bâtiment de douane en salle de spectacle, érigée sur la Batte et inaugurée le 19 septembre par une représentation du *Voëge di Chôfontaine*, opéra du Liégeois Jean-Noël Hamal. Les peintures et décorations sont dues au fils du célèbre architecte Servandoni⁹².

Après le violent incendie qui détruit le théâtre de Gand en 1715, la municipalité cède le terrain du Kouter à la confrérie de Saint-Sébastien, principale entreprise de spectacles de la ville. Vingt ans plus tard, celle-ci y fait construire une nouvelle salle et demande à l'architecte gantois de Wilde d'en concevoir les plans. Le théâtre est inauguré en mars 1737 par une troupe de danseurs de corde. Ce n'est qu'en 1774 qu'une restauration complète et des agrandissements notables seront entrepris par la confrérie⁹³.

Les principales villes des Pays-Bas méridionaux redoublent de zèle pour améliorer les conditions de jeu des troupes et le confort des spectateurs. Ces différentes mesures vont bientôt susciter l'établissement d'un spectacle plus permanent. Les villes vont passer des contrats établis sur plusieurs années avec des directeurs de plus en plus professionnels quant à la gestion du théâtre et au métier d'acteur. L'entrepreneur s'entourera d'un noyau plus stable de comédiens et n'aura de cesse d'améliorer la qualité de sa troupe, en y intégrant des éléments qu'il choisira lui-même – ou son agent – d'après la renommée ou en s'adressant à ses collègues des principaux théâtres de France.

89 *Gazette de Bruxelles*, supplément du 30 janvier 1750.

90 *Gazette de Bruxelles* du 31 août 1756.

91 *Gazette de Bruxelles* du 5 octobre 1756.

92 J. Martiny, *op. cit.*, p. 10-11 et 24-27 ; H. Hamal, *op. cit.*, p. 77-79.

93 P. Claeys, *op. cit.*, t. I, p. 67-73 et t. II, p. 87.

Les progrès techniques

Les techniques de construction et les progrès scientifiques et architecturaux contribuent sensiblement aux transformations des salles de spectacle, passant du rectangle oblong à la forme elliptique que nous connaissons encore aujourd'hui. À Paris, les Comédiens-Français inauguraient leur nouvelle salle en 1689, érigée selon les plans de François d'Orbay. Tout en conservant la forme traditionnelle du jeu de paume, elle est arrondie vers le fond. Ce n'est qu'en 1754 que l'architecte Germain Soufflot, après un voyage en Italie, adopte pour le nouveau Théâtre de Lyon la forme elliptique, répandue depuis longtemps dans la péninsule. Il transforme, selon les mêmes principes, la salle des machines des Tuileries, dans laquelle les Comédiens-Français s'installèrent en 1770, l'ancienne salle menaçant ruine. Claude-Nicolas Ledoux conçoit les plans du théâtre de Besançon dont la forme – un demi-cercle s'évasant vers la scène – est considérée comme révolutionnaire.

Mais les théories de Soufflot, mises au point pour améliorer la vision des spectateurs et l'acoustique générale, en quelque endroit de la scène que se trouve l'acteur, convaincront bon nombre d'architectes qui adopteront la forme elliptique: Bénard à Marseille et surtout Victor Louis à Bordeaux copient et améliorent le dessin de l'ellipse tronquée d'après les principes de Soufflot, au point que le Théâtre de Bordeaux, à son achèvement en 1780, est considéré comme l'une des plus belles salles du royaume. Deux ans plus tard, Charles De Wailly et Joseph Peyre achèvent l'Odéon, où s'installe le nouveau Théâtre-Français.

En un siècle à peine, les conceptions architecturales se sont sensiblement modifiées, tout à l'avantage du spectateur, en évoluant du demi-cercle évasé à l'ellipse tronquée. L'édification de nouvelles salles dans les villes ne prouve cependant pas systématiquement que le public est friand de spectacles ni qu'il fréquente assidûment les représentations. Souvent, ces constructions sont en outre imposées par le pouvoir central pour des raisons de prestige et les charges qu'elles représentent sont bien trop lourdes à supporter pour les villes. À Bruxelles, le gouvernement diffèrera le chantier du nouveau théâtre pendant plus de trente ans, à travers les régimes politiques successifs.

Entre 1750 et 1773, vingt-trois nouvelles salles permanentes s'ouvrent en France, dans des villes comme Angoulême, Arras, Troyes, Metz, Reims, Saint-Étienne, Strasbourg, Grenoble, Cambrai, Le Havre, Auch et Toulon. Pendant le règne de Louis XVI, le mouvement se ralentit toutefois et, à l'exception de quatre ou cinq villes, les grands travaux se concentrent sur Bordeaux et Marseille, ou sur la rénovation d'anciennes salles devenues incapables d'assimiler l'augmentation de la population. La France connaît une politique théâtrale à deux vitesses, induite vraisemblablement par le degré d'implication des gouverneurs de provinces et du Roi lui-même dans l'économie des villes. Dès avant la Révolution, l'État renvoie la responsabilité aux villes, estimant qu'il faut laisser aux « individus assez aisés pour profiter des spectacles la charge de faire vivre la Comédie »⁹⁴.

Qu'il s'agisse de Louis XIV ou – dans une moindre mesure bien entendu – de l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière, l'idée que le théâtre sert le prestige

94 M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province, op. cit.*, p. 105-107.

du souverain, de la ville et de la nation sous-tend la politique d'édification de nouvelles salles de spectacle hors de la cour. Le théâtre devient un lieu de culture et de divertissement, le spectacle est encouragé là où le jeu et la débauche sont sévèrement sanctionnés. De plus en plus populaire, le théâtre pénètre presque toutes les couches sociales, en particulier les petits commerçants qui y trouvent leur intérêt en retour : les abords de la salle de spectacle se développent, aidant à vivre quantité de petits métiers comme les gagistes, les cochers, les merciers, sans oublier les cabaretiers et hôteliers. L'implantation d'un théâtre au cœur de la ville fait vivre tout un quartier.

Les principales villes de France et de nos régions prennent conscience que le théâtre – tant l'activité que le bâtiment – devient source de prestige et favorise la tranquillité et l'ordre publics. Les salles provisoires, puis définitives se multiplient, consacrant ainsi le ralentissement du nomadisme. Pour les troupes de campagne, il ne reste bientôt plus que les bourgades et les villes de moindre importance, dans lesquelles la circulation s'accroît, faute de meilleure alternative. Des recherches approfondies dans les archives locales confirmeraient certainement l'hypothèse selon laquelle les comédiens de passage ont peu à peu investi, dans la seconde moitié du siècle, la quasi-totalité des petites villes de province.

Itinérantes ou sédentaires, les troupes ne peuvent compter en définitive que sur leurs propres ressources financières, quel que soit le système d'organisation adopté. Le pouvoir estime en effet que l'entreprise doit se suffire à elle-même, si ce n'est une participation éventuelle au loyer du théâtre, comme c'est le cas sous Charles de Lorraine. L'accroissement numérique du personnel et, notamment, de l'orchestre, l'élargissement du répertoire, l'obligation de répondre toujours plus et mieux aux attentes du public pour la nouveauté, l'augmentation en conséquence des frais de scène, toutes ces variables alourdissent les cahiers des charges des directeurs et conduisent ceux-ci vers d'inévitables banqueroutes et liquidations dont l'État n'est que le notaire, se gardant bien de renflouer l'entreprise.

Ce n'est que sous le régime hollandais que la cassette royale interviendra pour équilibrer les bilans annuels du Théâtre de la Monnaie, acquérir des décors et costumes et alimenter la caisse de retraite des comédiens. En outre, le roi Guillaume versera chaque année le loyer du théâtre à la Ville de Bruxelles, propriétaire du nouveau bâtiment⁹⁵.

95 R. Van der Hoeven, *op. cit.*, p. 10-11.

Conclusions

Au cours de cette étude, nous avons tenté de dégager les contours les plus approchants possibles du comédien itinérant. Certes, il demeure de nombreuses zones d'ombre et notre « portrait-robot » est encore loin d'être parfaitement ressemblant. Pourtant, les documents réunis offrent une esquisse sans doute assez proche de la réalité. Si les clichés sur le comédien ont la vie dure, c'est peut-être parce qu'ils ont un fond de vérité. D'extraction noble ou modeste, on se fait comédien par dépit ou par infortune, le plus souvent contre la volonté de la famille. À moins d'être issu d'une lignée de comédiens, on n'embrasse la profession que pour échapper à une disgrâce, à un revers de fortune, voire à des faits de mœurs.

Si l'on est parfois fixé sur l'origine sociale des acteurs, on ignore généralement tout de leur apprentissage et de leurs débuts. Ceux qui les racontent ont une fâcheuse tendance à enjoliver le passé et aiment à faire croire qu'ils sont passés par les plus grands maîtres. Pieux mensonges qui les conduisent pourtant inévitablement dans les troupes de campagne et ne leur épargnent pas les vicissitudes de la route. Éternellement fascinés par Paris, les acteurs de province se satisfont peu de leur parti. Dès leurs débuts, ils sont confinés dans un même rôle leur vie durant et n'ont de cesse d'améliorer leurs conditions de vie, voire de survie.

L'entreprise théâtrale connaît des améliorations progressives au cours du XVIII^e siècle, mais il n'en va pas nécessairement de même pour la situation du comédien itinérant, que le siècle suivant traitera semblablement. Aujourd'hui encore, peut-on dire qu'un acteur ait de brillantes perspectives au sortir des études ?

Deux carrières résumant parfaitement les propos que nous avons développés tout au long de ce livre : celle de Saint-Preux est faite d'errance, de banqueroutes et de dettes laissées derrière lui. Celle de Berville reflète l'amertume d'un homme de haute extraction résigné à sa condition d'acteur. Courant ici et là au gré des contrats, ils parcourent les routes et tentent de vendre au mieux leurs maigres talents, qu'un directeur peu consciencieux est toujours prêt à exploiter.

Saint-Preux, né Antoine Auvray vers 1745, débute à Bruxelles en 1768 sous le nom de Latour¹. Le 31 juillet, une dispute éclate entre lui et le comédien Philippe-Gabriel Diacre, dit Rozeli². Voici la version des faits selon Auvray :

-
- 1 Les éléments de biographie sont reconstitués à partir des pièces suivantes : AEB, Manuscrits divers 1808 (lettre du 25 mars 1776) et 3848 (lettres des 20 et 22 mars 1776, 17 et 24 août 1776, 24 janvier 1777) ; AEB, Tribunaux auliques 13bis ; AVB, registre 471 (baptêmes de la paroisse Notre-Dame du Finistère) ; Lyon, Archives municipales GG 99 ; Montpellier, Archives municipales GG 281-282 ; Bernard, *op. cit.*, p. 220 ; A. Body, *op. cit.*, p. 26 ; *Journal de Paris* des 5 février 1780 et 22 août 1782 ; L. Lefebvre, *op. cit.*, p. 284 et 351 ; H. Lyonnet, *op. cit.*, t. I, p. 623-624 ; J. Martiny, *op. cit.*, p. 42 ; *Nouvel almanach ambigu chantant* 1786 ; L. Péricaud, *op. cit.*, p. 20 et 86 ; *Spectacles de Paris* 1792.
 - 2 Philippe-Gabriel Diacre, dit Rozeli, était né à Paris en 1734. Sa première épouse, Anne Berger, mourut à Bruxelles le 24 octobre 1766. Le 18 février 1771, il épousa en secondes noces à Bruxelles Jeanne-Louise Louis, fille du comédien François Louis. Rozeli mourut à Troyes le 2 mai 1778.

Dimanche 31^e du mois de Juillet je vois au bal public un masque déguisé avec une robe de chambre du magasin de la Comédie, un chapeau de voyage qui deux jours avant avoit servi à joüer un petit maître, et une tournure à laquelle on ne sauroit se méprendre. Je lui dis à l'oreille: Eh! bonsoir seig^r Rozely! C'étoit bien lui-même, mais il n'en voulut point convenir. Comme moitié de ceux qui composent un bal se déguise pour intriguer l'autre moitié, cette autre moitié a droit à son tour d'inquiéter les masques qu'elle croit reconnoître; et j'usai de mon droit. J'engageai trois personnes à le suivre et à lui faire avoüer qu'il étoit Rozely. Je vis bien qu'il chargeoit de coups de poing ces personnes-là, mais je n'imaginois pas qu'il feroit un exemple de moi pour être auteur d'une plaisanterie bien ordinaire [...].
Il me traite d'insolent, et du même tems je reçois un soufflet et l'appelle B...³ On me retient il se sauve et le combat finit faute de combattans.

Mis aux arrêts par le duc d'Ursel, Auvray et Rozeli se verront imposer le silence par le Tribunal aulique, « à peine d'être châtiés suivant toute la rigueur des Lois ».

Le 5 novembre 1768, Auvray fait baptiser à Bruxelles sa fille Marie-Eugénie; la marraine est Eugénie D'Hannetaire. Avec son épouse, Marie Flandinet, il passe les saisons 1770-1771 à 1772-1773 à Montpellier, puis il joue à Rennes en 1774 et à Lille l'année suivante. Auguste Raparlier, directeur du Théâtre de Lille, le sous-paie et refuse de lui accorder une avance sur ses appointements. Pour honorer ses nombreux créanciers, Saint-Preux n'a d'autre choix que de s'engager dans la troupe de Namur, où Raparlier le poursuit pour rupture de contrat. Le comédien est incarcéré à la Conciergerie de Namur le 13 janvier 1776, en attente du procès. C'est de là qu'il écrit un mémoire destiné à sa défense en justice :

Eclaircissement sur l'état de mes affaires

Victime d'une banqueroute considerable à Rennes en Bretagne il y a quinze mois, étant resté sans place pendant trois autres mois, et ayant par conséquent un vif intérêt de prendre le premier engagement que je trouverois, je contractai à Paris à Pâques dernier avec Raparlier Directeur des Spectacles de Lille. Il n'ignoroit pas que je n'étois point à l'aise, et étoit bien sûr que j'aimerois mieux gagner peu dans une troupe du second ordre, que d'avoir de plus gros app^s dans une petite troupe ambulante, dans la crainte que cela ne nuisit à ma reputation. Aussi profita-t'il de l'un et de l'autre pour me donner un tiers d'app^s de moins que je ne gagne ordinairement.

Saint-Preux demande à Vitzthumb de lui envoyer un contrat d'engagement fictif afin d'être libéré et d'avoir « droit à une garde-robe ». « Je suis enfermé dans une espèce de cachot, écrit-il, où je ne puis voir personne. On m'a tout saisi sans restriction. Effets, Bijoux, linge même, tout m'a été ravi. » Dans la lettre qu'il adresse au directeur du Théâtre de Bruxelles, il évoque son métier, ses rôles et ses errances :

3 B pour « bardache », sodomite.

Monsieur,

Vous m'avez paru disposé en ma faveur: c'est ce qui m'enhardit à vous demander une grace. En vain j'ai tenté tous les moyens imaginables pour me tirer d'ici, mes Détenteurs ont juré de ne me relâcher que quand un Directeur répondroit pour moi. Si vous voulez m'accorder un Engagement pour la campagne prochaine, je verrai la fin de mes chagrins.

Lorsque vous avez eu la complaisance de m'envoyer l'engagement que j'ai en mains, je n'ai point fait de remarques sur l'employ parce qu'au fond, il étoit très indifférent que ce fût pour les P^{rs} Rôles, pour les Peres Nobles, ou pour les Comiques. Mais maintenant si j'ai le bonheur de vous être utile, je pourrois déranger le plan de votre entreprise en vous laissant ignorer quel est l'employ que j'ai tenu depuis que je suis au spectacle.

Immédiatement après mes débuts d'essay faits à Bruxelles, il y a sept ans et demi, j'ai été engagé pour tenir en chef le Pr Employ à Grenoble, l'année suivante pour le tenir en partage avec Dalainville à Marseille et depuis je n'ai point changé. Il est vrai que comme je ne suis pas infiniment marqué, j'ai toujours joué volontiers les jeunes P^{rs} dans les pièces où il n'y avoit qu'un rôle, tels que Darviane &c. mais je ne fais point de seconds rôles si ce n'est quelques uns que j'ai appris pour faire plaisir à Monsieur de Voltaire lorsque Le Kain est allé il y a quatre ans, lui donner neuf représentations.

Saint-Preux est enfin libéré le 23 août 1776 et, après avoir rempli des seconds rôles à Bruxelles durant quelques mois, conformément au contrat qui le lie à Vitzthumb, il obtient un nouvel engagement dans la troupe de Namur, dirigée par Nicolas Hébert, dans laquelle se trouve notamment Fabre d'Églantine. «Mr Aufresne étoit ici quand je suis arrivé et commençoit ses débuts qui sont finis hier. Je ne commence les miens que d'aujourd'huy.»

Le 16 février 1778, il débute à Maastricht par les rôles du *Glorieux* de Destouches et du *Pygmalion* de Rousseau. Il y reste jusqu'à la clôture de la saison le 11 avril. Du 13 mai au 27 juin 1778, il fait partie de la troupe de Lezaack à Liège, qui va donner des représentations à Spa durant l'été. Le 6 juillet 1779, il débute à la Comédie-Italienne et tente un second début le 4 février 1780 :

Le sieur St. Preux est l'Acteur qui a débuté hier par Dorante de la Coquette fixée. Il paroît réunir une grande intelligence à beaucoup d'habitude de la scene. Il ne lui est pas échappé un seul mot à contre-sens, & il a obtenu & mérité des applaudissemens en plusieurs endroits de son rôle. Cependant on a semblé desirer qu'il mit plus de moëlleux dans ses attitudes & dans sa diction, que dans certains passages, il donnât plus de rapidité à son débit, qui sans cela paroîtroit un peu lourd; enfin qu'il se défit du défaut, devenu trop fréquent sur nos Théâtres, de bégayer certains mots. Cette maniere de dire n'ajoute rien au naturel & détruit tout le charme qui résulte de l'harmonie des vers.

Le 20 août 1782, il débute à la Comédie-Française sous le nom d'Auvray. Il ne sera pas reçu :

Le Sr Auvrai, qui a débuté avant-hier à ce Théâtre dans les rôles du Glorieux & du Babillard, a eu dans tous les deux beaucoup de succès. Un physique avantageux, de l'intelligence, de la noblesse, un jeu consommé à peu de chose près, voilà ce qui a mérité à cet Acteur des applaudissemens universels. On lui a cependant reproché quelques gestes monotones; & sa sortie à la fin du second Acte du Glorieux, a semblé trop chargée, défaut qu'il n'a eu qu'à cette seule occasion. Du reste, on ne peut que regretter qu'il ait paru un peu tard sur la Scène Française, & désirer qu'on fasse jouir le Public d'un talent qu'il a si bien accueilli.

On le rencontre ensuite jouant les pères nobles, rois et grands raisonneurs à Lille durant la saison 1785-1786, puis à Paris au Théâtre de Monsieur en 1789. Il sera remercié en avril 1790. Il passe la saison 1792-1793 au Théâtre du Palais et devient directeur du Théâtre de l'Égalité l'année suivante.

Le 25 octobre 1794, il épouse à Paris la comédienne et fille de comédiens Jeanne-Josèphe-Victoire Hédoux, qui meurt à Anvers le 7 juin 1807, où Auvray joue encore.

Sous le Comité de salut public, Auvray s'engagera dans l'armée républicaine pour combattre l'Italie. Il donnera une dernière représentation à Lille le 23 décembre 1820.

Vie mouvementée et carrière sinueuse, ce comédien en marge de la société passe son temps à essayer de s'y intégrer. Homme cultivé – son écriture et son orthographe en témoignent – empreint d'une certaine modestie, il restera toute sa vie un acteur de second ordre, incapable de surmonter ses ennuis financiers et de satisfaire ses créanciers.

La carrière de Berville s'apparente, quant à elle, au stéréotype du comédien bien né désireux d'échapper à la monotonie de sa condition et qui apprend, à son corps défendant, l'insécurité de la vie errante⁴. Issu d'une ancienne famille noble originaire d'Italie, Nicolas-Noël Bonamy, dit Berville, est né à Nantes le 25 décembre 1745⁵. Vers 1780, il épouse l'actrice munichoise Marie-Claire-Thérèse Spiess, veuve de Thomas Patras, frère de Joseph Patras, comédien et auteur dramatique prolifique qui finit ses jours comme secrétaire du Théâtre de l'Odéon⁶. Berville est à Toulouse en 1776, d'où il manque un engagement pour la Prusse que lui a ravi un autre acteur. Il dirige ensuite le théâtre de Saint-Germain-en-Laye et est engagé à Bruxelles en 1783; sa femme y joue également un an plus tard.

4 Les éléments de biographie sont reconstitués à partir des pièces suivantes: AEB, Manuscrits divers 3848, Notariat général de Brabant 17366 (notaire De Trez), Secrétairerie d'État et de Guerre 21332; Genève, Archives d'État, notaire Binet, vol. 54; H. Lyonnet, *op. cit.*, t. I, p. 163; *Nouvel almanach ambigu-chantant*, Gand, Gimblet, 1784, 1785 et 1787; L. Péricaud, *op. cit.*, p. 20 et 140; Paris, Archives de la Comédie-Française.

5 Nantes, Archives municipales, registre de la paroisse Saint-Nicolas.

6 Joseph Patras (il ne signe jamais « Patrat », ni aucun membre de sa famille) était né à Arles le 7 mai 1733, d'André Patras, musicien et machiniste de théâtre, et de Pierrette Mammé. Il mourut à Paris le 4 juin 1801. Son frère cadet, Thomas, était né à Bordeaux le 4 décembre 1736. André Patras (né à Vienne en Dauphiné le 21 août 1706) était le fils de Claude Patras, « opérateur », et de Catherine Zaroni, dont le frère, Grégoire, était montreur de marionnettes. Jacques-Gabriel Zaroni, dit Grégoire, était le demi-frère de Joseph et Thomas.

En janvier 1785, il adresse au ministre plénipotentiaire, le comte de Belgiojoso, la lettre suivante :

Si votre Excellence daignait me le permettre, je pourrais avoir l'honneur de lui donner des preuves que je suis issu des Preciosi Bonamici (mon nom véritable), famille noble & ancienne dont quelques uns ont été au service de Malthe. Un Preciosi Bonamici qui existe encore était secrétaire d'état & sur-intendant des finances de feu Dom Emmanuel Pinto, en son vivant Grand-Maitre de l'ordre de Malthe. Depuis près de deux siècles une branche de cette famille s'est établie en France dans la province de Bretagne. Plusieurs y ont rempli avec distinction et particulièrement à Nantes (ma patrie) des places & des charges honorables dans le service militaire & dans la magistrature. Dans la dernière guerre un de mes freres aide de camp de Monsieur le Marquis de St Simon l'un de nos Généraux en Amérique, s'est distingué à l'attaque de New-Yorck et a été élevé au grade de Colonel avec la croix de St Louis. Pour moi, faute d'expérience et de fortune, j'ai embrassé très jeune la profession du théâtre; toute ma famille s'est soulevée contre moi sans retour, cela devait être; & depuis ce tems je suis obligé de continuer cet état-cy par nécessité. Je puis, Monseigneur, me réclamer auprès de votre Excellence de la recommandation de Monseigneur le Maréchal-Duc de Noailles Gouverneur de St Germain-en Laye où j'étais cy-devant Directeur du spectacle. Pendant la dernière guerre d'Allemagne, mon épouse & moi nous avons joué la Comédie à Vienne & nous y avons été souvent honorés de l'Auguste présence de sa Majesté l'Empereur et de la présence du Prince de Ligne. Nous avons ensuite été désignés pour donner nos soins, à Laxembourg, aux Spectacles que jouaient elles mêmes leurs Excellences Monsieur le Comte de Cobenzel Mesdames les Comtesses Clary, Asfeld & autres personnes de distinction qui nous ont honorés de leur protection & de leurs bienfaits. Mon épouse née à Munich de parens honnêtes au service de la Cour et protégée de sa souveraine, est honorée des bontés de son Excellence Monsieur le Comte de Terring-Seefeld, Commandeur de l'ordre de Malthe & de Madame la Comtesse sa sœur première Dame de Clé de S.A.S. Madame l'Electrice Douairiere de Bavière qui font élever sous leurs yeux et par leurs soins deux filles fruits légitimes de mon épouse [...].

Mon épouse n'a pris ici que par circonstance un engagement pour jouer les grandes coquettes et les premiers rôles qui ne sont pas marqués au coin de la jeunesse; elle a presque toujours joué ainsi qu'à Vienne, à Lyon, à Toulouse et à Lille les emplois de Reines, Meres nobles & Caractères dans lesquels on l'a toujours trouvée mieux placée que dans les premiers rôles. Il y a quelques mois que nous fûmes recherchés pour le Spectacle de Marseille par le frere de mon épouse qui en est Régisseur; & cet engagement considérable nous eût parfaitement convenu si des circonstances impérieuses nous eussent condamnés au malheur de nous éloigner de Bruxelles. Dans ce tems le sieur Bursay se trouva à Paris; il y rencontra le principal actionnaire de Marseille qui faisait la recherche pour pâque prochain d'une actrice pour l'emploi de Reines, Meres nobles & Caractères. Il jugea à propos de nous desservir auprès de cet actionnaire et nous fit manquer cet engagement lorsque nous étions sur le point de le recevoir.

Le contrat du couple n'est pas renouvelé, mais les deux acteurs trouvent un engagement à Gand de 1785 à 1787. L'année suivante, Berville est à Genève, dans la troupe de Joseph-François Gallier, dit Saint-Gérand. Il retourne à Saint-Germain-en-Laye l'année suivante, puis entre en 1789 au Théâtre de Monsieur où il tient les rôles de raisonneurs jusqu'en 1792. Acteur de la Comédie-Française en 1799, il joue encore au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1805.

Retiré de la Comédie-Française sans pension, il donne des cours de déclamation rue Mazarine, tandis que sa fille Justine, comédienne elle aussi, « court le cachet de ville en ville pour donner des leçons particulières ». Elle meurt à 25 ans le 28 juillet 1813, « après une longue agonie de sept mois, sans nourriture ni médicaments »⁷.

Quant à M^{me} Berville, elle « languit depuis plus de dix ans dans le malheur et la démence. Elle est au dernier degré de l'imbécillité, sourde et presque aveugle » et meurt le 8 juillet 1815. Aussi, totalement désespéré, Berville écrit le 7 février 1816 à la direction du théâtre :

Enfin le moment est arrivé où vous allez pour jamais vous débarrasser de moi. Vous avez eu la générosité de me proposer de me faire entrer à Bissètr⁸, ou de me faire retourner à Nantes en m'en procurant les moyens [...]. Bissètr⁸ ayant fait sur moi l'effet de l'annonce d'une mort ignominieuse, j'ai fait de suite toutes les dispositions relatives à mon voyage.

Mais la direction du théâtre ne l'entend pas de cette oreille et lui répond :

Le comité croit devoir regarder comme non-avenue votre lettre du 7 de ce mois et pouvoir en conséquence faire les démarches nécessaires pour que vous entriez dans l'hospice qui a été indiqué.

Riche ou pauvre de naissance, le comédien se débat dans les mêmes difficultés pour trouver un emploi et, même à l'ombre des grands, c'est à l'aune du talent que le public jugera. Berville aura fini aussi mal qu'il a commencé, et sa carrière, loin d'avoir été exemplaire, se terminera à l'asile à soixante ans.

Vers la fin du siècle, le nomadisme des troupes s'amenuise dans les grandes villes, tandis qu'il continue à s'étendre dans les villes de moindre importance. En revanche, les comédiens sillonnent plus que jamais les routes individuellement, ici fuyant des troubles sociaux, là en quête de reconnaissance ou pour mieux établir une renommée acquise à Paris. C'est le début de la pratique des « tournées », qui se généralisera au XIX^e siècle. D'autres espèrent trouver, ailleurs qu'à Paris, une troupe dans laquelle faire carrière ou, au moins, la terminer décemment. Ceux-là perpétueront l'image du comédien modeste, obligé de négocier ses maigres talents et exposé à l'exploitation d'entrepreneurs peu scrupuleux. Dans la mesure où ces comédiens demeurent confinés à une solitude grandissante, la solidarité qui présidait au nomadisme des troupes tend

7 Elle était née à Saint-Germain-en-Laye le 15 mars 1788.

8 Bicêtre (aujourd'hui sur la commune du Kremlin-Bicêtre, au sud de Paris) fut d'abord une prison, puis un hôpital où l'on enfermait les « indésirables ».

à se désagréger. Les acteurs isolés sont entièrement livrés à leur sort et s'enlisent dans une errance de plus en plus grande.

À la fois indépendant et contrôlé, autonome et réglementé, le métier d'acteur distille des figures imaginaires, tantôt mythologiques et tantôt chevaleresques, au public qu'il fait rêver. Le comédien se situe pourtant en marge de la société, déchiré qu'il est entre les exigences de la cour et celles de la ville, alors même que l'Ancien Régime lui est plutôt favorable et trouve dans le théâtre l'une des expressions artistiques les plus achevées. Il demeure atypique et hérétique, alors qu'il véhicule la rencontre des groupes sociaux et la foi dans un nouvel humanisme⁹. Mais son image est indéfectiblement liée à celle des privilégiés qui l'ont soutenu et protégé, et comme eux, il finira en prison dès qu'une société sera confrontée à la rupture interne, au désordre, à la révolution.

9 J. Duvignaud, *L'Acteur*, *op. cit.*, p. 117 et 131.

Annexes

I. Directeurs du Théâtre de la Monnaie

Remarques préliminaires

Le tableau ci-dessous présente les directions qui se sont succédé au Grand Théâtre durant tout le XVIII^e siècle. Il complète et rectifie les informations publiées par Faber et Liebrecht. Les dates extrêmes de direction, lorsqu'elles sont certaines, proviennent des contrats de bail découverts dans le fonds du Notariat général de Brabant (AEB). D'autres documents, tels que les octrois, viennent compléter ces données.

Pour chaque directeur, nous avons tenté de retrouver les dates de naissance et de décès, mais de nombreuses lacunes subsistent dans les biographies. Autant que faire se pouvait, nous avons eu recours aux registres paroissiaux pour vérifier ces dates. Parfois, d'autres documents (comme des actes notariés) indiquent l'origine du directeur lorsqu'il est étranger.

1700	Gio Paolo Bombarda (Rome, c. 1650 – Paris, 6 décembre 1712)
1702-1704	Domenico Lorenzoni et Giuseppe Contri
1704	Gio Paolo Bombarda
1705-1706	Jean Barrié, <i>dit</i> Fonpré (c. 1650 – Bruxelles, 5 décembre 1706)
1706-1708	Joseph de Pestel (1676 – Atiliac, 20 février 1751)
1708-1710	Francesco-Paolo D'Angelis (Bari – Bruxelles, 11 juin 1710)
1710-1714	Jean-Baptiste Grimberghs (Bruxelles, 7 février 1670 – Bruxelles, 16 août 1722)
1714	Nicolas Grimberghs fils
1715	Jacques Vigoureux Duplessis (av. 1680 – Paris, 4 juin 1732)
1716-1717	Bruno-Emmanuel de Beaulieu
1719	Jean-Baptiste Meeus (Bruxelles? – Bruxelles, 8 août 1734)
1721	Louise Dimanche (c. 1695 – ap. 1739)
1722	Thomas-Louis Bourgeois (Fontaine-l'Évêque, 24 octobre 1676 – Paris, janvier 1750)
1723	Jean-Baptiste Meeus
1724-1726	Marianne Dujardin (c. 1690 – ap. 1741)
1727-1728	Antonio Maria Peruzzi (Venise – ?)
1728-1730	Joachim Landi (Florence – Milan, ap. 1739)
1730-1731	Jean-Richard Le Roux, <i>dit</i> Durant (Paris, 1683 – Metz, 23 avril 1733)
1731-1733	Joseph Bruseau de La Roche (Paris – Bruxelles, 17 juillet 1750)
1733	Claude Andry de Mézières; de Launoy; de Bray; Marie-Madeleine Le Moyne, épouse Renaud
1733-1734	François Moylin, <i>dit</i> Francisque (1687 – Nantes, 12 janvier 1770)
1734-1736	Nicolas Huau (Baugé, c. 1695 – Paris, 10 novembre 1772)
1736-1737	Pierre-Antoine Gourgaud, <i>dit</i> Dugazon (Paris, 29 avril 1706 – Paris, 28 février 1774)
1738	Louis Desjardins, <i>dit</i> Beaupré

- 1738-1739 François-Hyacinthe Ribon (Paris, 10 janvier 1681 – Bruxelles, 22 septembre 1741),
Pierre-David Laplante et consorts
- 1739-1740 François-Hyacinthe Ribon
- 1740-1742 Pierre-Jacques Ribou de Ricard (Paris, 11 juillet 1709 – ?)
- 1742-1743 Pierre-Jacques Ribou de Ricard; Pierre Guichot, *dit* Fierville (Dijon, 29 mars
1671 – Munich, 28 février 1777); Pierre Langlois, *dit* Deschamps (c. 1706 – Paris,
20 novembre 1754)
- 1743 Joseph Uriot (Nancy, 17 mars 1713 – Stuttgart, 18 octobre 1788)
- 1743 Charles Plante et Jeanne Belhomme
- 1744 Jean-Baptiste Grimaldi, *dit* Nicolini (? – Goslar, ap. 1773)
- 1745-1746 Jean-Nicolas Servandoni, *dit* D’Hannetaire (Grenoble, 3 novembre 1718 – Bruxelles,
1^{er} janvier 1780)
- 1746-1748 Charles-Simon Favart (Paris, 13 novembre 1710 – Belleville, 12 mai 1792)
- 1748-1749 Jean-Nicolas Servandoni, *dit* D’Hannetaire
- 1749 ? Pierre-Louis de Lachaussée (c. 1712 – Lyon, 16 janvier 1753)
- 1749 Jean-Benoît Leclair (Lyon, 24 septembre 1714 – ap. 1766)
- 1749 Giovanni Francesco Crosa (Pinerolo, c. 1700 – ap. 1771)
- 1749-1750 François Hus (Marseille, 7 septembre 1695 – Paris?, c. 1760) et Barthélemy Hus-
Desforges (Bordeaux, 18 juillet 1699 – Lyon, 1^{er} septembre 1786)
- 1750-1751 Léopold-Philippe-Charles-Joseph, duc d’Arenberg (Bruxelles, 14 octobre 1690 –
Héverlé, 4 mars 1754); Charles-Elisabeth-Conrad-Albert-Guillaume-François de
Paule, duc d’Ursel (Bruxelles, 26 juin 1717 – Bruxelles, 11 janvier 1775); Jean-Charles-
Joseph, comte de Merode, marquis de Deynze (Ham-sur-Heure, 3 décembre 1719 – ?,
10 août 1774)
- 1751-1752 François Hus et Barthélemy Hus-Desforges
- 1752-1755 Jean-François Fieuzal, *dit* Durancy (Paris, c. 1716 – Bruxelles, 16 février 1769)
- 1755-1757 Jean-Nicolas Servandoni, *dit* D’Hannetaire
- 1757-1759 Jean-Nicolas Servandoni, *dit* D’Hannetaire; Léopold-Ignace Haudicquer, *dit*
Gourville (Amiens, 2 juillet 1714 – ?)
- 1759-1762 Léopold-Ignace Gourville
- 1763-1767 Guillaume-Joseph Charliers de Buisseret, seigneur de Borghravenbroeck (Bruxelles,
19 octobre 1713 – Bruxelles, 31 décembre 1774); Pierre Gamond (Nancy?, c. 1730
– Bruxelles, 5 novembre 1794); Pierre Van Maldere (Bruxelles, 16 octobre 1729 –
Bruxelles, 3 novembre 1768)
- 1767-1772 D’Hannetaire et les Comédiens associés
- 1772-1774 Ignace Vitzthumb (Baden-lés-Vienne, 14 septembre 1724 – Bruxelles, 23 mars 1816);
Louis Compain-Despierrières (Tourey, 14 avril 1733 – Janville, 17 janvier 1789)
- 1775-1777 Ignace Vitzthumb
- 1777-1783 Louis-Jean Pin (Paris, 2 mars 1734 – Paris, 13 janvier 1786); Alexandre-Florentin
Bultos (Bruxelles, 18 juin 1749 – Bruxelles, 20 septembre 1787); Louise-Marguerite
Odiot de Montroy, *dite* Sophie Lothaire (Paris, 1736 – Rouen, 5 mars 1801)
- 1783-1787 Alexandre-Florentin Bultos; Herman Bultos (Bruxelles, 19 août 1752 – Hambourg-
Billwerder, 30 juin 1801)
- 1787-1791 Herman Bultos
- 1791-1793 Herman Bultos; Jean-Pierre-Paul Adam (Rouen, 1^{er} janvier 1754 – Gagny, 17 juin
1824)
- 1793 Marguerite Brunet, *dite* Montansier (Bayonne, 18 décembre 1730 – Paris, 13 juillet
1820)
- 1793-1794 Herman Bultos; Jean-Pierre-Paul Adam
- 1794-1795 Marc d’Oberny; Jean-François Cussy, *dit* Champmélé (Secqueville-en-Bessin,
28 octobre 1745 – Bruxelles, 9 juillet 1806); Ignace Vitzthumb
- 1795-1798 Jean-Baptiste Galler
- 1798-1799 Marc d’Oberny; Jean-François Cussy, *dit* Champmélé
- 1799-1801 Louis-François Ribié (Paris, 15 mars 1758 – Martinique, c. 1830)

II. Généalogie de la famille Bernardy

Guillaume BERNARD

∞ BRUXELLES, 7 MAI 1721

Marie-VANDER BORGHT

|

Charles-Alexandre BERNARD *dit* BERNARDY (Anvers, 17 mai 1724 - Paris, 15 juin 1807)

Pierre Renaud ∞ Françoise Chaumond

∞ Anvers, 10 janvier 1746

Maire-Anne-Florence RENAUD *dite* CHAUMOND (Bruxelles, 1er avril 1726 - Paris, 17 juillet 1807)

I. Marie-Denise *dite* M^{me} FLEURY (Anvers, 16 juillet 1746 - ?)

∞ Anvers, 11 décembre 1766

Louis-Joseph NONES, *dit* FLEURY (Cap-Breton, c. 1744 - Bordeaux ?)

A. Marie-Florence *dite* Mlle Fleury (Anvers, 28 décembre 1766 - Orly, 23 février 1818)

∞ Paris, 14 mai 1794

Valentin-Magloire CHEVETEL (Bazouges, 30 octobre 1758 - Orly, 15 février 1834)

B. Françoise-Adélaïde Nones *dite* M^{lle} FLEURY DELLIGNY

(Liège, 6 juin 1768 - Henri-Chapelle, 13 avril 1830)

— Charles-Joseph-Antoine-Lamoral-Ghislain de LIGNE

(Bruxelles, 25 novembre 1759 - Roux-aux-Bois, 14 septembre 1792)

Fanny-Christine-Claudine *dite* Christine de LIGNE

(Mons, 4 janvier 1786 - ?, 19 mai 1867)

∞ ?, 6 octobre 1811

Maurice O'DONNELL de TYRCONNEL

(Vienne, 18 décembre 1780 - Dresde, 1er décembre 1843)

Moritz O'DONNELL

(Prague, 6 juin 1815 - Salzbourg, 25 novembre 1890)

C. François-Joseph (Spa, 13 août 1769 - ?)

D. Charles-Adélaïde (Mons, 13 août 1770 - ?)

E. Jean (?, c. 1774 - Paris, 22 septembre 1813)

II. Louis-Joseph (Lille, 18 mai 1749 - Ostende, 8 avril 1814)

III. Françoise-Adélaïde (Lille, 1^{er} décembre 1750 - Strasbourg, 14 août 1820)

∞ Liège, 10 février 1778 (divorcés à Strasbourg, 26 octobre 1794)

Hugues-Adrien SIMON

IV. François-Joseph (Vienne, 18 décembre 1756 - Brest, 10 mai 1822)

— Anne DUMONT

Antoine-Joseph (Mons, 27 mars 1785 - ?)

∞ Spa, 10 septembre 1787

Anne GUILBERT (Paris, 23 décembre 1764 - ?)

A. Marie-Denise (Anvers, 4 avril 1786 - Mende, 4 avril 1836)

B. Marie-Michèle (? - Gand, 16 janvier 1792)

C. Guillaume-Léopold-François (?, décembre 1791 - Ostende, 18 avril 1793)

D. Louis-François-Antoine (Ostende, 20 novembre 1792 - Ostende, 28 janvier 1793)

E. Désirée (Mons, 15 février 1795 - Angers, 10 août 1819)

F. François-Joseph (Mons, 26 janvier 1796 - ?)

G. Édouard-Joseph-Fortuné (Mons, 29 décembre 1796 - Avranches, 26 mai 1857)

∞ Mortain, 12 juillet 1824

Marie-Louise ROBLIN (Mortain, 1^{er} avril 1801 - Avranches, 16 janvier 1855)

∞ Avranches, 26 mai 1857

Adélaïde-Modeste BLAISOT (Vaudrimesnil, 29 janvier 1823-Avranches, 31 octobre

1863)

H. Marie (Angers, 20 janvier 1804 - ?)

I. François-Mathieu (Angers, 8 juillet 1808 - ?)

- V. Antoine-Joseph (Vienne, 20 juin 1759 - Strasbourg, 23 juin 1815)
 ∞ ?
 Marie-Madeleine-Victoire PEYROTE
 Jean-Baptiste-Joseph-Gabriel (Douai, 21 novembre 1789 - Strasbourg, 29 mai 1835)
 ∞ Calais, 30 mars 1801
 Joséphine-Rosalie HURÉ (Calais, 24 avril 1778 - Strasbourg, 22 mars 1815)
 A. Louis (Calais, 17 août 1802 - Angers, 7 janvier 1809)
 B. Antoine-Adolphe-Gabriel (Calais, 8 décembre 1803 - Châtenois, 21 janvier 1871)
 C. Félix (Calais, 23 mai 1805 - ?)
 D. Adine (Calais, 10 août 1807 - ?)
 E. François-Joachim (Angers, 10 avril 1809 - ?)
 F. Victorine-Joséphine-Léonore (Strasbourg, 28 février 1811 - Strasbourg, 28 août 1812)
 G. Jean-Baptiste (Strasbourg, 7 janvier 1813 - Strasbourg, 21 mai 1813)
- VI. Marie-Madeleine dite Mimi (Spa, 25 août 1769 - Strasbourg, 28 mars 1813)
 ∞ ?
 Nicolas AIMÉ (Metz, 21 décembre 1761 - Strasbourg, 18 juillet 1804)
 ∞ Strasbourg, 28 avril 1808
 Jules-Louis-Camille STRUNTZ (Strasbourg, 5 juin 1787 - ?)
- VII. Mathieu (Liège ?, janvier 1774 - Liège, 15 décembre 1774)

III. Contrat entre la Ville d'Anvers et Madame Fleury (24 mai 1785)¹

Comparurent Monsieur Philippe Joseph Vermoelen en qualité d'aumonnier et administrateur des pauvres en cette ville d'une part, et Demoiselle Marie Denise Bernardi Epouse du Sieur Fleury legitiment divorcée de son dit mari, comme elle declare par cette cum tutore alieno d'autre part, lesquels comparans ont declarés, comme ils declarent par cette d'être convenu en la maniere suivante: que la Seconde Comparante aura le Privilège du theatre de cette ville pour l'hiver prochain, moiennant qu'elle se conforme et observe exactement les Clauses et conditions suivantes

Primo qu'elle se rendra a Anvers avec toute sa troupe au Jour du mois d'Octobre prochain qui sera mentionné par le premier Comparant

Secundo que la troupe sera exactement conforme a l'Etat que la Seconde Comparante en a delivré au premier Comparant

Tertio que la troupe sera complete avant l'auverture [*sic*] du Spectacle,

Quarto que la dite auverture du Spectacle se fera par deux representations avant que l'abonnement commencera, scavoir par une tragedie, une comedie de caractere et un grand Opera, a fin que les abonnés et le publicq puissent suffisamment juger de ces trois genres avant que l'abonnement aura lieu

Quinto que la Seconde Comparante demeurera exactement dans cette ville tout le tems que le Spectacle se donnera, scavoir jusqu'à la veille du premier dimanche du Careme inclusivement, ne fut que par le gouvernement ou par le magistrat de cette ville le tems du Spectacle sera prolongé.

Sexto que la Seconde Comparante s'oblige et s'engage de payer selon la Coutume six couronnes de Brabant par representation pour le loyer de la Sale, prendre le nombre

1 Anvers, Stadsarchief, Schepenregister 1289, f° 144 ro.

ordinaire des musiciens, se servir [*sic*] de tous les ouvriers et employés du theatre, et leur payer le salaire accoutumé,

Septimo que la seconde Comparante ne pourra quitter la ville pour donner des representations allieures

Octavo que la seconde Comparante donnera pour l'abonnement trois representations par semaine scavoir le dimanche, mercredi et vendredi, sant [*sic*] qu'il sera parmis [*sic*] a elle de changer les Jours sans l'agrement de tous les abonnés

Nono que la Seconde Comparante pour garantie et entier accomplissement de toutes les conditions susmentionnées, promet et s'oblige de déposer avant le 12 Juin prochain és mains du premier Comparant la somme de cinquante louis d'or sans quoi le present accord et privilege seront nuls et d'aucune valeur,

decimo que la dite somme de Cinquante louis d'or sera au profit des pauvres en cas que la Seconde Comparante n'accomplisse toutes les conditions dont elle s'est engagé par le present Contrat et au quel cas elle n'aurait aucune pretention, ni de poursuivre les abonnements, ni de profiter du privilege susdit, mais la dite somme de cinquante louis d'or restera au profit des pauvres et le privilege du theatre de cette ville cessera entierement,

Declarant en outre la seconde Comparante de se soumettre a Condamnation [*sic*] volontaire, consentant a etre condannée a l'accomplissement et execution du present contrat, comme nous la condannons par le present après avoir renoncé a touts [*sic*] et quelconques les privileges en sa faveur. [signé] Philippe Jos. Vermoelen — Marie Denise Fleury née Bernardy.

Vigesimâ quartâ maj 1785. Sol f. 2.8-

IV. Registre de la troupe Jassinte²

Nous avons retranscrit l'ensemble des informations contenues dans ce recueil manuscrit, à savoir, jour par jour, les titres des pièces représentées, le nombre de spectateurs payants, la recette encaissée et les frais déboursés par la troupe.

Nous avons ensuite établi le répertoire de la troupe, en indiquant la fréquence des représentations pour chaque pièce.

Ces informations sont analysées au chapitre II.

Représentations, fréquentation et comptes

Lieu	Date	Pièces jouées	Nombre de spectateurs	Recette cumulée	Frais cumulés
Orléans	Samedi 29 avril 1730	<i>Iphigénie – Le Mariage forcé</i>	185	186-03-00	187-09-00
	Dimanche 30 avril	<i>Le Grondeur – Les Vendanges de Suresne</i>	116	118-01-00	120-13-00
	Mardi 2 mai 1730	<i>Mithridate – Attendez-moi sous l'orme</i>	46	47-14-00	60-14-00
	Mercredi 3 mai	<i>L'École des femmes – La Sérénade</i>	77	81-10-00	86-16-00
	Dimanche 7 mai	<i>Les Folies amoureuses – Le Médecin malgré lui</i>	68	75-02-06	72-00-00
	Mardi 9 mai	(pas d'indication)	43	47-07-06	57-00-00
	Jeudi 11 mai	<i>Phèdre – L'Été des coquettes</i>	44	50-10-00	66-12-06
	Dimanche 14 mai	<i>Les Trois Cousins</i>	159	167-18-00	73-12-06
	Jeudi 18 mai	<i>Le Légataire universel</i>	93	87-16-00	95-18-06
	Dimanche 21 mai	<i>Thimon le misanthrope</i>	205	212-14-00	220-16-06
	Mardi 23 mai	(pas d'indication)	45	47-14-00	65-02-06
	Lundi 29 mai	<i>Crispin médecin – L'Épreuve [réciproque]</i>	48	50-12-00	74-08-06
	Mardi 30 mai	<i>Rhadamiste et Zénobie – Le Mari retrouvé</i>	55	77-12-00	99-16-06
	Samedi 3 juin 1730	<i>Polyeucte – Le Mari retrouvé</i>	57	59-08-00	83-07-06
	Dimanche 4 juin	<i>Le Joueur – L'Épreuve [réciproque]</i>	93	109-11-00	203-19-06
	Mardi 6 juin	<i>Gédipe – Le Mariage forcé</i>	43	52-18-00	156-15-06
	Le Mans	Dimanche 18 juin	<i>Le Cid – Le Français à Londres</i>	79	88-09-00
Mardi 20 juin		<i>Thimon le misanthrope</i>	45	43-16-00	166-03-00
Samedi 24 juin		<i>Le Festin de Pierre</i>	70	64-08-00	211-14-00
Dimanche 25 juin		<i>Les Ménechmes</i>	118	124-03-00	204-06-00
Jeudi 29 juin		<i>L'Avare – Le Fleuve d'oubli</i>	59	60-12-00	169-03-00
Dimanche 2 juillet 1730		<i>Amphitryon – Le Français à Londres</i>	81	83-04-00	78-13-00
Samedi 29 juillet		<i>Iphigénie – Le Mari retrouvé</i>	193	165-00-00	61-17-00
Dimanche 30 juillet		<i>Tartuffe – L'Épreuve [réciproque]</i>	238	187-08-00	61-06-00
Lundi 31 juillet		<i>Britannicus – La Sérénade</i>	126	109-04-00	71-01-00
Mardi 1 ^{er} août 1730		<i>Le Joueur – Le Mariage forcé</i>	63	60-12-00	67-15-00
Jeudi 3 août	<i>Polyeucte – Le Français à Londres</i>	210	164-04-00	71-10-03	
Vendredi 4 août	<i>L'Avare – L'Épreuve [réciproque]</i>	67	55-16-00	65-02-00	
Dimanche 6 août	<i>Le Cid – L'Esprit de contradiction</i>	307	266-02-00	69-08-00	
Lundi 7 août	<i>Les Folies amoureuses – Le Médecin malgré lui</i>	64	46-04-00	61-08-06	

Mercredi 9 août	<i>Gédirpe – L'Été des coquettes</i>	136	111-12-00	67-11-00
Jeudi 10 août	<i>Les Trois Cousins</i>	212	151-16-00	64-11-00
Samedi 12 août	<i>Mithridate – Attendez-moi sous l'orme</i>	107	85-14-00	62-14-09
Dimanche 13 août	<i>Rhadamiste et Zénobie – Les Vendanges de Suresne</i>	155	121-04-00	61-18-00
Lundi 14 août	<i>Le Légataire universel</i>	53	43-04-00	62-12-03
Jeudi 17 août	<i>Le Comte d'Essex – L'Esprit de contradiction</i>	80	65-08-00	62-08-00
Samedi 19 août	<i>Les Méneches – Le Français à Londres</i>	50	41-08-00	61-18-00
Dimanche 20 août	<i>Rodogune – La Coupe enchantée</i>	126	103-10-00	63-01-06
Mercredi 23 août	<i>Le Philosophe marié</i>	105	90-12-00	65-15-00
Jeudi 24 août	<i>Phèdre – Les Vacances</i>	133	109-16-00	62-14-06
Vendredi 25 août	<i>Rodogune – Les Vendanges</i>	137	104-10-00	61-18-00
Dimanche 27 août	<i>Le Grondeur – Crispin médecin</i>	125	96-06-00	61-18-00
Mardi 29 août	<i>Thimon le misanthrope</i>	96	73-04-00	62-14-04
Jeudi 31 août	<i>Andromaque – Attendez-moi sous l'orme</i>	136	103-04-00	61-18-00
Samedi 2 septembre 1730	<i>L'École des maris – Les Folies amoureuses</i>	42	35-08-00	87-03-07
Dimanche 3 septembre	<i>Le Cid – Le Mari retrouvé</i>	124	113-02-00	112-13-07
Mardi 5 septembre	<i>Démocrite – La Coupe enchantée</i>	50	41-10-05	61-00-06
Jeudi 7 septembre	<i>Hérode – L'Été des coquettes</i>	121	92-16-00	89-08-01
Vendredi 8 septembre	<i>Polyeucte – La Marmotte</i>	82	71-05-11	60-18-00
Dimanche 10 septembre	<i>Le Festin de Pierre – La Marmotte</i>	229	179-11-11	88-19-06
Mardi 12 septembre	<i>Démocrite – Les Vacances</i>	41	33-00-05	60-18-00
Jeudi 14 septembre	<i>Inès de Castro – Lubin ou le sot vengé</i>	87	71-08-00	88-05-07
Dimanche 17 septembre	<i>Amphitryon – Le Cocu imaginaire</i>	175	150-00-00	97-01-07
Mardi 19 septembre	<i>Le Misanthrope – L'Usurier gentilhomme</i>	65	48-04-05	61-16-06
Jeudi 21 septembre	<i>Phèdre – Les Vendanges</i>	151	128-00-00	75-10-01
Dimanche 24 septembre	<i>La Femme juge et partie – Le Cocu imaginaire</i>	118	96-13-11	76-18-00
Mardi 26 septembre	<i>Mithridate – Le Fleuve d'oubli</i>	83	95-05-11	60-18-00
Jeudi 28 septembre	<i>L'École des femmes – Le Port de mer</i>	89	106-11-11	62-12-06
Dimanche 1 ^{er} octobre 1730	<i>Briannicus – Momus fabuliste</i>	187	192-13-05	126-13-00
Mardi 3 octobre	<i>Georges Dandin – Le Charivari</i>	37	94-09-00	62-15-06
Jeudi 5 octobre	<i>Le Philosophe marié</i>	38	61-07-06	60-18-00
Dimanche 8 octobre	<i>Les Horaces – Le Port de mer</i>	157	119-17-06	60-18-00
Mercredi 11 octobre	<i>Andromaque – Le Fleuve d'oubli</i>	36	91-07-06	60-18-00
Dimanche 15 octobre	<i>Gédirpe – Le Mariage forcé</i>	118	124-09-06	62-17-00
Lundi 16 octobre	(pas d'indication)	71	115-12-06	61-10-00
Dimanche 22 octobre	<i>Rhadamiste et Zénobie – Momus fabuliste</i>	134	146-16-06	60-18-00
Mercredi 25 octobre	<i>La Fille capitaine</i>	57	136-06-06	60-18-00

Mardi 9 janvier	<i>Les Folies amoureuses – George Dandin</i>	39	100-16-02	57-14-00
Jeudi 11 janvier	<i>Le Misanthrope – Le Fleuve d'oubli</i>	54	86-06-02	56-02-00
Dimanche 14 janvier	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	65	84-12-02	68-08-10
Jeudi 18 janvier	<i>Médée – La Sérénade</i>	78	84-11-04	66-04-00
Dimanche 21 janvier	<i>Les Ménechmes – Le Fleuve d'oubli</i>	86	89-03-04	57-03-00
Mardi 23 janvier	<i>Les Trois Cousines – Les Folies amoureuses</i>	32	57-12-00	68-05-04
Dimanche 28 janvier	<i>L'École des femmes – La Comtesse d'Escarbagnas</i>	45	67-00-04	66-18-04

Répertoire de la troupe Jassinte

Titre	Genre	Auteur	Année de création	Orléans (représ.)	Le Mans (représ.)	Tours (représ.)	Total représ.
<i>Amphitryon</i>	comédie 3 a.	Molière	1668	1	1		2
<i>Andromaque</i>	tragédie 5 a.	Racine	1667		2		2
<i>Athalie</i>	tragédie 5 a.	Racine	1691		1		1
<i>Attendez-moi sous l'orme</i>	comédie 1 a.	Regnard	1694	1	3	1	5
<i>Avare (l')</i>	comédie 5 a.	Molière	1668	1	1		2
<i>Bourgeois (le) gentilhomme</i>	comédie 3 a.	Brueys et Palaprat	1706		1		1
<i>Avocat (l') Patelin</i>	comédie 5 a.	Molière	1670		1		1
<i>Britannicus</i>	tragédie 5 a.	Racine	1669		2		2
<i>Charivari (le)</i>	comédie 1 a.	Dancourt	1697		1		1
<i>Cid (le)</i>	tragédie 5 a.	Cornelle	1636	1	1		2
<i>Cocu (le) imaginaire</i>	comédie 1 a.	Molière	1660		3		3
<i>Colin Maillard</i>	comédie 1 a.	Dancourt	1701		2		2
<i>Comte (le) d'Essex</i>	tragédie 5 a.	Cornelle	1678		1		1
<i>Comtesse (la) d'Escarbagnas</i>	comédie 1 a.	Molière	1672		2		2
<i>Coupe enchantée</i>	comédie 1 a.	La Fontaine	1688		2		2
<i>Crispin médecin</i>	comédie 3 a.	Hauteroche	1673	1	1		2
<i>Démocrite</i>	comédie 5 a.	Regnard	1700		3		3
<i>Distrain (le)</i>	comédie 5 a.	Regnard	1697		1		1
<i>École (l') des femmes</i>	comédie 5 a.	Regnard	1662	1	2		3
<i>École (l') des maris</i>	comédie 3 a.	Molière	1661		1		1
<i>Épreuve (l') réciproque</i>	comédie 1 a.	Legrand	1711	2	2		4
<i>Esprit (l') de contradiction</i>	comédie 1 a.	Dufresny	1700		2		2
<i>Été (l') des coquettes</i>	comédie 1 a.	Dancourt	1690	1	2		3
<i>Femme (la) juge et partie</i>	comédie 5 a.	Montfleury	1669		1		1
<i>Festin (le) de Pierre</i>	comédie 5 a.	Molière	1665	1	2		3
<i>Fille (la) capitaine</i>	comédie 5 a.	Montfleury	1669		1		1
<i>Fleuve (le) d'oubli</i>	comédie 1 a.	Legrand	1721	1	2		3
<i>Folies (les) amoureuses</i>	comédie 3 a.	Regnard	1704	1	3	2	6
<i>Français (le) à Londres</i>	comédie 1 a.	Boissy	1727	2	3		5
<i>George Dandin</i>	comédie 3 a.	Molière	1668		1		1
<i>Grondeur (le)</i>	comédie 3 a.	Brueys et Palaprat	1691	1	1		2
<i>Hérode et Marianne</i>	tragédie 5 a.	Voltaire	1724		2	1	3

V. Contrat d'association entre comédiens (7 janvier 1710)¹

Ce Jourd'huy le 7^e de Janvier 1710 sont comparus devant moy notaire Royal de la residence de Brux^{es} et en presence des tesmoins embas denommez les sieurs Benoigt du Bourg, Guillaume Cappelle La Salle, Louys de Pré de Verneuill², Jacques Biesse Du Feys³, Louys Derval de Rosange, et les Damoiselles Jeanne François de L'an⁴, Marie Catherine Anniessis⁵, Louyse Chabot⁶, Damoiselle Marie Girard⁷ lesquels respectives Comparants ont declarez ainsy qu'ils font par la presente d'estre alliez et associez en la maniere suivante scavoir pour jouer ou représenter les Commedies a commencer du mercredi des Cendres de la presente année 1710 jusques au mercredi des Cendres 1711 chacun gardant l'employ suivant: le sieur Benoist du Bourg pour représenter les Roys en chef et tous les roles attachées a l'employ des Roys; le sieur Louys Depré de Verneuil pour partager les premiers et seconds roles serieux et comiques; le sieur Guillaume La Salle pour jouer le Commique en cheff et pour partager les Roles troisiemes, quatriemes et cinquiemes; le sieur Louys Derval de Rosange pour jouer les seconds commiques, des paysans, des gascons, des viellards et pour partager les troisiemes, quatriemes et cinquiemes roles serieux; le sieur Jacques Biet Du Feys pour les viellards, les yvrognes et pour partager les troisiemes, quatriemes et cinquiemes Roles serieux; Damoiselle Jeanne François de L'an pour jouer les Reynes meres et les rolles de caractere attachées à l'employ des Reynes; Damoiselle Marie Catherine Anniessis pour partager les premiers et seconds Roles serieux et se reserve les quatre roles forts, et pour partager les amoureuses; Damoiselle Marie Girard pour représenter les amoureuses comiques et pour jouer des troisiemes, des quatriemes et une couple de seconds roles; Damoiselle Louyse Chabot pour jouer les roles comiques en chef et pour jouer les troisiemes roles serieux. Le sieur Louys Derval de Rosange donne sa parole & s'oblige pour sa future espouse et pour le sieur Barthelemy Derval son frere, a scavoir sa femme pour partager les premiers et seconds Roles serieux et des amoureuses commiques et le sieur Barthelemy Derval son frere pour partager les premiers et seconds Roles serieux et comiques; sans que les dits respectives Comparants se pourront separer ny rompre la ditte société sous quel que pretexte que ce puis estre même point par mariage ou autrement et au cas que aucun des dittes Comparants voulut se retirer ou sortir de la ditte société il sera obligé de payer au profit des restans Comparans la somme de cinq cens florins et le reste de la troupe sera obligé de se maintenir ensemble; le gain et perte du provenu des dittes Commedies serat au profit ou peril des dittes respectives Comparans ou Comparantes, s'engageant les dittes Comparants de donner a l'espouse du s^r Benoist du Bourg pour chaque representation vingt sols de France et a la mere dudit s^r Louys Depré de Verneuill pareillement vingt sols de France, les quels seront obligez de remplir une poste; de plus s'obligent les comparans de donner à Marie Toinette Tourneville

-
- 1 AEB, Notariat général de Brabant 185 (notaire Lion).
 - 2 Louis Després de Verneuill mourut à Valenciennes en 1769.
 - 3 Jacques Biet, dit Du Feys.
 - 4 Jeanne-Françoise de Lans, veuve de Jean Pallet, dit Bellefleur.
 - 5 Marie-Catherine Anniessis avait épousé Du Feys à Bruxelles le 15 décembre 1695.
 - 6 Louise Chabot, veuve de Michel Tourneville.
 - 7 Épouse de La Salle.

filles de Louyse Chabot et à Suzon La Salle fille de Marie Girard et de Guillaume Capel La Salle un esqualin chacun chaque jour de representation comme aussy au s^r Charles Biesse Beauchaux⁸ 20 sols argent de France tous les jours de representation, et cela en satisfaction des roles qui luy seront marquez par une repertoire et au cas qu'il trouve un autre place il luy sera libre de l'accepter; les susdittes Commediens et Commedienes qui seront capable de danser ou chanter et qui seront utiles dans les pieces d'agremens seront tenu d'y assister et chanter et danser.

Item est convenu qu'en cas d'icy et à la fin dudit mois de fevrier ils n'ayent nouvelle du s^r Barthelemy Derval et Dam^{elle} Elisabeth Romenville⁹, ils se pourront pourvoir das autres personnes d'un commun consentement.

Finalement est convenu qu'au cas [où] quelques personnes voulussent engager la ditte troupe en leur payant gage, cela ne se pourra faire que du consentement unanime des respectives Comparants et Comparantes, à la pluralité des voix pour l'interet de la troupe et ainsy que la Symphonie et autres agremens necessaires à la^{de} troupe, obligeant les dits Comparants pour l'accomplissement de tout ce que dessus leurs personnes et biens presens et advenir constituant de plus irrevocablement tout porteur de cette ou de son double pour comparoitre devant tous Magistrature Juges ou tribunaux qu'il conviendrat pour s'y faire et laisser volontairement condamner et son entier accomplissement avec les fraix promettant et obligeant et^a fait à Brux^{es} le Jour que dessus en presence du s^r Jean Lion advocat du Conseil de Brabant et Jean François Raclot comme temoins, (signé) Benoît Dubourg, Jacques Biet du Feyis, G. Capelle De Lasalle, de Lans, Louis Depré De Verneuil, Louis Derozange, Marie Chabot.

VI. Contrat d'association de Vitzthumb et consorts (10 septembre 1767)¹⁰

Ce Jour d'huy le 10 de septembre 1767 Comparurent pardevant moy Daniel François De Jonge comme Notaire publié &^a et en presence des temoins ci après nommés les Sieurs Ignace Vitzthumb, Paul Mechtler, Jacques Le Comte, Mathieu Wirth tant pour lui que pour son fils Jean Baptiste et sa fille Caroline, Jacobus Josephus De Batty, B... J... Gehot, Jean Vander Eycken, Engelbert Van Eeckhout, Charles Jacques L'Artillion, Legere Potvin, Jean François Joseph Jadot et P... F... Bultos pour Alexandre Florentin et Pierre ses deux fils, les quels Comparans ont declarés comme ils declarent par cette qu'étant intentionés d'eriger une troupe pour un Opera Bouffon ou Commedie a représenter dans les Villes, tant des Païs-bas que des Païs Etrangers, qu'à cette fin ils sont entrés en Compagnie en contractant entre eux une societé qui commence date de cette et ne finira qu'après le terme de Dix ans consecutifs, lequel terme ne Commencera que du Jour de l'ouverture Publique du spectacle de cette nouvelle troupe.

8 Charles Biet, dit Beauchamps.

9 Élisabeth Des Urlis, seconde épouse de Charles de La Haze, dit Romainville.

10 AEB, Notariat général de Brabant 8425 (notaire Nuewens).

Et comme il convient tant pour la reusite et bien être de leur Etablissement, que pour éviter toute altrecation [*sic*] ou desordre d'avoir un Chef ou directeur principal soit pour la distribution des Rolles ou tout autre Employ, que pour le Choix des lieux où il trouvera bon de représenter pour leu plus grande avantage, les Comparans déclarent d'avoir unanimement, irrevocablement et du Consentement commun choisie le Sieur Vitzthumb premier Comparant, luy donnant plein pouvoir et autorité au cas de maladie, absence ou empechement queconque, de substituer et de Choisir entre les Comparans les autre directeur qu'il trouvera Convenir et pour aussi long-tems qu'il Jugera necessaire, ce que le premier Comparant accepte, se voulant bien Charger de cette commission pour le bien de la Compagnie et société, au quel tous les autres Comparans promettent une entiere soumission tant pour l'execution des rolles que le mentien [*sic*] de la bonne harmonie et l'accomplissement le plus exacte des reglemens fait et à faire et provisionnellement celui attaché à cette minute signé par les Comparans, s'obligeant volontairement et sans reserve de Chanter et de Jouer tous les Rolles et de remplir tous les Employs tant au Theatre que dans l'Orchestre que par tout ailleurs que le premier Comparant Jugera à propos de leur distribuer pour l'Opera, Commedie, &^a et generalement de faire tout ce que le premier Comparant trouvera necessaire pour le bien Commun, et cela dans tous les lieux ou endroits sans aucune exception où il leur sera ordonné par le premier Comparant ou son substitué avec promesse d'executer pointuellement tous les Ordres sans distinction qui leur seront donnés de sa part concernans le Spectacle et le progrès de la société.

Et comme les Comparans s'obligent unanimement et Chaqu'un en son particulier, de travailler de concert selon leurs talents et de faire tous leurs Efforts et diligence pour le bien general de la société, ils déclarent et promettent de rapporter et de déposer dans la Caisse Commune tous les profits et les deniers qu'ils gagneront par leurs Talents, même hors les Spectacles, soit dans les Concerts publicqs ou particuliers, les quels profits seront sensés appartenir à la Communauté, exceptés les presens qui ne Consisteront point en argent monnoye, la quelle Caisse sera gardé par le Sieur Mechtler second Comparant le quel les Comparans déclarent de Choisir et de reconnoitre pour leur Caissier ou Econome pour disposer des deniers de la société et de faire les payemens sauf qu'il devra rendre Compte tous les mois tant de la recette que des mises et des payemens qu'il en auroit fait en les verifiant par dues quittances, excepté ceux qui ne passeront point les trois florins dix sols argent Courant de Brabant les quels lui passeront en Compte sur son affirmation et notice tenu en due forme.

Or quant à Ceux de la société qui sont maintenant en Gage soit de la Cour de son Altesse Royale ou dans quelques Eglises en cette ville de Bruxelles, ile en Jouiront pour leur profit particulier sans les devoir apporter en Caisse Commune, les quels cependant ne pourront pretendre aucun desinterressement de leurs associés le cas arrivant qu'ils seroient dechus de tels gages par raport à leurs absences.

Et comme le bien de la Société exige une Conduite reguliere de la part des associés et un accomplissement entiere et exacte des devoirs prescrits, les Comparans déclarent de desister et de renoncer à cette société au cas qu'ils se derengent par mauvais Conduite ou s'ils manquent à leurs devoirs, si les associés trouvent apropos de les renvoyer ou de l'exclure et pas autrement, au quel cas le renvoié sera tenu de supporter sa perte dans la part de la société au cas qu'il y en ait.

Mais s'il arrive que l'un ou l'autre des Comparans seroit accablé de maladie ou autrement auroit un Empechement physique à pouvoir remplir ses devoirs, il lui sera donné par les Comparans tous les secours necessaires aux fraix de la société pendant un mois et jouira des mêmes avantages dont il jouissoit auparavant, mais s'il n'est point retabli apres un mois, il ne jouira que d'un quart de son benefice, veu qu'il n'est plus de la même utilité, et sera nourri et soigné aux fraix de la Communauté s'il suit la troupe et pas autrement, or si quelque maladie ou empeschement lui seroit survenu par sa propre faute soit par mauvaise Vie ou Conduite dereglée, il sera dechus de toute avantage que lui pouroit competer en Vertu de cette, et n'aura aucune action à Charge de la Communauté que pour ce qui lui estoit dû avant l'arrivée de tel ou tels accidens.

Au cas de mort de quelqu'un des Comparans, est Conditionée que sa Veuve, Enfans, Pere, Mere freres ou Sœurs, c'est à dire seulement Ceux ou celui qui sera ou seront heritier ou heritiers du dit deffunt continuera ou Continueront de Jouir du quart des profits qu'auroit fait leur autheur, et cela Jusqu'à la fin du terme de cette société, mais tout autre heritier plus éloigné que Ceux ci dessus mentionés sera exclus et privé de tous avantages, et ne pourra pretendre que ce qui estoit dû au jour de son décès et le quart susdit ne sera payé aux dits heritiers que d'année en année apres la reddition du compte annuel sans qu'ils aient droit d'y intervenir ou demander aucune inspection.

Et au cas que quelqu'un des Comparans voudroit desister ou renoncer à cette Société, il sera tenu d'en avertir le Sieur Vitzthumb premier Comparant et cela par Ecrit signé de sa main, lequel escrit ne pourra Contenir qu'une simple et pure renontiation sans aucune restriction ni Condition, trois mois avant de pouvoir la quitter et payer alors à la société un dedit de mille florins argent de Change au profit de la Compagnie, et en outre si la société estoit arrierée, remettre sa cotte part dans la perte ou arriage selon le Compte à rendre par le second Comparant, et devra restituer tout ce qu'il pouroit avoir appartenant à la Communauté, mais ceux qui sont presentement aux ordres de son Altesse Royale ou de sa Cour et qu'y sont gagés et qui pouroient etre rapellés par sa dite Altesse Royale ne payeront dans ce Cas aucun dedit mais uniquement leur parte au Cas d'arriage.

Est encore Conditionée que les Comparans (veu qu'ils seront nourris, Logés et defroyés des Voiages aux fraix Communs de la société qui seront payés par le Sieur Mechtler Caissier et Econome) ne pourront rien pretendre de quel Chef que ce puisse etre, que tous les mois après le Compte rendu et pas plus que la moitié de leur parte qui pouroit leur etre due, dans le gain fait pendant tous ces mois, et tous les ans lors qu'on rendra le Compte annuel la moitié encore de leurs profits restés en Caisse Commune, pour ce que le restant soit gardé par le Caissier pour la generalité à fin qu'elle soit toujours en Etat de survenir aux fraix extraordinaires et de soutenir tous autres Evenemens Casuels.

Et quant à ceux qui s'ecarteront des Logemens ou Voitures assignés par le directeur principal ou son substitué, ils ne pourront porter à Charge de la société aucune depense qu'ils pourront faire ou avoir fait à ce sujet pendant qu'ils s'auroient absentés ou ecartés de la troupe,

Les Comparans partageront les profits et supporteront la perte eventuelle de cette société à proportion de leurs partes respectives, la quelle Société est divisée en cinquante neuf portions dans la quelle le premier Comparant le sieur Vitzthumb

s'engage tant pour le gain que pour la perte pour huit Cinquante-neufiemes le second Comparant le sieur Mechtler pour six cinquanteneufiemes, le troisieme Comparant le sieur Le Comte pour Cinq Cinquanteneufiemes, le quatrieme Comparant le sieur Wirth pour lui, son fils Jean Baptiste, et sa fille Caroline ensemble pour huit Cinquante neufiemes, le Cinquieme Comparant le Sieur de Batti, le sixieme le sieur Gehot, le septieme S^r Vander Eycken, le huitieme S^r Van Eeckhout, le neuvieme le S^r Lartillon le Dixieme, le S^r Potvin le Onzieme le Sieur Jadot et le Douzieme le Sieur Bultos pour Alexandre Florentin, et Pierre ses Deux fils, Chaqu'un des huit derniers Comparans pour quatre Cinquante neufiemes. Sur quel pied les Comparants sont Convenus que les repartitions des gains et pertes ci dessus exprimés se feront.

Promettant respectivement de se regler et conformer exactement aux points Clauses et Conditions cidevant et par ci present Contrat stipulé, sans s'y opposer ou contrevenir en aucune maniere, sous obligation de leurs respectives personnes et Biens meubles et Immeubles presens et futurs avec renontiation à tous privileges et benefices de droit à ce Contraire. Constituant à la plus grande Corroboration des preuves irrevocablement par cette tous porteurs de cette ou de son Double authentique pour en leur nom et de leur part Comparoitre pardevant le Conseil souverain de Brabant et de tous Juges et tribunaux où la troupe se trouvera, pour y en Cas de quelque deffaut aux preuves laisser et faire Condamner volontairement le defaillant à l'accomplissement parfaite de tout ce que dessus avec Depens promettant et obligeant &^a

Ainsi, fait passé et Contracté à Bruxelles le Jour, mois et an que dessus en presence de monsieur Justus De Werckhoven Ecuier avocat au *dit* Conseil et de s^r Jean Baptiste Van Turenhout temoins à ce requis.

(Signé) Ignace Vitzthumb, Paul Mechtler, Jacques Le Comte, Matteus Wirth, J.J. DeBatty, R.J. Gehot, Joannes Vandereycken, Engelbertus Van Eeckhout, Carolus Josephus L'Artillion, Legere Potvin, JJJ Jadot 1767, P.F. Bultos, J.F. De Werchoven 1767, J.B. Van Turenhout. Quod attestor D.F. De Jonge 1767.

Bibliographie

Sources manuscrites

Tous les documents cités ont été dépouillés sur place, à l'exception des registres danois et suédois que nous avons consultés sur microfiches.

ALLEMAGNE

Düsseldorf

Hauptstaatsarchiv: Jülich-Berg III 56, 57; Kurköln 466, 486
Stadtarchiv: EG 60, 4105

Munich

Archiv des Erzbistums München und Freising: MM 5-56, 131
Bayrisches Hauptstaatsarchiv: HR I 462-474; Fürstensachen FS 772 P

AUTRICHE

Vienne

Haus-, Hof- und Staatsarchiv: Lothringisches Hausarchiv, carton 177/653

BELGIQUE

Anvers

Stadsarchief Antwerpen: Kerken en Kloosters 2115 («Theater in het Tapissierspand»); Rekenkamer 1278; Schepenregisters 1289; registres de la paroisse Notre-Dame Sud

Bruxelles

Archives de l'État en Belgique:

- Administration du Théâtre de Bruxelles 117-128
- Chambre des Comptes 1837-1838
- Conseil d'État 2032
- Conseil d'État et de l'Audience 1027-1034
- Conseil privé autrichien 671, 1052-1054
- Conseil de Régence 248
- Conseil royal de Philippe V 483
- Greffes scabinaux de Bruxelles 2264, 2305, 9473
- Manuscrits divers 800, 923, 1374, 1808, 3846-3848, 3977
- Notariat général de Brabant 1-5B, 184-185, 595, 611, 795-796, 941, 1029, 1617, 1619, 1715, 1751, 3390, 3392, 3396, 3398, 3400, 3429-3431, 3434, 5028, 5114, 5115, 5117, 5288, 5314, 7119, 7192, 7453, 7468, 7575, 7584, 8425, 8427, 8852, 9240, 9245, 9904, 12.785, 17.111, 17.371, 18.984, 20.360-20.361
- Secrétairerie d'État et de Guerre 1478, 1479, 1898-1900, 2133, 2598-2605

- Tribunaux auliques 13, 170-172, 1368, 1589, 1717, 1789, 1798, 1810, 2081, 2389, 2393, 2402, 2441, 2471-2472, 2497, 2501, 2521, 2526, 2537, 2557, 2618, 2630, 2633, 2641, 2675, 2697, 2720, 2791, 2827, 2847, 2861, 2909, 2956, 3057, 3062, 3156, 3158, 3160, 3235, 3239, 3240

Archives de la Ville de Bruxelles:

- Fonds ancien 621, 1042, 1726-1727, 1762, 2233, 2770, 3153-3155, 3458-3460
- Fonds Fauconnier 60
- Fonds iconographique Album XI/1
- Registres des paroisses de la Chapelle, du Finistère, Sainte-Gudule et Saint-Nicolas

Gand

Rijksuniversiteit Gent (Kostbare Reserve): G 1715, G 2597, G 21.938, J 2300; Vliegende Bladen II S 14
Stadsarchief Gent: Dossier 200/7 («Schouwburg»); registres de la paroisse Saint-Nicolas

DANEMARK

Copenhague

Stadsarkiv: registres de la l'Église catholique romaine

ESPAGNE

Cadix

Archivo Catedralicio Historico: registres de la paroisse Santa Cruz, Libros 18-73

FRANCE

Amiens

Archives municipales d'Amiens – Bibliothèque, Fonds anciens: FF 1307-1317

Angers

Archives municipales d'Angers: FF 41

Auch

Archives départementales du Gers: 3 E 2285

Avignon

Archives municipales d'Avignon: registres de la paroisse Saint-Agricol

Archives départementales de Vaucluse: B ROTÉ 199-204; 5 F 109

Bayonne

Archives départementales et municipales: BB 49, 62, 63; CC 546, 617; FF 189, 542-607

Bordeaux

Archives municipales de Bordeaux: BB 87-125; GG 1003a-f, GG 1004a-e; registres des paroisses Saint-André et Saint-Seurin

Dijon

Bibliothèque municipale de Dijon: Ms 742bis

Grenoble

Archives municipales de Grenoble: FF 40-67; GG 102-175

Le Mans

Archives départementales de la Sarthe: B 132, B 1475; Archives communales 611; registres des paroisses Saint-Benoît et Saint-Pierre-la-Cour

Lille

Archives municipales de Lille: Registres 717-718; registres de la paroisse Saint-Étienne

Lyon

Archives municipales de Lyon: GG 98-101; registres des paroisses Sainte-Croix et Saint-Pierre-Saint-Saturnin

Marseille

Archives municipales de Marseille: FF 306-312; GGL 201-203, 207; registres des paroisses Saint-Ferréol et Saint-Martin

Archives départementales des Bouches-du-Rhône: 201 E 435, 355 E 495, 381 E 293

Metz

Archives municipales de Metz: DD 27; registres des paroisses Saint-Gorgon, Saint-Marcel, Saint-Martin et Saint-Victor

Montpellier

Archives municipales de Montpellier: registres de la paroisse Notre-Dame-des-Tables

Archives départementales de l'Hérault: C 1112

Nantes

Archives municipales de Nantes: GG 674-677, GG 748-759; registres des paroisses Saint-Léonard et Saint-Nicolas

Orléans

Archives municipales d'Orléans: registres des paroisses Sainte-Croix et Saint-Victor

Archives départementales du Loiret: 2 J 582; D 718

Rouen

Bibliothèque municipale de Rouen – Archives anciennes: registres des paroisses Saint-Éloi, Saint-Étienne-des-Tonnelliers et Saint-Vincent

Archives départementales de la Seine-Maritime: 1 B 5533

Strasbourg

Archives municipales de Strasbourg: registre M 29

Toulouse

Archives municipales de Toulouse: DD 308; GG 938, 940, 942; registres de la paroisse Saint-Étienne

Tours

Archives municipales de Tours: DD 24; registres de la paroisse Saint-Venant

Archives départementales de Touraine: 3 E 5 394B, 3 E 5 398

Valenciennes

Archives municipales de Valenciennes: registres de la paroisse Saint-Géry

PAYS-BAS**Amsterdam**

Gemeentearchief Amsterdam: registres de la paroisse de la Chapelle française

La Haye

Haags Gemeentearchief: registres de la paroisse de l'Église catholique romaine

Maastricht

Gemeentearchief Maastricht: registres de la paroisse Saint-Jacques

Rotterdam

Gemeentearchief Rotterdam : *Rotterdamsche courant*, années 1754 et 1779

SUÈDE**Stockholm**

Riksarkivet : registres de la Chapelle de France et de l'Église catholique

SUISSE**Genève**

Archives d'État : registres du Conseil 238, 239, 242 ; registres de la Chapelle du Résident de France

Sources imprimées**Almanachs et périodiques**

Almanach historique et chronologique de la Comédie Française, établie à Bruxelles, sous la protection de S. A. R. de prince Charles de Lorraine, (Bruxelles, J.-J. Boucherie], 1754-1755, 2 vol.

Almanach du spectacle de Bruxelles, contenant un abrégé chronologique de ce Théâtre, avec les noms des Acteurs & Actrices, ainsi qu'une Notice des plus nouvelles Pièces, & les noms des Auteurs, Bruxelles, Delahaye, 1792, 24-48 p.

Annales dramatiques, ou dictionnaire général des théâtres, Paris, Babault, Capelle et Renand, 1808-1812, 9 vol.

Annonces et avis divers des Pays-Bas, Bruxelles, 1761, 1765-1785, 1789.

Courier (le) véritable des Pays-Bas ou relations fidèles extraites de diverses lettres, Bruxelles, Jean Mommart, i.a., 1649-1650, 2 vol.

La Feuille sans titre. Contenant toutes les productions d'esprit, les pièces de poésies fugitives, les bons-mots, les anecdotes décentes; les découvertes les plus intéressantes dans la médecine, la chirurgie, la botanique, l'agriculture, & dans les arts, soit libéraux, soit mécaniques; les fêtes brillantes, et sur-tout les modes, &c. Tome premier, Amsterdam, Libraires associés, 1777, n° 1-334.

Gazette de Bruxelles, Bruxelles, F. Claudinot, i.a., 1741-1745 et 1749-1759, 14 vol.

Gazette des Pays-Bas, Bruxelles, J.-J. Boucherie, i.a., 1759-1791, 30 vol.

Gazette van Antwerpen, Anvers, 1775.

Journal de Bruxelles, dédié à la Patrie, Bruxelles, J. L. de Boubers, 1790-1795, 18 vol.

Journal de Paris, Paris, Quillau, 1777-1789, 38 vol.

Le Littérateur Belgique. Ouvrage périodique, Bruxelles, J.-J. Boucherie, 1755.

[Maubert de Gouvest, J.-H., et Chevrier, F.-A. de], *Mémoires du temps ou recueil des gazetins de Bruxelles, qui paraissent et qui paraîtront tous les samedis*, Bruxelles, 1760-1762, 2 vol.

Nouvel almanach ambigu-chantant, Gand, Gimblet, 1780-1803, 14 vol. connus.

Relations véritables, extraites de diverses lettres & advis, Bruxelles, Guillaume Scheybels, i.a., 1651-1740, 89 vol.

Spectacle de Bruxelles, ou calendrier historique & chronologique du Théâtre. Contenant diverses anecdotes, les noms des acteurs & actrices qui le composent, le détail de leur établissement, avec le répertoire général des pièces des différents Théâtres qu'on représente successivement sur celui de Bruxelles, Bruxelles, J.-J. Boucherie, 1767-1768, 2 vol.

Dictionnaires et encyclopédies

- Benoit, M. (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.
- Bouissou, S., Denécheau, P., et Marchal-Ninosque, F. (éds), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019-2020, 4 vol.
- [Clément, J.-M., Laporte, J. de], *Anecdotes dramatiques; contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales; drames, opéra, opéra-comiques, parades, pastorales*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.
- Corvin, M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, 2 vol.
- D'Amico, S. (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1954-1966, 11 vol.
- Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot frères, 1860-1865, 8 vol. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin, Paris, Firmin-Didot, 1878-1880, 2 vol.
- Fuchs, M., *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1944.
- Goizet, J., *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger, alphabétique, biographique et bibliographique, depuis l'origine du théâtre jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie des Auteurs dramatiques, s.d. [1867], 2 vol. parus [lettres A à D].
- Gourret, J., *Encyclopédie des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Mengès, 1981.
- Gourret, J., *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1982.
- Highfill, P. H. jr, Burnim, K. A., et Langhans, E. A., *Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1973-1993, 16 vol.
- Léris, A. de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, C.A. Jombert, 1763 (2^e éd.).
- Lyonnet, H., *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, Paris, Librairie de l'Art du Théâtre, 1904, 2 vol.
- Mongrédien, G., et Robert, J., *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique suivi d'un inventaire des troupes (1590-1710)*, Paris, CNRS, 1981.
- [Parfaict, C. et F.], *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres françois, & sur celui de l'Académie royale de musique*, Paris, Rozet, 1767, 7 vol.
- Pougin, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- Roy, A., *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Arles, Actes Sud, 1992.
- Van Aelbrouck, J.-P., *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes et maitres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994.

Littérature des XVII^e et XVIII^e siècles

- [Bachaumont, L. Petit de, i.a.], *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, John Adamson, 1777-1787, 36 vol.
- Bastide, J.-F. de, *Journal de Bruxelles ou le Penseur, dédié à S. A. R. Monseigneur le Duc Charles de Lorraine et de Bar, &c.*, Bruxelles, Imprimerie royale, 1766-1767, 4 vol.
- Beauchamps, P. Godard de, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735, 3 vol.
- Bernard, *Tableau des spectacles français, ou annales théâtrales de la ville de Mastrigt*, Maastricht, J. T. Van Gulpen, 1781.
- Chappuzeau, S., *Le Théâtre françois. Divisé en trois livres, où il est traité I. De l'usage de la comédie II. Des auteurs qui soutiennent le théâtre III. De la conduite des comédiens*, Lyon, Michel Mayer, 1674.
- [Chevrier, F.-A. de], *L'Observateur des spectacles ou anecdotes théâtrales*, La Haye, H. Constapel, 1762-1763, 3 vol.
- [Desboulmiers, J.], *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol.
- Des Essarts, N.-T. Lemoyne dit, *Les Trois Théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie Française, de la Comédie Italienne & de l'Opéra*, Paris, Lacombe, 1777.

- [Desforges, P. Bonnedame dit], *Mémoires anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz, fameux Juif Portugais à La Haye, et la suite de ses aventures, après la catastrophe de celle de Mademoiselle Pelissier, Actrice de l'Opéra de Paris*, Londres, Samuel Harding, 1739.
- Desprez de Boissy, C., *Lettres de M. Desp. de B*, avocat au Parlement, sur les spectacles; avec une Histoire des ouvrages pour & contre les Théâtres*. Quatrième édition, Paris, Butard, Boudet, Saillant & Nyon, Dessaint, 1771.
- D'Hannetaire, J.-N. Servandoni dit, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, Ribou, Veuve Duchesne, Costard, 1776 (4^e édition).
- Du Bos, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouvelle édition, Dresde, George Conrad Walther, 1760, 3 vol.
- Dufresnel, B.-A. de Wez dit, *Essai sur la perfection du jeu théâtral, contenant les principes nécessaires à la bonne représentation théâtrale, puisés dans les meilleurs ouvrages connus*, Liège, s.n., 1782.
- Du Manoir, G., *Le Mariage de la musique avec la danse; contenant la reponce au livre des treize pretendus Academistes, touchant ces deux Arts*, Paris, Guillaume de Luynes, 1664.
- [Durey de Noinville, J.-B.], *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757 (2^e éd.), 2 vol.
- Essais sur l'étude du comédien, ou complainte sur le théâtre actuel de Bruxelles*, par un amateur, s.l., 1774.
- [La Vallière, L.-C. de La Baume Le Blanc, duc de, i.a.], *Bibliographie du théâtre françois, depuis son origine*, Dresde, Michel Groell, 1768, 3 vol.
- [Le Vacher de Charnois, J.-C.], *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, Paris, Janinet, 1786-1789, 7 t.
- Manuscrit trouvé à la Bastille, concernant deux Lettres-de-cachet lâchées contre Mademoiselle de Chantilly et M. Favart, par le Maréchal de Saxe*, s.l., 1789.
- Marignan, J. Denabre dit, *Éclaircissemens donnés à l'auteur du Journal encyclopédique, sur la musique du Devin du village*, Bouillon; Paris, Veuve Duchesne, 1781.
- Monnet, J., *Mémoires de Jean Monnet, directeur du Théâtre de la Foire*. Introduction et notes par Henri D'Alméras, Paris, Louis Michaud, s.d.
- Nouvelles lettres sur l'état présent des Pays-Bas autrichiens*, Londres, 1782.
- Origny, A. d', *Annales du Théâtre Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol.
- [Parfaict, C. et F.], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.
- [Parfaict, C. et F.], *Histoire générale du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Mercier et Saillant, 1745-1749, 15 vol.
- Pure, M. de, *Idée sur les spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.
- [Quesnot de La Chenée, J.-J.], *Parnasse belge, ou portraits caractérisés des principaux sujets, qui l'ont composé depuis le premier de janvier 1705 jusqu'au seize may 1706*, Cologne [Gand], Héritiers de Pierre le Sincère [Meyer], 1706.
- Rousseau, J.-J., *J. J. Rousseau citoyen de Genève, à Mr. D'Alembert, sur son article Genève dans le VII^{me} volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758.

Ouvrages sur le théâtre et la musique en Belgique

- Anciaux, B., *Le Théâtre royal de Namur (1824-1994)*, Namur, Imprimerie Mediascreen, 1996.
- Aron, P., *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^e-XX^e siècle)*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.
- Bauchau, N., « La Porte de Laeken : une prison pour les comédiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, 1992, t. XIX, p. 27-38.
- Body, A., *Le Théâtre et la musique à Spa au temps passé et au temps présent*, Bruxelles^e, Rozez, 1885.
- Bronne, C., *Financiers et comédiens au XVIII^e siècle: Madame de Nettine, banquière des Pays-Bas, suivie de D'Hannetaire et ses filles*, Bruxelles, Ad. Goemaere, 1969.

- Brouwers, D. D., « Le théâtre à Namur au XVIII^e siècle », *Annales de la Société archéologique de Namur*, 1913, t. XXXII, p. 169-206.
- Busine, L. (dir.), *L'Opéra, un chant d'étoiles*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, Crédit communal, 2000.
- Buyens, K., *Musici aan het hof. De Brusselse hofkapel onder Henry-Jacques De Croes (1749-1786): een sociaal-historische studie*, Brussel, VUB Press, 2001.
- Cabris, E., *La Monnaie. Chronique architecturale de 1696 à nos jours*, Tielt, Racine, 1996.
- Charles-Alexandre de Lorraine, *gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, catalogue d'exposition Europalia 87 Österreich, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1987.
- Claeys, P., *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, Vuylsteke, 1892, 3 vol.
- Closson, E., « Un intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^{me} siècle », *Le Guide musical*, 1907, nos 28-29, 30-31 et 32-33, p. 479-482, 499-503 et 516-519.
- Coppieters, R., *Journal d'événements divers et remarquables (1767-1797)*, Bruges, L. De Plancke, 1907, 3 vol.
- Cornaz, M., *L'Édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2001.
- Couvreur, M. (dir.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, GRAM, 1996.
- De Baere, C., « Ignatius Vitzthumb en het Vlaamsch Tooneel te Brussel », in Draye, H. (dir.), *Feestbundel H.-J. Van De Wijer den jubilaris aangeboden ter gelegenheid van zijn vijfentwintigjarig hoogleraarschap aan de R. K. Universiteit te Leuven (1919-1943)*, Louvain, Instituut voor Vlaamsche Toponymie, 1944, t. II, p. 187-194.
- Delangre, A., *Le Théâtre et l'art dramatique à Tournai*, Tournai, Vasseur-Delmée, 1905.
- [Delhasse, F.], « L'Opéra de Bruxelles », in Gregoir, E., *Panthéon musical populaire*, Bruxelles, Paris, Mayence, Londres, Schott; Anvers, F. Rummel, 1877, t. VI, p. 117-210.
- Faber, F., *Histoire du théâtre français en Belgique*, Bruxelles, F. J. Olivier, 1878-1880, 5 vol.
- Fétis, E., *Les Musiciens belges*, Bruxelles, A. Jamar, s.d. [1848], 2 vol.
- Galand, M., *Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1993 (collection « Études sur le XVIII^e siècle » n° XX).
- Galand, M., *Journal secret de Charles de Lorraine, 1766-1779*, Bruxelles, Hayez, 2000.
- Geudens, E., *Le Spectacle, institution de bienfaisance à Anvers*, Anvers, Veuve De Backer, 1897-1901, 5 fascicules.
- Goovaerts, A., *Un opéra français composé en 1774 pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles*, Paris, E. Plon, 1890.
- Gossart, E., *L'Auberge des princes en exil. Anecdotes de la cour de Bruxelles au XVII^e siècle*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1905.
- Gregoir, E., *Panthéon musical populaire*, Bruxelles-Londres, Schott; Anvers, F. Rummel, 1876, 6 vol.
- Haine, M., « Charles-Simon Favart à Bruxelles », in Vendrix, P. (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 281-330.
- Hamal, H., *Annales de la musique et du théâtre à Liège de 1738 à 1806. Avant-propos, introduction et notes par Maurice Barthélemy*, Liège, Mardaga, 1989.
- Isardon, J., *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Schott frères, 1890.
- Jacquot, A., *Documents sur le théâtre en Belgique sous le gouvernement du prince Charles-Alexandre de Lorraine*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1911.
- Leuridan, F., *Une éducation de prince au XVIII^e siècle. Charles-Joseph de Ligne*, Paris, Édouard Champion, 1923.
- Liebrecht, H., « Les origines de l'opéra à Bruxelles (1650-1700) », *Le Flambeau*, 1921, t. III, p. 540-564.
- Liebrecht, H., *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Édouard Champion, 1923.
- Liebrecht, H., *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, Bruxelles, Labor, 1932.
- Ligne, C.-J., prince de, *Lettres à Eugénie sur les spectacles. Édition critique par Gustave Charlier*, Bruxelles, Bureau des Annales Prince de Ligne; Paris, Édouard Champion, 1922.

- Martin-Chabot, E., « Gio. Paolo Bombarda et sa famille en France », in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L'Arte tipografica, 1959, t. III.
- Martiny, J., *Histoire du Théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1887.
- Martiny, V.-G., « Charles de Wailly, architecte du roi de France et les premiers projets de construction d'un nouveau théâtre à Bruxelles », *Études sur le XVIII^e siècle*, 1977, t. IV, p. 87-99.
- Merode-Westerloo, comte de, *Mémoires du feld-maréchal comte de Merode-Westerloo*, Bruxelles, Société typographique belge, 1840, 2 vol.
- Neuville, A., *Revue historique, chronologique et anecdotique du Théâtre de Gand, de l'année 1750 à 1828*, Gand, M^{lle} Mestrel, 1828.
- Piot, C., « La méthode de chanter à l'opéra de Paris et de Bruxelles pendant le XVIII^e siècle », *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1876, t. XLI, p. 173-215.
- Piot, C., « Les origines de l'opéra dans les Pays-Bas espagnols » *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1877, t. XLIII, p. 42-53.
- Renieu, L. Wiener dit L., *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre & Van Buggenhoudt, 1928, 2 vol.
- Rousseau, F., « Documents pour l'histoire du théâtre français en Belgique », *Revue belge d'histoire*, 1914, t. I, p. 148-155.
- Salès, J., *Théâtre royal de la Monnaie (1856-1970). Précédé d'un résumé historique de 1700 à 1855*, Nivelles, Havaux, 1971.
- Schrickx, W., « French, Italian, Spanish and German Actors and Other Artists at Ghent (1575-1700) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1966, t. XLIV, p. 859-899.
- Stellfeld, C., *Les Fiocco. Une famille de musiciens belges aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1941.
- Van Aelbrouck, J.-P., « L'Après-Favart : troupes itinérantes dans les Pays-Bas autrichiens après 1749, ou Le Retour de la Paix », in *Performing Arts in the Austrian 18th century: New Directions in Historical and Methodological Research*, Gand, University of Ghent, 1999, p. 141-148.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Quelques notes sur Angélique D'Hannetaire, muse du prince de Ligne », in *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 145-158.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Nouvelles notes sur Jean-Benoît Leclair », *Revue belge de musicologie*, 2003, t. LVII, p. 133-144.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Comédiens et danseurs du Théâtre de la Monnaie à Vienne », *Études sur le XVIII^e siècle*, 2004, t. XXXII, p. 203-215.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Bruxelles habité par le théâtre », *Études sur le XVIII^e siècle*, 2007, t. XXXV, p. 107-116.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Privilèges, octrois et autorisations accordées aux troupes itinérantes au XVIII^e siècle. L'exemple de Bruxelles », in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (xvi^e-xviii^e siècle)*, Tubingue, Narr Verlag, 2011, p. 157-165.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Les acteurs du Théâtre de la Monnaie : caricatures et pamphlets », in *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 213-222.
- Van Aelbrouck, J.-P., « Max Emanuels Aufenthalt in Brüssel und die Opéra du Quai au Foin (1682-1697) », in *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, Hans Schneider, 2012, p. 119-125.
- Van der Hoeven, R., *Le Théâtre de la Monnaie au XIX^e siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique, 1830-1914*, Bruxelles, GRAM, 2000.
- Vander Straeten, E., *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Bruxelles, Muquardt, Van Trigt, 1867-1880, 8 vol.
- Vander Straeten, E., *Les Ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle. Leurs gildes, leurs statuts, leurs écoles, leurs fonctions, leurs instruments, leur répertoire, leurs mœurs, etc.*, Bruxelles, A. et F. Mahillon, 1878.

- Van Oostveldt, B., *The Théâtre de la Monnaie and Theatre Life in the 18th Century Austrian Netherlands. From a Courty-Aristocratic to a Civil-enlightened Discourse?*, Gand, Academia Press, 2000.
- Wangermée, R., et Mercier, P. (dir.), *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980-1982, 2 vol.
- Zinzendorf, J.-K.-C. (comte von), *Journal. Chronique belgo-bruxelloise 1766-1770*, Bruxelles, Hayez, 1991.

Ouvrages sur le théâtre et la musique en Europe

- Beaurepaire, P.-Y., Bourdin, P., et Wolff, C. (dir.), *Moving Scenes: the Circulation of Music and Theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018.
- Bec, C., et Mamczarz, I. (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe (xv^e-xvii^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- Beijer, A., *Les Troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.
- Blanc, A., *Le Théâtre français au xviii^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- Blanchard, R., et Candé, R. de, *Dieux et divas de l'Opéra*, Paris, Plon, 1986-1987, 2 vol.
- Bonnassies, J., *Les Spectacles forains et la Comédie-Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au xix^e siècle*, Paris, E. Dentu, 1875.
- Bonnassies, J., *La Comédie-Française et les comédiens de province aux xvii^e et xviii^e siècles. Contestations; débuts*, Paris, Léon Willem, 1875.
- Bouchenot-Déchin, P., *La Montansier, de Versailles au Palais-Royal: une femme d'affaires*, Paris, Perrin, 1993.
- Bourdieu, P., *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Bourquin, L., «La controverse sur la comédie au xviii^e siècle et la lettre à d'Alembert sur les spectacles», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1919, p. 43-86 et 555-576; 1920, p. 548-570.
- [Bouteiller, J.-E.], *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, 1860-1880, 4 vol.
- Branet, A., «M. d'Etigny et le théâtre d'Auch», *Revue de Gascogne*, 1897, t. XXXVIII, p. 453-455.
- Brazier, N., *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, Paris, Allardin, 1838, 2 vol.
- Brenner, C. D., *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, Berkeley, s.e., 1947.
- Brossard, Y. de, *Musiciens de Paris, 1535-1792. Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale*, Paris, A. et J. Picard, 1965.
- Brown, B. A., *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Burney, C., *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992.
- [Cahaisse, H.-A.], *Mémoires de Dazincourt, comédien sociétaire du Théâtre-Français, directeur des spectacles de la cour, et professeur de déclamation au Conservatoire*; par H. A. K***S, Paris, Favre, 1810.
- [Cahaisse, H.-A.], *Mémoires de Préville, membre associé de l'Institut National, professeur de déclamation au Conservatoire, et comédien français*, par K. S. H., Paris, F. Guitel, 1812.
- Cain, G., *Anciens théâtres de Paris. Le Boulevard du Temple. Les théâtres du Boulevard*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1920.
- Campardon, É., *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.
- Campardon, É., *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, H. Champion, 1879.
- Campardon, É., *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 vol.
- Campardon, É., *L'Académie royale de musique au xviii^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, 2 vol.
- Chaouche, S., Herlin, D., et Serre, S. (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École nationale des Chartes, 2012.
- Cheilan-Cambolin, J., *Un aspect de la vie théâtrale à Marseille au xviii^e siècle. Cinquante ans d'opéra, 1685-1739*, thèse inédite, Marseille, 1972.

- Christout, M.-F., *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du xvii^e siècle*, La Haye, Paris, Mouton, 1965.
- Christout, M.-F., *Le Ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris, A. et J. Picard, 1967.
- Collé, C., *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807, 3 vol.
- Combarrous, V., *L'Histoire du Grand-Théâtre de Marseille (31 octobre 1787-13 novembre 1919)*, Marseille, Imprimerie Méridionale, 1927.
- Cros-Mayrevieille, G., *Le Droit des pauvres sur les spectacles en Europe. Origine, législation, jurisprudence*, Paris, Berger-Levrault, 1889.
- Dainard, J. A. (dir.), *Correspondance de Madame de Graffigny*, Oxford, Voltaire Foundation, 1985- (4 vol. parus).
- Deck, P., *Histoire du théâtre français à Strasbourg (1681-1830)*, Strasbourg, F.-X. Le Roux, 1948.
- Deierkauf-Holsboer, S. W., *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954, 2 vol.
- De Manne, E.-D., *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Voltaire. Nouvelle édition corrigée et augmentée*, Lyon, N. Scheuring, 1877.
- De Manne, E.-D., *Galerie historique des comédiens de la troupe de Talma*, Lyon, N. Scheuring, 1866.
- Deschamps La Rivière, R., « Le théâtre au Mans au xviii^e siècle », *Revue du Maine*, 1900, t. XLVII, p. 121-149 et 232-249; t. XLVIII, p. 61-85.
- Destranges, E., *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours (1430?-1893)*, Paris, Fischbacher, 1893.
- Detcheverry, A., *Histoire des théâtres de Bordeaux depuis leur origine dans cette ville jusqu'à nos jours, Bordeaux*, Imprimerie J. Delmas, 1860.
- Diderot, D., *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Mille et une Nuits, 1999.
- Djelassi, M. S., « Claude-Ferdinand Guillemay du Chesnay dit Rosidor. Les Valets de chambre novellistes. Comédie inédite en cinq actes et en prose, écrite à Stockholm vers 1701 », *Acta Universitatis Upsaliensis*, n° 42/I-II, 1988.
- Dorvigny, L.-F. Archambault dit, *Le Nouveau Roman comique, ou voyage et aventures d'un souffleur, d'un perruquier et d'un costumier de spectacle*, Paris, Imprimerie Vatar-Jouannet, an ix (1801), 4 vol.
- Duhamel, L., « Le Théâtre d'Avignon aux xvii^e & xviii^e siècles », *Annuaire administratif, historique et statistique de Vaucluse*, 1909, p. 1-118.
- Dumur, G. (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965.
- Durieux, A., *Le Théâtre à Cambrai avant et depuis 1789*, Cambrai, J. Renaut, 1883.
- Duvignaud, J., *L'Acteur*, Paris, Écritures, 1993.
- Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Einstein, A., « Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, 1614-1716 », *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*, 1908, t. IX-3, p. 336-424.
- Emmanuelli, F.-X., *État et pouvoirs dans la France des xvi^e-xviii^e siècles. La métamorphose inachevée*, Paris, Nathan, 1992.
- Erenstein, R. L. (dir.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.
- Evstratov, A., *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796): l'invention d'une société*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- [Favart, C.-S.], *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son petit-fils; et précédés d'une notice historique, rédigée sur pièces authentiques et originales, par H. F. Dumolard*, Paris, Léopold Collin, 1808, 3 vol.
- Fehr, M., *Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz*, Einsiedeln, Waldstatt Verlag, 1949.
- Félix-Bouvier, F. Bouvier dit, *Une danseuse de l'Opéra: la Bigottini*, Paris, Charavay, 1909.
- Fleury, J.-A. Bénard dit, *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française*, publiés par J. B. P. Lafitte, Paris, Charles Gosselin, 1844, 2 vol.
- Foucault, H., *Montpellier et son théâtre. Crises et passions*, Montpellier, Groupe d'études languedociennes, coll. « Mémoire d'Oc », n° 57, 1997.

- Fournel, V., *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, Adolphe Delahays, 1859.
- Fournel, V., *Les Spectacles populaires et les artistes de rues*, Paris, E. Dentu, 1863.
- Fransen, J., *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1925.
- Fromageot, P., « La Foire de Saint-Germain des Prés », tiré à part du *Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1902.
- Fuchs, M., *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1933.
- Fuchs, M., *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire. Préface de Jean Nattiez, introduction d'Henri Lagrave*, Paris, CNRS, 1986.
- Fuchs, M., « Comédiens français à Londres (1738-1755) », *Revue de littérature comparée*, 1933, t. XIII, p. 43-72.
- Fuchs, M., « Charles Bernardy et sa troupe d'enfants », *Bulletin de la Société des historiens du théâtre*, 1935, n^o 1-2, p. 19-27.
- Funck-Brentano, F., *La Bastille des comédiens. Le For l'Évêque*, Paris, Albert Fontemoing, 1903.
- Gervais, E., « Le théâtre de Montpellier à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin mensuel de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1913, n^o 6-7, p. 137-147.
- Giraud, Y. (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi. Actes du II^e Colloque de Grasse*, 1976, Tubingue, Narr Verlag; Paris, Éditions Place, 1980.
- Goldoni, C., *Memorie di Carlo Goldoni, riprodotta dall'edizione originale francese*, Venise, Zanetti, 1936.
- Gosselin, E., « Simples notes sur les anciens théâtres de Rouen du XVI^e siècle au XVIII^e », *Revue de la Normandie*, 1863, t. II, p. 22-41, 139-145, 195-203, 358-362, 436-444.
- Gouvenain, L. de, *Le Théâtre à Dijon. 1422-1790*, Dijon, Eugène Jobard, 1888.
- Gozard, L., *La Vie théâtrale à Toulouse au XVIII^e siècle. Le Capitole de 1737 à 1789*, mémoire de maîtrise inédit (histoire), Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1993.
- [Grimm, M., baron de], *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol.
- Grut, M., *Royal Swedish Ballet History from 1592 to 1962*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007.
- Gueulette, T.-S., *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, publiés par J.-E. Gueulette, Paris, E. Droz, 1938.
- Guibert, N., et Razgonnikoff, J., *Le Journal de la Comédie-Française, 1787-1799. La comédie aux trois couleurs*, Paris, Sides, 1989.
- Gurvitch, G., « Sociologie du théâtre », *Les Lettres nouvelles*, 1956, t. IV, p. 196-210.
- Hajdu Heyer, J. (dir.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Hallays-Dabot, V., *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862.
- Harkensee, H., *Beitrag zur Geschichte der Emigranten in Hamburg. I. Das französische Theater*, Hambourg, Lütcke & Wulff, 1896.
- [Hécart, G.-A.-J.], *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires, sur le théâtre de Valenciennes*, Paris, Hécart, 1816.
- Hoppe, H. R., « New Light on French Actors in Belgium in the Seventeenth Century », *Modern Philology*, 1965, t. LXIII, n^o 1, p. 52-60.
- Hörner, S., et Werr, S. (dir.), *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, Hans Schneider, 2012.
- Jacquot, A., *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Imprimerie A. Quentin, 1882.
- Jacquot, J. (dir.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS, 1968, 2 vol.
- Jomaron, J. de (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Jullien, A., *La Comédie et la galanterie au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Édouard Rouveyre, 1879.
- Jullien, A., *L'Opéra secret au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Édouard Rouveyre, 1880.

- Kocevar, E. (éd.), *États de la France (1644-1789). La musique: les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003.
- Koogje, A. J., *Le Théâtre Français de La Haye (1789-1795)*, thèse (lettres), Université d'Utrecht, 1987.
- Koogje, A. J., « Répertoire du Théâtre français de La Haye, 1750-1789 », in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, vol. 327, p. 223-370.
- Kuntz-Aubert, U., *Spectacles d'autrefois à Genève au XVIII^e siècle*, Genève, Atar, s.d. [1925].
- Labat-Poussin, B., *Archives du théâtre national de l'Opéra*, Paris, Archives nationales, 1977.
- [Lacroix, P.], *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue rédigé par P.L. Jacob, bibliophile*, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, 5 vol.
- La Gorce, J. de, « Une académie de musique en province au temps du Roi-Soleil: l'Opéra de Rouen », in *La Musique et le rite sacré et profane*, Strasbourg, Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1986, t. II, p. 465-497.
- La Gorce, J. de, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.
- Lagrave, H., *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Lagrave, H., « Sociologie du théâtre ou histoire du théâtre? », *Cahiers de l'Université*, n° 4 (« Théâtre et société »), Université de Pau et des pays de l'Adour, s.d. [1976], p. 27-39.
- Lagrave, H., Mazouer, C., et Regaldo, M. (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, tome I, *Des origines à 1799*, Paris, CNRS, 1985.
- La Harpe, J.-F. de, *Correspondance littéraire*, Paris, Migneret, 1804-1807, 5 vol.
- Lecocq, G., *Histoire du théâtre de St-Quentin*, Paris, Librairie Raphael Simon, 1878.
- Lecomte, L.-H., *La Montansier, ses aventures, ses entreprises (1730-1820)*, Paris, Félix Juven, s.d. [1904].
- Lefebvre, L., *Histoire du théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1907, 5 vol.
- Lemazurier, P.-D., *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français, depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, Chaumerot, 1810, 2 vol.
- Leroy, P., et Herluison, H., « Notes artistiques sur les auteurs dramatiques, les acteurs et les musiciens dans l'Orléanais », in *Réunion des Sociétés des beaux-arts des Départements*, Paris, E. Plon, 1897, p. 766-795.
- Leroy, P., « Le privilège théâtral en Picardie sous l'Ancien Régime », *Bulletins de la Société des antiquaires de Picardie*, 1949-1950, t. XLIII, p. 343-351; 1951-1952, t. XLIV, p. 68-100.
- Lhôte, J.-M., et Nattiez, J., *Amiens et son théâtre*, Amiens, Trois Cailloux, 1993.
- Lhotte, G., *Le Théâtre à Douai avant la Révolution*, Douai, L. Crépin, 1881.
- Lhotte, G., *Le Théâtre à Lille avant la Révolution*, Lille, L. Danel, 1881.
- Longuemare, P. de, *Le Théâtre à Caen, 1628-1830*, Paris, A. Picard et fils, 1895.
- Loontjens, R. A. M., *Inventaire des archives de Honoré de Pontèves surnommé Clairville, directeur de théâtre à Maestricht 1774-1780*, Maastricht, Archives de l'État dans le Limbourg, 1974.
- Marandet, A., *Manuscrits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Paris, E. Jorel, 1922.
- Markovits, R., *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- Maugras, G., *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887.
- Mlakar, P. et P., *Unsterblicher Theatertanz: 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1992, 2 vol.
- Monval, G., *Les Collections de la Comédie-Française. Catalogue historique et raisonné*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1897.
- Mooser, R.-A., *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Genève, Mont-Blanc, 1948-1951, 3 vol.
- Mooser, R.-A., *L'Opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle*, Genève, René Kister, 1954.
- Mussat, M.-C. (dir.), *L'Opéra de Rennes. Naissance et vie d'une scène lyrique*, Paris, Édition du Layeur, 1998.
- Nägele, R. (éd.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918). Quellen und Studien*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2000.
- Nuitter, C., et Thoinan, E., *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1886.
- Olivier, J.-J., *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905, 4 vol.

- Paris, L., *Le Théâtre à Reims depuis les Romains jusqu'à nos jours*, Reims, F. Michaud, 1885.
- Pécaud, L., *Théâtre de « Monsieur »*, Paris, E. Jorel, 1908.
- Piton, C., *Paris sous Louis XV, d'après les rapports de police*, Paris, Mercure de France, 1906-1914, 5 vol.
- Pougin, A., *Madame Favart. Étude théâtrale. 1727-1772*, Paris, Fischbacher, 1912.
- Queruaux-Lamerie, E., *Notice sur le théâtre d'Angers (1755-1825)*, Angers, Germain et G. Grassin, 1889.
- Ravel, J. S., *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1999.
- Reyff, S. de, *L'Église et le théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- Rivière, A., et Jouffray, A., *Le Théâtre du Capitole (1542-1977)*, Toulouse, Privat, 1978.
- Rougemont, M. de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1988.
- Sartori, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 vol.
- Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Époque moderne et contemporaine*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991.
- Vallas, L., *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, Masson, 1932.
- Valmy-Baysse, J., *Naissance de la Comédie-Française. Histoire anecdotique et critique du Théâtre Français, 1402-1945*, Paris, Floury, 1945.
- Venard, M., *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.
- Vendrix, P. (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992.
- Vendrix, P. (dir.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.
- Veulin, E., « Notes sur le théâtre populaire en Normandie avant la Révolution », in *Réunion des Sociétés des beaux-arts des Départements*, Paris, E. Plon, 1895, p. 436-455.
- Wéry, A., *La Danse écartelée, de la fin du Moyen Âge à l'âge classique. Mœurs, esthétiques et croyances en Europe romane*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- Winter, M. H., *The Pre-Romantic Ballet*, Londres, Pitman, 1974.
- Zaslaw, N. A., « Some notes on Jean-Benoît Leclair », *Revue belge de musicologie*, 1965, t. XIX, p. 97-101.

Table des figures

- Fig. 1** *Monsieur de Pourceaugnac* (1694) 22
Fig. 2 *Thésée* (1697) 44
Fig. 3 Bruxelles (plan, 1705) 48
Fig. 4 *Supplément du Théâtre italien* (1697) 63
Fig. 5 Costume de M^{lle} Fleury (1787) 103
Fig. 6 M^{lle} Bigottini 115
Fig. 7 Théâtre portatif. Croquis de Charles de Lorraine 133
Fig. 8 *Jean Mauduit, dit Larive* 169
Fig. 9 *La Foire de village* (1786) 170
Fig. 10 *Tancredè* (1708) 175
Fig. 11 Le Théâtre de la Monnaie au xviii^e siècle 185

Index des noms

A

ADAM (Jean-Pierre-Paul) : 50, 198
ADAM (Marie-Félicité Bizot, épouse) : 50
AGATHINE (Agathe Babut-Deschamps, *dite*) : 82, 83
ALBERT, ARCHIDUC D'AUTRICHE : 18, 19
ALBOUY : *Voir* Dazincourt
ALEXANDRE (Antoinette de Richambliè, *dite*) : 52
AMALTEO (Ascanio) : 21
ANDREA (Estevan d') : 29
ANDRY DE MÉZIÈRES (Claude) : 197
ANGELINI (Giovan Battista) : 21
ANSEAUME (Louis) : 90, 91, 96, 97, 165, 181
ANSELME : *Voir* Baptiste
ANSOULT (Michel-Nicolas) : 102
ANTOINE (Catherine Buzzuruy, épouse) : 40
ARENBERG (Léopold-Philippe-Charles-Joseph, duc d') :
123, 161, 198
ARENBERG (Louise-Marguerite de La Marck, épouse d') :
161, 166
ARNAULT (Jean) : 62, 154
ARNOLDY : 41
ARNOULD (Sophie) : 166, 168
ARTUS : *Voir* Defoye
ASFELD, COMTESSE D' : 193
ASPLMAYR (Franz) : 88
AUBERT (François) : 115, 116, 117, 119
AUBIGNÉ (Pierre Barbot, *dit* d') : 151
AUBIGNY, D' : *Voir* Maupin
AUBRY : 117
AUCAIGNE (Marie-Anne) : 136
AUDINOT (Nicolas-Médard) : 96, 181
AUFRESNE (Jean Rival, *dit*) : 70, 71, 168, 191
AUGÉ (François) : 82
AUVRAY : *Voir* Saint-Preux
AUZOU : *Voir* Sophie

B

BABET (Élisabeth del Beuff, *dite*) : 35, 36
BABRON (Jean-Michel) : 82, 83, 86
BABUT : *Voir* Agathine
BACKX (Philippus) : 41
BALAND (Louis) : 149
BALBI (Giovan Battista) : 20
BAPTISTE (famille Anselme, *dite*) : 72
BAPTISTE (Françoise Gravillon, épouse) : 75, 87, 147
BAPTISTE (Jean-Baptiste Anselme, *dit*) : 82, 83, 87, 147
BAPTISTE (Joseph-François Anselme, *dit*) : 71, 87
BARAIS : 117
BARBIER (M^{lle}) : 84
BARBOT : *Voir* Aubigné
BARIZAIN : *Voir* Monrose
BARON : *Voir* La Sozelière
BARRIÉ : *Voir* Fonpré
BASAVECCHIA (Giovanni) : 42, 43, 44

BASTIDE (Jean-François de) : 184
BAUWENS (Claude-Joseph) : 83
BAUWENS (famille) : 51
BAUWENS (Judocus) : 41
BEAUBOURG : *Voir* Dorfeuille
BEAUCHAMP (Pierre) : 30, 31
BEAUCHAMPS (Charles Biet, *dit*) : 153
BEAUCHAMPS (Claudine Mallet, épouse) : 152
BEAUCHAMPS (famille Biet, *dite*) : 72
BEAUCHAMPS (Jean Biet, *dit*) : 68, 151
BEAUCHAMPS (Pierre Godard de) : 19, 31
BEAUGRAND (Nicolas) : 72
BEAULIEU (Bruno-Emmanuel de) : 197
BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de) : 91, 96, 97
BEAUMESNIL : 109
BEAUMONT (de) : 80
BEAUPRÉ (Louis Desjardins, *dit*) : 126, 197
BEAUPRÉ (Louise-Noëlle Sauerwein, *dite*) : 128
BEAUPRÉ (M^{me}) : 87
BEAUVAIL (Joseph Pons, *dit*) : 173
BEAUVALLON (Françoise Joly, épouse) : 40
BEAUVALLON (Jacques Simony, *dit*) : 40
BECKER (Guillaume) : 133
BELGIOJOSO (Charles-Louis de Barbiano, comte de) : 193
BELHOMME (Jeanne) : 127, 198
BELLECOUR (Jean-Claude-Gilles Colson, *dit*) : 155, 168
BELLEFLEUR (Jeanne-Françoise de Lan, épouse) : 153
BELLEROCHE : 91
BELLEROCHE (famille) : 72
BELLEVILLE (Louis-Dominique Baudeau, *dit*) : 90
BÉNARD : *Voir* Bonceil
BÉNARD (Charles-Joachim) : 187
BERCAVILLE (Louis-Gabriel Cabre, *dit*) : 69, 70, 173
BERCAVILLE (M^{me}) : *Voir* Sabatier
BERGAMIN (Louis) : 50
BERGÉ : *Voir* Drouin
BERGER (Anne) : 189
BERGMANS (Paul) : 35
BERNARD (avocat) : 95
BERNARD (Guillaume) : 85
BERNARDY (Anne Guilbert, épouse) : 101
BERNARDY (Antoine-Joseph Bernard, *dit*) : 100, 102, 104
BERNARDY (Charles-Alexandre Bernard, *dit*) : 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104,
109, 179
BERNARDY (Françoise-Adélaïde Bernard, *dite*) : 86, 104
BERNARDY (François-Joseph Bernard, *dit*) : 101, 102, 104
BERNARDY (Louis-Joseph Bernard, *dit*) : 86, 102, 104
BERNARDY (Marie-Anne-Florence Chaumont, épouse) :
86, 87, 91, 97
BERNARDY (Marie-Denise Bernard, *dite*) : 86
BERNARDY (Marie-Madeleine Bernard, *dite* Mimi, *dite*) :
91, 100
BERNAULT (François-Hyacinthe-Guillain Cressent de) : 70

- BERNIER : *Voir* Villabel
 BERTIER : 41
 BERVILLE (Marie-Claire-Thérèse Spiess, épouse) : 192, 194
 BERVILLE (Nicolas-Noël Bonamy, *dit*) : 189, 192, 194
 BEZZI (Paolo) : 49
 BIDAUT : *Voir* Stigny
 BIET : *Voir* Beauchamps, du Feys
 BIGOTTINI (Dominique Lacoste, épouse) : 114
 BIGOTTINI (Émilie) : 114
 BIGOTTINI (François-Antoine) : 112, 113, 114, 154
 BILLIONI (Michel Billion, *dit*) : 165
 BLAISE (Adolphe) : 91
 BLANCKAERT : 41
 BLANFILS (Jean-Joseph) : 52
 BLIN : *Voir* Éronnelle
 BLIN (Gervais) : 42
 BLIN (M^{me}) : 42
 BLOIS (de) : 166
 BOINDIN (Nicolas) : 121
 BOISDURANT (M^{lle} de) : 40
 BOISSY (Louis de) : 54, 121
 BOMBARDA (Gio Paolo) : 37, 46, 47, 49, 51, 62, 64, 67, 123, 124, 128, 167, 183, 185, 197
 BONAMY : *Voir* Berville
 BONNAL : 117
 BONNAL (M^{lle}) : 117
 BONCEIL (famille Bénard, *dite*) : 72
 BOOREMANS (Evrard-Bernard) : 180
 BORGHERS : 110
 BORGIANI (Alessandro Cesare) : 35
 BOTOT : *Voir* Dangeville
 BOUBERS (Jean-Louis de) : 167
 BOUCHÉ : 30, 36
 BOUCHERIE (Jean-Joseph) : 80, 167
 BOUILLARD : *Voir* La Garde
 BOURBON-CONDÉ (Louis-Henri de) : 124
 BOURDAIS (Nicolas) : 87
 BOURGEOIS (Thomas-Louis) : 77, 124, 171, 197
 BOUTET : *Voir* Monvel
 BOUTMY (famille) : 51
 BOUTMY (Josse) : 83
 BOYER (Claude) : 30
 BOYRON : *Voir* La Sozelière
 BRACCIOLI (Grazio) : 125
 BRAULT : 87
 BRAY (de) : 197
 BRÉCOURT (Guillaume Marcoureau, *dit*) : 143
 BRILLA (Jean) : 66
 BRILLANDI (Gio Sebastiano) : 125
 BRION : 185
 BRIZARD (Jean-Baptiste Britard, *dit*) : 141
 BROCHET (Marc Snoeck, *dit*) : 36
 BROCHET (sœurs) : 35
 BROSCI (Carlo) : 31
 BRUERE : 83
 BRUEYS (David-Augustin de) : 120
 BRUN : *Voir* D'Orbeval
 BRUNET : *Voir* Montansier
 BRUNSWICK (Jean-Frédéric, duc de Hanovre) : 25
 BRUSEAU DE LA ROCHE (Joseph) : 74, 116, 125, 126, 171, 197
 BRUYAS : *Voir* Bursay
 BUGUET : *Voir* Soulier
 BULBER : 83
 BULTOS (Alexandre-Florentin) : 91, 129, 149, 179, 198
 BULTOS (Herman) : 50, 55, 99, 129, 171, 198
 BULTOS (Pierre-François) : 52, 129
 BULTOS (Pierre-Joseph) : 129
 BURBURE (famille de) : 51
 BURSAY (famille) : 50
 BURSAY (Louis Bruyas, *dit*) : 176, 193
 BURSAY (Marie-Anne Moylin, épouse) : 176
 BUTI (Francesco) : 20
 BUZZON, DE : *Voir* Joanny
 BUZZURUY : *Voir* Antoine

C
 CABRE : *Voir* Bercaville
 CABUT : *Voir* Claré
 CAHBOT DE LARINVILLE : *Voir* Champvallon
 CAHUSAC (Louis de) : 97
 CAÏN : *Voir* Lekain
 CALAIS (Jérôme-Constantin) : 91, 179
 CALMONT (Adélaïde Pion de Lille, épouse) : 111
 CAMARGO (Marie-Anne) : 80
 CAMBEAULT (Jean) : 97
 CAMBERT (Robert) : 18, 28, 31, 33
 CAMELLE (M^{me} Michu, épouse Philippe-Auguste Terrier, *dite*) : 84
 CAMPISTRON (Jean Galbert de) : 180
 CAMPRA (André) : 77, 79, 180
 CAPELLE : *Voir* Lasalle
 CARACENA (Luis de Benavides, marquis de) : 21, 23, 24
 CARDOS (M^{lle}) : 161
 CARION (Petrus) : 41
 CARPENTIER : *Voir* Gontier
 CARTILLY (Christophe Cartillier, *dit*) : 34, 35
 CARTILLY (Marie-Madeleine Jossier, *dite*) : 28, 33, 34, 35, 36, 37
 CARTON (M.) : 53
 CASIMIR (Jean-Baptiste Esse, *dit*) : 94
 CASTEL RODRIGO (Francisco de Moura Cortereal, marquis de) : 24
 CATALDE (Alexius de) : 42
 CAZAL (M^{lle}) : 84
 CELIO (Bernardo Bonifacio delle) : 41
 CELLES (Joseph-Albert-Ferdinand de Visscher, baron de) : 166
 CÉNAS : *Voir* Montroze
 CÉSAR (veuve) : 52
 CHABOT : *Voir* Tourneville
 CHALON : 36
 CHALONS (Michel) : 72
 CHAMANT (Jean-Joseph) : 89, 181
 CHAMFLEUR (Alexandre) : 87, 97
 CHAMPENOIS : 36
 CHAMPENOIS (Madeleine) : 40
 CHAMPERON (Laurent de Bersac, sieur de) : 28
 CHAMPMÊLÉ (Jean-François Cussy, *dit*) : 198
 CHAMPMESLÉ (Charles Chevillet, *dit*) : 18
 CHAMPVALLON (Jean de Lhoste, *dit*) : 119
 CHAMPVALLON (Judith Chabot de Larinville, épouse) : 119
 CHAMPVALLON (Nicolas de Lhoste, *dit*) : 117, 119
 CHANCLOS (comte de) : 166
 CHANTRELLE : *Voir* Du Boccage
 CHAPOTON (François) : 22, 24
 CHAPPUZEAU (Samuel) : 45, 59, 60, 75, 145
 CHARLES-ALEXANDRE DE LORRAINE : 50, 61, 70, 72, 97, 132, 159, 161, 165, 172, 176, 186, 188
 CHARLES II D'ESPAGNE : 21, 32
 CHARLES VI DU SAINT-EMPIRE : 123

- CHARLES XII DE SUÈDE : 48, 67
 CHARLIERS DE BORGHRAVENBROECK (Guillaume-Joseph) :
 124, 128, 172, 173, 198
 CHARPENTIER : 82, 117
 CHARPENTIER (Anne La Voye, épouse) : 152
 CHARPENTIER (Benoît) : 152
 CHARPENTIER (M^{lle}) : 117
 CHARRIN : *Voir* Lucile
 CHÂTEAULION (Jeanne-Angélique Girard, *dite*) : 123
 CHÂTEAUNEUF (Jean-Baptiste Cunin, *dit*) : 150
 CHÂTEAUNEUF (Pierre Pâtissier, *dit*) : 25, 29, 31, 72
 CHÂTEAUVERT (Jean-Baptiste de Lorme, *dit*) : 36, 62, 71, 72
 CHAULNES (Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly, duc de) : 89
 CHAUMONT (Françoise) : 86
 CHEVALIER (Jean Simonin, *dit*) : 24
 CHEVALIER (Pierre-Joseph) : 146
 CHEVALIER SÉGUENOT (Jean-François) : 149
 CHEVETEL (Valentin-Magloire) : 104
 CHEVILLET : *Voir* Champmeslé
 CHEVRIER (François-Antoine) : 69, 70, 74, 84, 172, 179
 CHEVRIGNY : 117, 119
 CHILLON : *Voir* Jassinte
 CHOISIE : 36
 CHRISTIAN V DE DANEMARK : 71
 CHRISTINE DE SUÈDE : 21
 CIFOLELLI : *Voir* Ricquier
 CIFOLELLI (Jean-Baptiste) : 181
 CIREZ (Jean-François) : 131
 CLAESSENS (Jean-Baptiste) : 41
 CLAESSENS (Pierre) : 136
 CLAEYS (Prosper) : 91, 148
 CLAGNY (Françoise-Claudine de) : 52, 53, 71
 CLAIRON (Claire-Josèphe Lérés, *dite*) : 155
 CLAIRVILLE (*dit* l'Abbé) : 102
 CLAIRVILLE (Honoré de Pontèves-Bargème, comte de
 Tournon, *dit*) : 134, 179
 CLAIRVILLE (Rose-Françoise Corbin, *dite*) : 87, 134
 CLARÉ (Joseph Cabut, *dit*) : 152
 CLARY (Christine, princesse de) : 193
 CLAVEL (famille) : 72
 CLAVEL (Henri) : 144
 CLAVEL (Jean-Pierre) : 82, 83
 CLAVEL (Scipion) : 24, 144
 CLÉMENT (Augustin) : 147
 CLERSÉLIER : *Voir* Nanteuil
 CLOSSON (Ernest) : 39, 43
 CLOUSIER : *Voir* Desjardins
 COBENZL (Charles, comte de) : 193
 COIGNARD (M^{lle} M.) : 40
 COLLÉ (Charles) : 175
 COLSON : *Voir* Bellecour
 COMPAIN (Louis) : 52, 53, 70, 71, 92, 130, 154, 166, 171, 173,
 174, 178, 179, 198
 COMPAIN (Marie-Cornélie Georgeon, épouse) : 52
 CONSTANTINI (Gabriel) : 66
 CONSTANT (M^{me}) : 53
 CONTRI (Giuseppe) : 197
 CORBELLA : 42
 CORBIN : *Voir* Clairville
 CORBIN (Marcel) : 87
 CORNEILLE (Pierre) : 18, 22, 24, 25, 120, 121, 126, 145
 CORNEILLE (Thomas) : 18, 31, 172, 180
 CORNEVIN : *Voir* Le Clair
 CORRADINI (François-Xavier) : 125
 CORTINI : *Voir* Pantaloncini
 COSSART (Antoine) : 18
 COUDURIER : *Voir* Montroze
 COUVREUR : *Voir* Lecouvreur
 CROSA (Giovanni Francesco) : 198
 CROS-MAYREVIELLE (Gabriel) : 148
 CRUYKENBOURG (Henri-Joseph-Philippe de Fourneau,
 comte de) : 166
 CUNIN : *Voir* Châteauneuf
 CUSSY : *Voir* Champmêlé
- D**
- DALAINVAL (Jean-Baptiste-Charles-Augustin Canavas,
dit) : 96
 DALAINVILLE (Louis-François Molé, *dit*) : 191
 DALILO (M^{lle}) : 165
 D'ALLAINCOURT : 91
 DAMESME (Louis-Emmanuel) : 185
 DANCHET (Antoine) : 77, 79, 180
 DANCOURT (Florent Carton, *dit*) : 54, 120, 121
 DANCOURT (Louis Heurteaux, *dit*) : 175
 DANCOURT (Marie-Claude Guéant, *dite*) : 86
 DANET (banquier) : 38
 D'ANGELIS (Francesco Paolo) : 171, 197
 DANGEVILLE (Charles-Claude Botot, *dit*) : 107
 DANGEVILLE (Charles-Étienne Botot, *dit*) : 155
 DANNERY : 110
 DANTREVEZ (M^{lle}) : 42
 DANTRY (Victoire) : 40
 DARIMATH : *Voir* Durancy
 DARMANCOURT (Pierre-Marie Rousseau, *dit*) : 101
 DARRAS (François) : 40
 DASSOUCY (Charles) : 33
 DATET (Charles) : 42
 DAVID : 89
 DAVID (M^{lle}) : 38, 40
 DAZINCOURT (Joseph-Jean-Baptiste Albouy, *dit*) : 154, 157,
 168, 172
 DEBATTY (Jacques-Joseph) : 130, 133, 134, 135, 180
 DE BEL (Tobias) : 52
 DE CANTER (Alexander) : 41
 DEFOYE (Suzanne Artus, épouse) : 178, 184
 DEFRESNE : 186
 DE GOUY (M^{lle}) : 41
 DE GRAFF (Lucas) : 41
 DE GRUSON : 40
 DE JONGE (Daniel-François) : 130
 DE KOK : 130
 DELAFOSSE (Mathieu) : 40
 DELAMOTTE (Charles) : 40
 DELAN (Charles) : 40
 DELAPORTE (Charles) : 136
 DELATOUR (Henri O'Dougherty, *dit*) : 94
 DELAUNAY (Catherine) : 41
 DELAUNAY (Jeanne) : 38, 40
 DEL BEUFF : *Voir* Babet
 DELHASSE (Félix) : 35
 DELISLE : 41
 DE LISLE : 36
 DELISLE DE LA DREVETIÈRE (Louis-François) : 120, 121
 DE LISLE (Jacques Guichon, *dit*) : 144
 DE LISLE (M^{lle}) : 71
 DELPECH : *Voir* Dufour
 DELSAUX (Liévin-François) : 133
 DE MOL (Egidius) : 41
 DEMOUCHY (Nicolas Bonnet) : 77

- DEROMBISE (R.) : 41
 DERUFOSSE (M^{me}) : 178
 DERVAL : Voir Rosange
 DERVAL (Barthélemy) : 153
 DERY (Jean-Baptiste) : 152
 DESBROSSES (Antoine) : 30, 31, 32, 35, 36
 DESBROSSES (François) : 31, 32, 36
 DESCHAMPS : Voir Agathine
 DESCHAMPS LA RIVIÈRE (Robert) : 116
 DESCHAMPS (Pierre Langlois, *dit*) : 198
 DESCHARS (Pierre) : 35, 36, 46
 DESÉCHALIERS (Louis) : 32
 DESESSARTS : 117
 DESFONTAINES (Nicolas) : 77
 DESJARDINS : Voir Beaupré, Dujardin
 DESJARDINS (Éléonore Clousier, épouse) : 82
 DESJARDINS (Paul-Ignace) : 83, 86
 DESMARRES : 36
 DESNOIRESTERRES (Gustave) : 142
 DESPIERRIÈRES : Voir Compain
 DESPRÈS : Voir Verneuil
 DESPREZ DE BOISSY (Charles) : 140
 DESSUSLEFOUR : Voir Durancy
 DESTOUCHES (André Cardinal, *dit*) : 77, 79, 180
 DESTOUCHES (Michelle Poncet, *dite*) : 75
 DESTOUCHES (Philippe Néricault, *dit*) : 54, 121, 124, 191
 DESTRELLE (Thérèse) : 82, 84
 DESURLIS (Charles) : 72
 DESURLIS (famille) : 72
 DESURLIS (Jean) : 36, 107, 108, 126, 152
 DESURLIS (Madeleine Hasard, épouse) : 152
 DE TRIEU (Jeanne) : 145
 D'ÈVE (Honoré-Eugène-Adrien) : 28, 37
 D'ÈVE (Marie-Ernestine) : 26, 28
 DEVIENN (Jeanne-Françoise Thévenin, *dite*) : 168
 DEVOS (Noël-Antoine) : 86
 DE WAILLY (Charles) : 185, 187
 DEYNZE (Jean-Charles-Joseph, comte de Mérode, marquis de) : 123, 198
 D'HANNETAIRE (famille) : 156
 D'HANNETAIRE (Jean-Nicolas Servandoni, *dit*) : 52, 54, 61, 69, 80, 81, 82, 113, 124, 127, 128, 146, 148, 159, 163, 164, 171, 172, 173, 178, 183, 198
 D'HANNETAIRE (Marguerite-Antoinette Huet, *dite* Danicourt, épouse) : 82, 164, 172
 D'HANNETAIRE (Marie-Angélique Servandoni, *dite*) : 146, 172
 D'HANNETAIRE (Marie-Louise-Philippine-Eugénie Servandoni, *dite*) : 82, 146, 156, 168, 172, 190
 D'HUMAINBOURG (Anne-Rosalie Humain, *dite*) : 173
 D'HUMAINBOURG (Jean-Claude-Mathias Humain, *dit*) : 173, 180
 DIACRE : Voir Rozeli
 DIDEROT (Denis) : 141
 DIGNEFFE (Barthélemy) : 186
 DIMANCHE (Louise) : 76, 77, 78, 124, 171, 197
 D'ORBEVAL (Claude-Anselme Brun, *dit*) : 145
 DORFEUILLE (Pierre-Isaac-Alexandre Poupard de Beaubourg, *dit*) : 110
 DORIMOND (Nicolas Drouin, *dit*) : 24
 DOURDÉ (Raymond-Balthazar) : 86
 DREUILLOIN (Pierre) : 73
 DROUIN : Voir Dorimond
 DROUIN (Charlotte Bergé, épouse) : 63
 DROUIN (famille) : 73
 DROUIN (Jacques-François) : 117
 DROUIN (Jean-Jacques-François) : 63
 DROUIN (Jeanne-Élisabeth Gaultier, épouse) : 63
 DROUVILLE : 118
 DU BOCCAGE (Jean Chantrelle, *dit*) : 24
 DUBOIS : 90
 DUBOIS (Jacques-Denis) : 52, 82, 178, 181, 184
 DU BOUCHET : Voir Nonancourt
 DU BOUCHET DE PRÉVILLE (Joseph) : 179
 DUBOURG (Louis-Benoît) : 63, 153
 DUBOURGNEUF (Antoine-Alexandre Du Mezat, *dit*) : 178
 DUBREÛIL (M^{lle}) : 83
 DUBRUIT DE CHARVILLE (Pierre) : 117
 DU BUISSON (Jacques) : 107
 DUBUISSON (Pierre-Ulric) : 176
 DUBUS : Voir Prévilles
 DUCORMIER (Claude Richandeau, *dit*) : 117
 DU CORMIER (M^{lle}) : 31
 DUCQUET (G.) : 41
 DU FAY (Marie-Thérèse de Kesseleer, baronne) : 49
 DU FEYS (Jacques Biet, *dit*) : 153
 DU FEYS (Marie-Catherine Anniessis, épouse) : 153
 DUFOUR (Jeanne-Louise Delpech, épouse) : 173, 174
 DUFRESNE : 82, 83
 DUFRESNEL (Bonaventure-Antoine de Wez, *dit*) : 144
 DUFRESNY (Charles Rivière, *dit*) : 120
 DUGAZON (famille Gourgaud, *dite*) : 73
 DUGAZON (Jean-Henri Gourgaud, *dit*) : 126
 DUGAZON (Louise-Rosalie Lefebvre, épouse) : 155
 DUGAZON (Marie-Catherine Dumay, épouse) : 126
 DUGAZON (Pierre-Antoine Gourgaud, *dit*) : 126, 171, 197
 DUJARDIN (Marianne) : 75, 76, 80, 124, 125, 171, 197
 DU LIZ (François Lopes) : 76
 DUMAY : 38, 41
 DUMAY (Marie-Catherine) : Voir Dugazon
 DUMESNIL (Marie-Françoise Marchand, *dite*) : 141
 DU MEZAT : Voir Dubourgneuf
 DU MONT : Voir Lavoy
 DUMOURIEZ (Charles-François du Perrier, *dit*) : 76
 DUMOUTIER (Marguerite) : 40
 DUNI (Egidio) : 90
 DUPLESSIS (Jacques Vigoureux, sieur) : 197
 DUPLESSIS (Louise) : 41
 DUQUESNE (Jean-François) : 38, 41
 DURANCY (Françoise-Marine-Antoinette Dessuslefour, *dite* Darimath, épouse) : 82
 DURANCY (Jean-François Fieuzal, *dit*) : 52, 54, 80, 82, 171, 172, 178, 198
 DURANCY (Madeleine-Céleste Fieuzal, *dite*) : 82
 DURANT (Jean-Richard Le Roux, *dit*) : 125, 197
 DURAZZO (Giacomo) : 68, 70, 88, 179
 DURONCERAY : Voir Favart
 DUROSOY (Barnabé-Farmian) : 96, 166, 181
 DUROSOY DE GRANDVILLE (Georges-Louis) : 164
 DUSAUZIN (Jean-Antoine Renaud, *dit*) : 50
 DUSAUZIN (Marie Prévost, épouse) : 50
 DU TARTE : Voir Rosalide
 DUTROU : Voir Lemaire
 DUVAL : 89
 DU VERNEUIL (M^{lle}) : 149
 DUVIGNAUD (Jean) : 160
- E**
 ERNEAU : Voir Renaud
 ERNOULT (Pierre ?) : 40

ÉRONDELLE (Jean-Guillaume) : 40
 ÉRONDELLE (Marie-Madeleine Blin, épouse) : 41
 ESSE : *Voir* Casimir
 EVRARD (M^{lle}) : 91

F

FABER (Frédéric) : 20, 107
 FABRE D'ÉGLANTINE (Philippe-François-Nazaire Fabre, *dit*) : 176, 178, 191
 FARIN DE HAUTEMER (Charles Farin, *dit*) : 86
 FARINELLI (Cristiano) : 31
 FARISEAU (Pierre) : 29
 FARNESE (Alexandre, prince de Parme) : 25, 26, 28, 29, 30, 35
 FAUCHARD : *Voir* Grandmesil
 FAUCONNIER : 83
 FAUCONNIER (famille) : 51
 FAUSSABRY : *Voir* Langellerie
 FAVART (Charles-Simon) : 66, 68, 69, 70, 76, 80, 96, 97, 105, 127, 159, 166, 171, 174, 179, 181, 198
 FAVART (Marie-Justine-Benoîte Duronceray, épouse) : 91
 FÉLIX (Félix Teubner, *dit*) : 41
 FÉLIX (Paul) : 34, 126
 FERDINAND D'ESPAGNE : 19
 FERDINAND III DE MÉDICIS : 45
 FERDINAND (Petrus Ferdinandes, *dit*) : 41
 FERGUSON : 66
 FERRÉ (Jacques) : 89
 FERRIÈRES (Alexandre de) : 96
 FIERVILLE (Pierre Guichot, *dit*) : 54, 198
 FIEUZAL : *Voir* Durancy
 FIEVÉ : 41
 FIOCCO (Pietro Antonio) : 29, 32, 37, 38, 43, 46, 47, 51, 78, 154, 167
 FISCO (Claude) : 185
 FISSE (Auguste) : 180
 FLANDINET : *Voir* Saint-Preux
 FLEURY : 54
 FLEURY-DELLIGNY (Françoise-Adélaïde Nones, *dite*) : 100, 150
 FLEURY (François-Joseph Nones, *dit*) : 91, 100
 FLEURY (Joseph-Abraham Bénéard, *dit*) : 157
 FLEURY (Louis-Joseph Nones, *dit*) : 90
 FLEURY (Marie-Anne-Florence Nones, *dite*) : 90, 103, 104
 FLEURY (Marie-Denise Bernard, *dite* Bernardy, épouse) : 89, 90, 91, 101
 FLEURY (Marie-Florence Nones, *dite*) : 100
 FLEURY (M^{me}) : *Voir* Bernardy
 FLITZ (de) : *Voir* La Sablonne
 FLORENCE (Nicolas-Joseph Billot de La Ferrière, *dit*) : 168
 FLORIDOR (Charles de Soulas, *dit*) : 31, 36, 37, 107
 FLORIDOR (Josias de Soulas, *dit*) : 18
 FLORIS (Paul) : 41
 FOLLLOT : *Voir* Lequin
 FONPRÉ (famille Barrié, *dite*) : 72
 FONPRÉ (Jean Barrié, *dit*) : 25, 36, 66, 67, 78, 123, 171, 197
 FONPRÉ (Marie-Denise) : 86
 FONPRÉ (Marie-Jeanne Barrié, *dite*) : 71
 FONTAINE (Jean-Baptiste Le Sueur, *dit*) : 179
 FOPPENS (François) : 43
 FORNEMBERG (Jean-Baptiste) : 19
 FOUÈRE (M^{lle}) : 91
 FRAMERY (Nicolas-Étienne) : 91, 96, 101
 FRANCINE (Jean-Nicolas de) : 62, 122
 FRANCISQUE (François Moylin, *dit*) : 73, 116, 117, 126, 171, 197
 FRANCISQUE (Jean) : 76

FRANCISQUE (Marie-Catherine Le Suisse, épouse) : 126
 FRANCK (Johann Wolfgang) : 32
 FRANCK (Joseph-Georges) : 70, 71, 174
 FRANÇOIS I^{er} : 142
 FRANCOLINO (Giovanni) : 58, 66
 FRANSEN (Jan) : 137, 138
 FRÉDÉRIC (Frédéric Schreuder, *dit*) : 92
 FRÉDÉRIC I^{er} DE PRUSSE : 31
 FRÉDÉRIC II DE PRUSSE : 67
 FRESCHI (Domenico) : 29
 FROMAGEOT : *Voir* Moylin
 FROSIN : 42
 FUCHS (Max) : 11, 12, 13, 50, 66, 84, 85, 109, 121, 127, 159

G

GAIER (M^{lle}) : 52
 GALLAND (Florent, sieur Du Désert) : 45
 GALLAND (François, sieur Du Désert) : 45
 GALLER (Jean-Baptiste) : 171, 198
 GAMBU (Pierre-Jean) : 53
 GAMOND (Pierre) : 128, 198
 GARNEVELT (famille) : 26
 GARNEVELT (Henry) : 41, 51
 GAROLI (Louise) : 45
 GAROLI (Pietro Francesco) : 45
 GASPARI (Francesco) : 37, 38, 39, 43, 47, 48, 64
 GASPARD (Jean-Baptiste) : 136
 GASTAÑAGA (Francisco Antonio de Agurto, marquis de) : 34
 GASTON D'ORLÉANS : 19
 GAUCHÉ, MARGUERITE : 109
 GAULTIER : *Voir* Drouin
 GAUTIER (Pierre) : 122
 GAUTIER (Théophile) : 47
 GAUTRIN : *Voir* La Sozelière
 GAVRE (François-Joseph Rasse, prince de) : 166
 GAZEL (Joachim Genevay, *dit*) : 101
 GEHOT (François) : 136
 GENEVAY : *Voir* Gazel
 GEORGEON : *Voir* Compain
 GERARDI (libraire) : 167
 GHERARDI (famille) : 73
 GILLET (Firmin) : 136
 GILLIS : 41
 GIRARD : *Voir* Châteaulion, Lasalle
 GIRARDIN (Catherine) : 145
 GLUCK (Christoph Willibald) : 85, 88, 174
 GOBLET : 41
 GODARD (Jean-Baptiste) : 145, 154, 179
 GODECHARLES : 83
 GODECHARLES (famille) : 51
 GOLDONI (Carlo) : 112
 GONTIER (Charles-Adrien) : 52
 GONTIER (Rose-Françoise Carpentier, épouse) : 52, 154, 168
 GOOSSENS (F.) : 41
 GOSSEC (François-Joseph) : 70, 174, 176
 GOURGAUD : *Voir* Dugazon
 GOURLIN : *Voir* Roselis
 GOURVILLE (Anne-Françoise Hus, épouse) : 82, 83
 GOURVILLE (Léopold-Ignace Haudicquer, *dit*) : 73, 81, 82, 124, 171, 172, 178, 179, 198
 GRACY (Marguerite) : 29, 47
 GRANDMESNIL (Jean-Baptiste Fauchard, *dit*) : 168
 GRANIER (Louis) : 130, 165
 GRAVIER : *Voir* Servandoni

GRAVILLON: *Voir* Baptiste (Hus)
 GRAVILLON (Jeanne Rat, épouse): 147
 GRAVILLON (Pierre): 147
 GRÉGOIRE (Jacques-Gabriel Zanoni, *dit*): 178, 192
 GREGOIRE (M^{lle}): 83
 GRÉTRY (André-Modeste): 70, 85, 101, 166, 174
 GRIGNY (Jean): 45
 GRIMALDI: *Voir* Nicolini
 GRIMBERGHEN (Godefroid de Glymes, comte de): 19
 GRIMBERGHS (Jean-Baptiste): 34, 35, 197
 GRIMBERGHS (Nicolas): 197
 GRIMM (Jacob et Wilhelm): 183
 GUÉANT: *Voir* Dancourt
 GUÉRIN (Charles): 24
 GUÉRIN (Marguerite): 31
 GUICHARD (Jean-François): 91, 94
 GUICHON: *Voir* De Lisle
 GUICHOT: *Voir* Fierville
 GUIGNARD (J.): 41
 GUILLAUME D'ORANGE-NASSAU: 188
 GUILLAUME DU CHESNAY: *Voir* Rosidor
 GUILLAUME IV D'ORANGE: 86
 GUIMARD (Gilles-Barnabé): 184, 185
 GUMPENHUBER (Philippe): 88
 GUYENET (Pierre): 62, 65
 GUYOT DE MERVILLE (Michel): 97

H

HAINÉ (Malou): 80
 HAMAL (Jean-Noël): 186
 HARRACH (Friedrich August, comte de): 108
 HASARD: *Voir* Desurlis
 HAUDICQUER: *Voir* Gourville
 HAUTECLOQC (Michel): 42
 HAUTEMER: *Voir* Farin de Hautemer
 HAUTEVILLE (Claude Biet, *dit*): 151
 HAUTEVILLE (Toinette Poitiers, épouse): 151
 HÉBERT (Jean-Louis): 87
 HÉBERT (Nicolas): 91, 191
 HÉCART (Gabriel): 143
 HÉDOUX (Jeanne-Josèphe-Victoire): 192
 HÈLE (Thomas Hales, *dit* d'): 97, 101
 HELLINCKX (famille): 26
 HELLINX (Adrianus): 42
 HENRIETTE-ADÉLAÏDE (princesse de Bavière): 45
 HERCULE (Louis Porte, *dit*): 58
 HEURTEAUX: *Voir* Dancourt
 HEUSCH (Luc de): 150
 HOENSBROECK (Constantin-François de, prince-évêque de Liège): 101
 HOFFELT (Nicolas): 135
 HONORÉ (Maurice): 117
 HOUY (de): *Voir* Rosange, Villedieu
 HUAU (Nicolas): 126, 197
 HUET: *Voir* D'Hannetaire
 HUMAIN: *Voir* D'Humainbourg
 HUMBLLOT: 41
 HUS: *Voir* Gourville
 HUS-DESFORGES (Barthélemy Hus, *dit*): 111, 117, 198
 HUS (famille): 73
 HUS (François): 117, 198
 HUS (frères): 117, 171

I

ISABELLE (archiduchesse d'Autriche): 18, 19

J

JACOB: *Voir* Montfleury
 JACOBS (Chrétien-François): 130, 131, 136
 JANEAU (Pierre): 52
 JASSINTE (Antoine): 116, 117, 118, 119, 147, 183
 JASSINTE (Catherine Chillon, épouse): 117
 JEAN: 41
 JOANNY (Joseph Buzzon, *dit*): 46
 JOANNY (Joseph et Louis-Jean de Buzzon, *dits*): 40
 JOLY: *Voir* Beauvallon
 JOSEPH-CLÉMENT DE BAVIÈRE: 46
 JOSSIER: *Voir* Cartilly
 JOUARDIN (Charles): 52, 83
 JOUVENOIT: 107
 JULIE (M^{lle}): *Voir* Sabatier
 JULIEN: 87

K

KERCKHOVE (Jean): 42
 KEYSER (Charles): 136
 KHEVENHÜLLER-METSCH (Johann Joseph, prince de): 87
 KOTZBUE (August von): 176

L

LABBÉ: *Voir* Malter
 LA BIFFE (Madeleine-Élisabeth): 40, 46
 LA CAM, THÉRÈSE DE: 35
 LA CHAUSSÉE (Pierre-Claude Nivelles de): 54
 LACHAUSSÉE (Pierre-Louis de): 198
 LACOSTE: *Voir* Bigottini
 LADISLAS IV: 19
 LAFFONT (Jean): 122
 LA FLEUR (Christophe): 41
 LAFONT (Joseph de): 96
 LA GARDE (Anne-Christine Bouillart, *dite*): 152
 LA GARDE (Jean Bouillart, *dit*): 151
 LA GARDE (Marie-Françoise Bouillart, *dite*): 152
 LA GARDE (Marie Le Charton, épouse): 151
 LA GARDE (Ulrique Bouillart, *dite*): 152
 LAGRAVE (Henri): 13, 160
 LALAING D'AUDENARDE (M^{me}): 161
 LALAUZE (Marc-Antoine): 66
 LALLIEZ: 42
 LALOUETTE (Jean-François): 31
 LAMBERT (Pierre-Joseph Swinnens, *dit*): 135, 136, 180
 LAMBERT (Vincent): 42
 LA MORLIÈRE (Jacques Rochette de): 54
 LA MOTTE (Antoine Houdar de): 77, 79, 121, 180
 LANDA (Nicolo de): 42
 LANDÉ (Jean-Baptiste): 77
 LANDI (Gioacchino): 125, 167, 171, 197
 LANDOIS: 91
 LANGELLERIE (Hippolyte-Joachim Faussabry, *dit*): 81, 83
 LANGLOIS: *Voir* Deschamps
 LANGLOIS (F.): 42
 LANGLOIS (famille): 51, 83
 LA PLACE (Marie-Hélène de): 34
 LAPLANTE: 79
 LAPLANTE (Pierre-David): 198
 LARIVE (Jean Mauduit, *dit*): 168
 LA RIVIÈRE (de): 117, 118
 LA ROCHE (Sylvestre de): 34, 35
 LA ROSE: *Voir* Rosimond
 LARTELIER: 40
 LARTILLION (Charles-Joseph): 130

- LARTILLON : 83
 LARTILLON (famille) : 51
 LARUETTE (Jean-Louis) : 155
 LA SABLONNE (Joseph-Antoine-Balthazar-Maurice de Filtz de) : 146
 LA SABLONNE (Marie-Agathe Moiret, épouse de) : 102, 146
 LASALLE (Guillaume Capelle, *dit*) : 153
 LASALLE (Marie Girard, épouse) : 153
 LASALLE (Suzon Capelle, *dite*) : 153
 LA SERRE (Jean-Louis-Ignace de) : 80, 125
 LA SOURCE (Abraham Mitallat, *dit*) : 24
 LA SOZELIÈRE (Catherine-Charlotte Boyron, *dite* Baron, épouse de) : 108
 LA SOZELIÈRE (Pierre-Louis Gautrin, *dit* de) : 108
 LA SŒUR : *Voir* Fontaine
 LA SUISSE : *Voir* Francisque
 LAUJON (Pierre) : 96
 LAUNOY (de) : 197
 LAVIGNE (Julien) : 66
 LAVOY (Denis) : 24
 LA VOYE : *Voir* Charpentier
 LAVOY (Georges-Guillaume Du Mont, *dit*) : 72
 LEBRUN : 42
 LEBRUN, ÉLISABETH : 162
 LE CHARTON : *Voir* La Garde
 LE CHEVALIER : 42
 LE CLAIR (Anne Cornevin, *dite*) : 71
 LECLAIR (Jean-Benoît) : 109, 171, 198
 LE CLERC : *Voir* Soligny
 LE CLERC (Jacques-Antoine) : 98, 182
 LE COCQ (François-Antoine) : 51
 LE COCQ (Guillaume) : 42
 LECOMTE (Jacques) : 181
 LE COMTE (Jacques) : 55, 135
 LE CONTE (Valleran) : 18
 LECOUVREUR (Adrienne Couvreur, *dite*) : 143
 LEDE (Emmanuel-Ferdinand-François-Joseph de Bette, marquis de) : 166
 LEDOUX (Claude-Nicolas) : 187
 LEEMANS (Thérèse) : 149
 LEFEBVRE : 152
 LE FEBVRE : 41
 LEFEBVRE (M^{me}) : *Voir* Dugazon
 LEGRAND (Marc-Antoine) : 91, 120
 LEGUAY, JEAN-PIERRE : 122
 LE HAZ : *Voir* Romainville
 LEJEUNE (Jean-François) : 53, 82, 83
 LEKAIN (Henri-Louis Caïn, *dit*) : 121, 155, 191
 LELIÉ : 83
 LEMAIRE (Jean-Baptiste Dutrou, *dit*) : 53, 83
 LEMONNIER (Pierre-René) : 97
 LÉON X (Jean de Médicis, pape) : 142
 LÉOPOLD-GUILLAUME DE HABSBOURG : 19, 21
 LÉOPOLD I^{er} D'ANHALT-DESSAU : 125
 LÉOPOLD I^{er} DE HABSBOURG : 22
 LE PETIT (Claude) : 176
 LEQUIN (Marie-Anne Folliot, épouse) : 164
 LE RICHE (Germain) : 36
 LÉRIS : *Voir* Clairon
 LEROI (M^{lle}) : 86
 LE ROUX : 36
 LEROY : 186
 LE ROY : 40
 LE ROY (Louise Loiselet, *dite*) : 54
 LESAGE (Charles-Antoine) : 32
 LE SAGE (Charles-Antoine) : 37
 LESAGE (P. et sa femme) : 40
 L'ESCAILLE : 31
 LESCOT (Jean-Claude) : 53, 66, 86
 LÉTOURNEAU (Honoré) : 122
 LE VACHER (Thomas) : 45
 LÉVEILLEZ : 40
 LEZAACK, GILLES-FRANÇOIS : 191
 LHOSTE (de) : *Voir* Champvallon
 LIEBRECHT (Henri) : 18, 20, 31, 39, 43, 107, 130, 133, 137
 LIGNE (Albert-Henri, prince de) : 19
 LIGNE (Charles-Joseph, prince de) : 156, 157, 166, 172, 181, 193
 LIGNE (François-Xavière de Liechtenstein, épouse de) : 161
 LINSSEL (Pierre-Claude Péguchet, *dit*) : 102
 LISIS (Jean-Baptiste) : 52
 LIZAMPFARI (Madeleine) : 127
 LOCKART (épouse) : 161
 LŒILLET (famille) : 51
 LŒWENDAL (Ulrich Frédéric Woldemar, comte de) : 80
 LOPEZ (Francisco) : 19
 LORENZONI (Domenico) : 197
 LORGE (Nicolas de) : 45
 LORME (de) : 117
 LORME (M^{lle} de) : 117
 LORNE (de) : *Voir* Châteauvert
 LOUISELET : *Voir* Le Roy
 LOUIS (François) : 52, 154, 189
 LOUIS (Jeanne-Louise) : 145, 189
 LOUIS (Victor) : 187
 LOUIS XIII : 142
 LOUIS XIV : 25, 28, 34, 45, 49, 66, 72, 122, 143, 145, 187
 LOUIS XV : 72, 159
 LOZANO : 20, 49
 LUCILE (Françoise Charrin, *dite*) : 84
 LULLY (Jean-Baptiste) : 18, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 48, 49, 84, 122, 167, 180
 LULLY (Louis) : 180
 LYONNET (Henry) : 95
- M**
 MAGITO (Noël) : 66
 MAINTENON (Françoise d'Aubigné, marquise de) : 64, 145
 MAISIER : 131
 MAISONCELLE (Marie-Antoinette Pélard, *dite*) : 145
 MALDEGHEM (Charles-Florent-Joseph, comte de) : 181
 MALLET : *Voir* Beauchamps
 MALTER : *Voir* Soligny
 MALTER (Catherine Labbé, épouse) : 116
 MALTER (famille) : 73
 MALTER (Gabriel-Gaspard) : 111
 MALTER (Jean-Baptiste) : 116
 MALTER (Jean-François) : 118
 MANNE (Édouard-Denis de) : 90
 MANUEL (Catherine) : 83
 MARCHAINVILLE (M^{lle} Mauri, *dite*) : 179
 MARCOREAU : *Voir* Brécourt
 MARGUERITE D'AUTRICHE : 22
 MARIE-ANNE D'AUTRICHE : 21
 MARIE-ANNE D'ORLÉANS : 24
 MARIE-ANTOINETTE D'AUTRICHE : 45
 MARIE-ÉLISABETH D'AUTRICHE : 52, 123, 125, 161, 167
 MARIE-JEANNE : 42
 MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE : 87, 165

MARIGNAN (Jean Denabre, *dit*) : 165
 MARION (Simon) : 101
 MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de) : 54
 MARLBOROUGH (John Churchill, duc de) : 123
 MARMONTEL (Jean-François) : 84, 96, 97, 181
 MASSART (Gaspar) : 42
 MASSIN (Marie-Thérèse) : 53
 MAUDUIT : Voir Larive
 MAUPIN (Julie d'Aubigny, *dite*) : 47
 MAXIMILIEN-EMMANUEL DE BAVIÈRE : 34, 45, 46, 47, 51, 67, 123, 187
 MAZARIN (Jules) : 18, 20, 25, 143
 MECHTLER (Paul) : 129
 MÉDICIS (Marie de) : 19
 MEES (Étienne) : 24
 MEES (famille) : 50
 MEES (Henri) : 135, 180
 MEEUS (Jean-Baptiste) : 53, 123, 124, 125, 128, 171, 197
 MENNESSON : 119
 MÉNYER (Nicolas-François) : 65
 MÉRODE (comtesse de) : 166
 MÉRODE (Marie-Christine-Joséphine de Rubempré, épouse de) : 161
 MERVILLE (Élisabeth de) : 42
 MÉZIÈRES (Claude) : 126
 MÉZIÈRES (Madeleine-Luce) : 179
 MICHON (Léonard) : 118
 MICHU (Pierre-François) : 86
 MILLOT (Philippe) : 24
 MITALLAT : Voir La Source
 MODÈNE (Laure Martinuzzi, duchesse de) : 25
 MOIRET : Voir La Sablonne
 MOISSY (Alexandre-Guillaume de) : 96
 MOLÉ : Voir Dalainville
 MOLÉ (François-René) : 176
 MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, *dit*) : 18, 30, 39, 84, 105, 119, 120, 121, 143, 145, 180, 181
 MONGRÉDIEN (Georges) : 75, 138
 MONHERS (François de) : 34
 MONNET (Jean) : 66
 MONROSE (Jean-François Barizain, *dit*) : 91, 179
 MONSIGNY (Pierre-Alexandre) : 85, 166
 MONTANSIER (Marguerite Brunet, *dite*) : 70, 74, 75, 76, 89, 198
 MONTAUBAN (M^{lle}) : 71
 MONTDORY (Guillaume Des Gilberts, *dit*) : 18
 MONTÉGU (Denis de) : 38, 41
 MONTEL (Bertrand) : 122
 MONTFLEURY (Zacharie Jacob, *dit*) : 18, 54
 MONTFORT (M^{lle}) : 79
 MONTLEBERT (Anne-Jeanne de) : 146
 MONTOYER (Louis) : 185
 MONTPENSIER (Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de) : 110
 MONTROZE (Angélique-Madeleine Coudurier, *dite* Cénas, épouse) : 102
 MONTROZE (Pierre-Henri de Moulinneuf, *dit*) : 102
 MONVEL (Jacques-Marie Boutet, *dit*) : 96
 MORAND (Jean-Antoine) : 183
 MORIS (famille) : 51
 MORLIER : 42
 MOULINNEUF : Voir Montroze
 MOURET (Jean-Joseph) : 80, 125
 MOYLIN (famille) : 73
 MOYLIN (Guillaume) : 116, 126

MOYLIN (Jeanne Gaillardet, épouse) : 116
 MOYLIN (Marie Fromageot, épouse) : 176
 MOYLIN (Martin) : 176
 MOYLIN (Simon) : 111, 126
 MÜLLER (Jean-Pierre) : 132

N

NANTEUIL (Denis Clerielier, *dit*) : 24
 NASSAU (comtesse de) : 19
 NATTIEZ (Jean) : 13
 NICOLET (Jean-Baptiste) : 58
 NICOLINI (Jean-Baptiste Grimaldi, *dit*) : 127, 148, 171, 198
 NOAILLES (Louis, duc de) : 193
 NONANCOURT (Marie-Anne) : 179
 NONES : Voir Fleury
 NORMAND (Thérèse-Rose) : 53
 NUEWENS (Georges) : 133
 NUEWENS (Pierre) : 133

O

OBERNY (Marc d') : 198
 O'DOUGHORTY : Voir Delatour
 OLIVET (Hilaire d') : 30, 45
 OPLOO (Mathieu) : 66
 ORANGE (Frédéric-Henri de Nassau, prince d') : 20
 ORANGE (princesse d') : 32
 ORBAY (François d') : 187

P

PAISIELLO (Giovanni) : 101
 PALAPRAT (Jean de) : 120
 PANARD (Charles-François) : 97
 PANTALONCINI (Marie-Anne Cortini, *dite*) : 83
 PARFAICT (Claude et François) : 34, 117
 PASSERAT (François) : 31
 PÂTISSIER : Voir Châteauneuf
 PATRAS (André) : 192
 PATRAS (Catherine Zanoni, épouse) : 192
 PATRAS (Claude) : 192
 PATRAS (famille) : 73
 PATRAS (Joseph) : 70, 71, 178, 192
 PATRAS (Pierrette Mammer, épouse) : 192
 PATRAS (Thomas) : 178, 192
 PÉCHANTRÉ (Nicolas) : 36
 PÉCOUR (Louis) : 31, 45
 PÉGUCHET : Voir Linsel
 PÉLARD : Voir Maisoncelle
 PELLEGRIN (Simon-Joseph) : 77
 PENDARIE (Pierre) : 41
 PERGAMENI (Charles) : 115
 PERRIN (Pierre) : 18, 28, 31, 33, 122
 PERSAZI : 83
 PERUZZI (Antonio Maria) : 125, 167, 197
 PESTEL (Joseph de) : 123, 197
 PETIT : Voir Tourteville
 PETRUCCI (Gio Battista) : 29, 30
 PEYRE (Marie-Joseph) : 187
 PEZÉ (Jacques-François) : 86
 PHILANDRE (Jean-Baptiste Monchaingre, *dit*) : 20, 21
 PHILIDOR (François-André Danican) : 70, 91, 165, 174, 176
 PHILIPPE D'ORLÉANS : 159
 PHILIPPE IV D'ESPAGNE : 21, 24
 PHILIPPE V D'ESPAGNE : 49, 123
 PILLART : Voir Villabel
 PIN (Louis-Jean) : 55, 99, 133, 149, 171, 198

- PINTO DA FONSECA (Manoel) : 193
 PION DE LILLE: *Voir* Calmont
 PIQUET (Jean-François) : 45
 PITROT (famille) : 73
 PITROT (Jean-Baptiste) : 53
 PITROT-VERTEUIL (Jeanne-Louise-Élisabeth Pitrot, *dite*) : 154
 PLANTE (Charles) : 127, 198
 POHU: *Voir* Préfleury
 POINSINET (Antoine-Alexandre-Henri) : 181
 POIREZ : 184
 POISSON : 72
 POISSON (Philippe) : 54
 POTTIERS: *Voir* Hauteville
 PONCET: *Voir* Destouches
 PONS: *Voir* Beauval
 PONTAU (Florimond-Claude Boizard de) : 117
 PONTILLY : 92
 PONTLAVILLE : 178
 POQUELIN: *Voir* Molière
 PORTE: *Voir* Hercule
 POTTIER (Louis) : 41
 POUILLAIN DE SAINT-FOIX (Germain-François) : 97, 119
 POUILLAIN (Michel) : 42
 POUPART: *Voir* Dorfeuille
 PRÉCIOSI BONAMICI: *Voir* Berville
 PRÉFLEURY (Jean-Baptiste Pohn, *dit*) : 107
 PRÉFLEURY (Jean Pohn, *dit*) : 107, 108
 PRÉVILLE (Pierre-Louis Dubus, *dit*) : 105, 168
 PRÉVOST : 45
 PRÉVOST (Jacques) : 67, 152
 PRÉVOST (Jean-Nicolas) : 78
 PRÉVOST (Louissette) : 152
 PRÉVOST (Mathurin) : 35
 PRÉVOST (Pierre) : 152
 PRÉVÔT (Guillaume) : 52
 PUGET DE LA SERRE (Jean) : 19
 PURE (Michel de) : 141
 PUYLATA (Guillaume) : 76
- Q**
 QUÉRU (Guillaume) : 45
 QUESNOT DE LA CHÊNÉE (Jean-Jacques) : 78, 84
 QUÉTANT (François-Antoine) : 91, 96, 105
 QUINAULT (François) : 53, 54, 87
 QUINAULT (Philippe) : 18, 31, 32, 33, 35, 39, 48, 49, 167, 180
- R**
 RACINE (Jean) : 18, 91, 119, 120, 121, 126
 RAISIN (Edme) : 24
 RAISIN (Jean-Baptiste) : 24
 RAISIN (Marguerite Siret, épouse) : 24, 75
 RAPARLIER (Auguste) : 190
 RAT: *Voir* Gravillon
 RAUCOURT (Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, *dite*) : 168
 REGNARD DE PLEINCHESNE (Roger-Timothée) : 176
 REGNARD (Jean-François) : 120, 121, 156
 REGNAULT (Jacques) : 117, 119
 RÉMOND : 91
 RÉMOND (M^{me}) : 91
 RÉMY (Rémy Le Normand, *dit*) : 42
 RENANCEAU (Michel de) : 152
 RENAUD: *Voir* Dusauzin
 RENAUD (Jacques) : 53
 RENAUD (Marie-Madeleine Le Moyne, épouse) : 197
 RENAUD (M^{le}) : 117
 RENAUD (Pierre) : 86
 RENAULD (Guillaume) : 45
 RENAULD (Jean) : 45
 RESTIER (Anne-Marie) : 86
 RESTIER (Jacques ?) : 87
 RESTIER (Louis) : 58, 66
 RESTIER (Marie-Anne) : 86
 REY (Élisabeth) : 173
 REYNAL (Guillaume) : 45
 REYNAL (Jean) : 45
 RIBÉ (Louis-François) : 171, 198
 RIBON (François-Hyacinthe) : 108, 126, 152, 171, 198
 RIBON (Jacques-Charles) : 108
 RIBON (Louise) : 108
 RIBOU DE RICARD (Pierre-Jacques) : 53, 123, 171, 198
 RIBOU (famille) : 73
 RIBOU (Marie Ricard, épouse) : 54
 RIBOU (Nicolas) : 86, 87
 RIBOU (Pierre) : 54
 RICARD: *Voir* Ribou
 RICARVILLE : 86
 RICCOBONI (Luigi) : 150
 RICHAMBLIE (de): *Voir* Alexandre
 RICHANDEAU: *Voir* Ducormier, Tourteville
 RICHART: *Voir* Romagnesy
 RICHELIEU (Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duc de) : 90
 RICHEMONT (Christophe Poillebois, *dit*) : 36
 RICQUIER (Colette-Marie-Françoise Cifolelli, épouse) : 181
 RICQUIER (Jacques-Charles) : 181
 RIVAL: *Voir* Aufresne
 RIVERO (François) : 26, 36
 RODIER (François) : 42, 45, 46
 RODIER (Jacques) : 45
 RODIER (Marie-Anne-Christine) : 46
 RODIER (Maximilien-Gaëtan) : 46
 ROLAND : 40
 ROMAGNESY (Gaëtan) : 107, 108
 ROMAGNESY (Marie-Anne Richart, épouse) : 107
 ROMAINVILLE (Charles de La Haze, *dit*) : 36, 107, 108
 ROMAINVILLE (Élisabeth Desurlis, épouse) : 107, 152, 153
 ROMAINVILLE (Marie-Élisabeth de La Haze, *dite*) : 152
 ROMAINVILLE (Marie-Louise-Charlotte de La Haze, *dite*) : 152
 ROMBISE (famille) : 26
 RONDEL (Auguste) : 12
 ROSALIDE (Jeanne-Étiennette Du Tarte, *dite*) : 50, 82, 83
 ROSANGE (Catherine de Houy-Derval, *dite*) : 72
 ROSANGE (Louis Derval, *dit*) : 153
 ROSANGE (Marie-Françoise-Baptiste de Houy, *dite*) : 72
 ROSELIS (Barthélemy Gourlin, *dit*) : 36
 ROSIDOR (Claude-Ferdinand Guillemay du Chesnay, *dit*) : 48
 ROSIDOR (famille Guillemay du Chesnay, *dite*) : 72
 ROSIDOR (Jean Guillemay du Chesnay, *dit*) : 24, 67
 ROSIDOR (Pierre Guillemay du Chesnay, *dit*) : 117
 ROSIMOND: *Voir* Prévost
 ROSIMOND (Claude de La Rose, *dit*) : 96, 143
 ROSSI (Luigi) : 20
 ROTTENBURG (famille) : 26
 ROTTENBURGH (Herman) : 42
 ROUGEMONT (Martine de) : 76
 ROUSSEAU: *Voir* Darmancourt

ROUSSEAU (Jean-Jacques) : 140, 191
 ROVENTINI (Léopold-François) : 136
 ROZELI (Philippe-Gabriel Diacre, *dit*) : 145, 189, 190
 RUZZANTE (Angelo Beolco, *dit*) : 17

S

SABATIER (Julienne-Nicole) : 69
 SACRATI (Francesco) : 20
 SAINT-ALBANS (George Beauclerk, duc de) : 166
 SAINT-EDME (Louis Gauthier et Marie Duchemin de) : 117
 SAINTE-VERTU (de) : 19
 SAINT-GÉRAND (Joseph-François Gallier, *dit*) : 194
 SAINT-LÉGER (Pierre) : 165
 SAINT-PREUX (Antoine Auvray, *dit*) : 168, 189, 190, 191, 192
 SAINT-PREUX (Marie Flandinet, épouse) : 190
 SAINT-SIMON (Claude-Anne de Rouvroy, marquis de) : 193
 SALLÉ (Étienne) : 126
 SALLÉ (Marie) : 126
 SALLÉ (Marie-Alberte Moylin, épouse) : 126
 SARTORIO (Antonio) : 26, 28
 SAUCEROTTE : *Voir* Raucourt
 SAUERWEIN : *Voir* Beaupré
 SAUERWEIN (Jean-Corneille) : 83
 SAUVÉ (Gérard) : 42
 SAXE (Maurice, maréchal de) : 69, 80, 127
 SCARRON (Paul) : 59, 166
 SCHELLHORN (famille) : 51
 SCHELTJENS (Martin) : 136
 SCHREUDER : *Voir* Frédéric
 SEDAINE (Michel-Jean) : 84, 91, 96, 166, 181
 SEGHERS (François) : 136
 SÉGUENOT : *Voir* Chevalier
 SENISSELER : *Voir* Soligny
 SENISSELER (Pierre-Louis-Gaspard) : 154
 SENNEPART D'AUBERCOURT (Denis) : 82
 SERVAIS (Christian) : 53
 SERVANDONI : *Voir* D'Hannetaire
 SERVANDONI (Jean-Adrien-Claude) : 186
 SERVANDONI (Jean-Nicolas-Jérôme) : 172
 SERVANDONI (Marie-Josèphe Gravier, épouse) : 172
 SEVIN : 184
 SEYFFRITH (Joseph) : 136
 SIMONIN : *Voir* Chevalier
 SIMONY : *Voir* Beauvallon
 SIRET : *Voir* Raisin
 SMIT (Thomas) : 42
 SNICK (Sander) : 42
 SNOECK : *Voir* Brochet
 SOISSONS (Olympe Mancini, comtesse de) : 25
 SOLICOFFRE : *Voir* Zollokofer
 SOLIGNY (Jeanne-Élisabeth-Renée Malter, épouse) : 154
 SOLIGNY (Pierre-Claude Senisseler, *dit*) : 154
 SOLIS (Antonio de) : 22
 SOPHIE (Marguerite-Louise Odier de Montroty, *dite*
 Sophie Lothaire, *dite*) : 55, 82, 83, 99, 149, 171, 198
 SOPHIE (M^{me} Auzou, *dite*) : 91
 SOUFFLOT (Jacques-Germain) : 183, 187
 SOULAS : *Voir* Floridor
 SOULAZ : 41
 SOULIER (Eugénie Buguet, *dite*) : 150
 SOURDÉAC (Alexandre de Rieux, marquis de) : 28
 SPIESS : *Voir* Berville
 STARHEMBERG (Georges-Adam, prince de) : 70, 97, 98, 174
 STARZER (Josef) : 88
 STELLA (Giorgio) : 46

STIGNY (Charles-François Bidaut, *dit*) : 144
 STROZZI (Giulio) : 20
 STRUNGK (Nicolaus Adam) : 29
 STRYCKER (Theodorus) : 29
 SWINNENS : *Voir* Lambert
 SYLVIE (M^{he}) : 36

T

TALMA (François-Joseph) : 121
 TAROUCA (João Gomez da Silva, comte de) : 77
 TERRIER : *Voir* Camelly
 TERRIER (A.) : 41
 TETLEY (Elizabeth) : 89
 TEUBNER : *Voir* Félix
 THÉVENIN : *Voir* Devienne
 THOMAS (Agnès) : 40
 THOMASSIN (Joachim Visentini, *dit*) : 145
 THYS (Johannes Baptista) : 135
 TORELLI (Giacomo) : 20
 TÖRRING-VOIRFELD (comte de) : 193
 TORRINGTON (John Byng, vicomte) : 166
 TORRI (Pietro) : 34, 46
 TOSCAN : 86
 TOUR ET TAXIS (Eugène-Alexandre, prince de) : 47, 51
 TOURNEVILLE (Louise Chabot, épouse) : 153
 TOURNEVILLE (Marie-Antoinette) : 153
 TOURNON (comte de) : *Voir* Clairville
 TOURTEVILLE (Louis-François Petit, *dit*) : 117
 TOURTEVILLE (Marianne Richandeau, *dite* Ducormier,
 épouse) : 117
 TOUENELLE (Antoine) : 36
 TREVISANI (Giuseppe) : 42
 TRIAL (Antoine) : 155
 T'SERSTEVENS (François) : 176
 TURENHOUT (Jean-Baptiste van) : 133

U

URIOT (Joseph) : 127, 198
 URSEL (Charles-Élisabeth-Conrad-Albert-Guillaume-
 François de Paule, duc d') : 123, 190, 198
 URSEL (Marie-Élénore de Lobkowitz, épouse d') : 166

V

VALLAS (Léon) : 118
 VALLIÈRE : 150
 VAN AUWECKERCKE (Gilis) : 42
 VANDE KERCKHOVE : 51
 VANDE KERCKHOVE (famille) : 51
 VANDEN BERGHEN (Jeanne) : 136
 VANDEN BERGHEN (Josse) : 176, 178
 VANDEN BROECK : 83
 VANDEN BROECK (Elias) : 135
 VANDEN EEDE : 42
 VANDEN HOECKE (Robert) : 21
 VANDENHOUTEN : 51, 83
 VANDENHOUTEN (Hubertus) : 42
 VANDER BORGH (Marie) : 85
 VAN DER HAGEN : 83
 VANDER HEMM (Arnould-Hyacinthe, baron) : 93
 VANDER HOOGHEN (Hiacinthus) : 42
 VANDERLINDEN (Pierre) : 83
 VANDER STRAETEN : 51
 VAN DRIEL (Abraham) : 42
 VANDROOGHE : 51
 VANHOVE (Charles-Joseph) : 150

VAN MALDERE (Pierre) : 51, 83, 128, 165, 198
 VAN OPDEN BOS (Anne-Marie) : 28
 VAN RANST (famille) : 26
 VAN TURNHOUT (Jean-Baptiste) : 130
 VARINOT (Nicolas) : 154
 VÁSQUEZ (Francisco) : 23
 VAUDÉMONT (Charles-Henri de Lorraine, prince de) : 34
 VERBESSELT (Nicolas) : 41
 VERNEUIL (de) : 31
 VERNEUIL (Louis Després, *dit*) : 144, 153
 VICEDOMINI (Joseph) : 83
 VICQ (Louis-François) : 136
 VIDOTY : 92
 VIGASIO (Oliviero) : 45
 VIGOUREUX : *Voir* Duplessis
 VILAIN XIII (Philippe-Ferdinand, vicomte de) : 101, 134
 VILLABEL (Alexandre Bernier, *dite*) : 152
 VILLABEL (Babette Bernier, *dite*) : 152
 VILLABEL (Marguerite Pillart, épouse) : 151
 VILLABEL (Simon Bernier, *dit*) : 152
 VILLEDIEU (Marie-Françoise de Houy, épouse) : 152
 VILLEDIEU (Michel de) : 37, 72, 152
 VILLEROY (François de Neufville, duc de) : 49
 VILLIERS (Catherine de) : 75
 VINCENT (veuve) : 52
 VIOLANTE (Beatrix de Bavière) : 45
 VISENTINI : *Voir* Thomassin
 VITALI (Angelo) : 30
 VITZTHUMB (Ignace) : 52, 53, 61, 70, 74, 92, 93, 94, 95, 111,
 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 166, 170, 171, 173,
 174, 176, 178, 180, 181, 184, 190, 191, 198
 VOILIER (M^{lle}) : 79, 84
 VOISENON (Claude-Henri de Fusée, comte de) : 96, 181
 VOLDERS AÎNÉ (A.) : 42, 51
 VOLDERS CADET (Jean-Louis) : 42
 VOLDERS (famille) : 26
 VOLGEANT : 91, 179
 VOLTAIRE (François-Marie Arouet, *dit*) : 54, 67, 69, 91, 96,
 105, 121, 175, 191

W

WAFELAERTS (Jacques) : 136
 WARRÉ (Jean-Louis) : 146
 WAUTERS (batelier) : 110
 WAYT (John) : 20
 WEERDE (baron van) : 166
 WEZ (de) : *Voir* Dufresnel
 WILDE (Bernard de) : 186
 WIRTH (Jean-Baptiste) : 135

Z

ZANONI : *Voir* Grégoire (Patras)
 ZANONI (Esmé) : 178
 ZANONI (Grégoire) : 178
 ZIANI (Marc'Antonio) : 29
 ZIGOLINI (comte) : 28
 ZINZENDORF (Johann Karl Christian, comte von) : 161
 ZOLLIKOFER (André) : 50

Table des matières

Remerciements	9
Introduction	11
Conventions	14
Chapitre I	
La situation du théâtre à l'aube du XVIII^e siècle	17
Les origines du théâtre à Bruxelles	18
Comédies et ballets	19
Un ballet peu commun	21
Les troupes « royales »	24
L'Opéra du Quai au Foin et l'Académie royale de musique	25
François Rodier, maître de danse de l'électeur de Bavière	45
Bombarda et Fiocco	47
Le Théâtre « sur la Monnoye »	49
Comédiens à Bruxelles au XVIII^e siècle	49
Comédiens et danseurs en exil	50
Musiciens autochtones	51
Les domiciles des comédiens à Bruxelles	52
Baptêmes, mariages et décès	53
Voyages d'affaires	55
Chapitre II	
Troupes et comédiens itinérants	57
Les troupes itinérantes	58
L'engagement des comédiens	60
L'entreprise théâtrale	60
Constitution des troupes	61
Les Comédiens-Italiens	63
Conflits entre les troupes	64
Les régions du nord	66
La juridiction de la Comédie-Française	67
L'agent dramatique	68
Les contrats d'association	71
Les chefs de troupes et l'entreprise théâtrale	72
La société coopérative	73
Le directeur des spectacles	73
Les directrices	75

L'importance numérique des troupes	78
L'incidence du répertoire	84
Un cas particulier : Charles Bernardy et sa troupe	85
Les débuts	85
Premier danseur à Vienne	87
Maître de ballet à Bruxelles	88
Directeur d'une troupe d'enfants	89
Séjour dans la principauté de Liège	90
Les « Enfants brabançons »	92
Voyages en France	94
Échec à Bruxelles	97
Retour dans la principauté de Liège	99
Retour aux troupes d'adultes	101
Une petite-fille à la Comédie-Française	103
Les dernières années	104
Le voyage	104
Les passeports	106
La circulation comique	109
Les modes de déplacement	110
Le transport des décors	112
La troupe du comédien Jassinte	115
Le registre de la troupe	116
Composition de la troupe	117
La saison théâtrale 1730-1731	119
Le répertoire	121
Privileges, octrois et autorisations accordés aux troupes	121
Le privilège royal de l'Opéra	122
L'octroi dans les Pays-Bas	123
Les baux locatifs	124
Scènes provisoires et théâtres portatifs	128
Vitzthumb et sa troupe flamande	129
La tournée de 1776	130
La tournée de 1779	135
Les comédiens nomades	138
Statut du comédien	139
Opinions sur le comédien	140
L'excommunication	142
L'Église et l'acteur	143
La renonciation du comédien	145
Le droit des pauvres	147
La Porte de Laeken, prison des comédiens	149
Rôles et emplois	150
Les typologies	151
L'interprétation	156

Chapitre III

Raisons de la sédentarisation des troupes à la fin du siècle ... 159

Le public: son goût croissant pour le théâtre	160
Le comportement du public	161
La presse et la critique	164
Le prix des places et des abonnements	165
Les livrets de pièces	167
Les acteurs renommés	168
L'entrepreneur: les raisons économiques de sa stabilisation	171
Le loyer du Grand Théâtre	171
Rémunérations et talents	173
Productions spécifiques	175
Exploitation du Théâtre de Gand	178
Le magasin des décors et costumes	180
Le commissaire du gouvernement	181
L'urbanisation: la construction de théâtres définitifs dans les grandes villes	182
Les transformations	183
Les salles de spectacle dans nos régions	185
Les progrès techniques	187

Conclusions 189**Annexes** 197

I. Directeurs du Théâtre de la Monnaie	197
II. Généalogie de la famille Bernardy	199
III. Contrat entre la Ville d'Anvers et Madame Fleury (24 mai 1785)	200
IV. Registre de la troupe Jassinte	201
V. Contrat d'association entre comédiens (7 janvier 1710)	208
VI. Contrat d'association de Vitzthumb et consorts (10 septembre 1767)	209

Bibliographie 213

Sources manuscrites	213
Sources imprimées	216
Almanachs et périodiques	216
Dictionnaires et encyclopédies	217
Littérature des XVII ^e et XVIII ^e siècles	217
Ouvrages sur le théâtre et la musique en Belgique	218
Ouvrages sur le théâtre et la musique en Europe	221

Table des figures 227**Index des noms** 229

Dans la même collection

3. Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976
4. Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977
7. L'Europe et les révolutions (1770–1800), 1980
9. La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982
11. Idéologies de la noblesse, 1984
12. Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985
14. Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987
15. Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988
16. Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989
17. Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990
18. Rocaille. Rococo, 1991
19. Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992
20. Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744–1780), Michèle Galand, 1993
21. Patrice-François de Neny (1716–1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993
22. Retour au XVIII^e siècle, 1995
23. Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995
24. Jean-François Vonck (1743–1792), 1996
25. Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle, 1997
26. Topographie du plaisir sous la Régence, 1998
27. La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999
28. Portraits de femmes, 2000
29. Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715–1794). Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001
30. La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII^e siècle, Olivier Vanderhaegen, 2003
31. La duchesse du Maine (1676–1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003
32. Bruxellois à Vienne. Viennois à Bruxelles, 2004
33. Les théâtres de société au XVIII^e siècle, 2005
34. Le XVIII^e, un siècle de décadence ?, 2006
35. Espaces et parcours dans la ville. Bruxelles au XVIII^e siècle, 2007
36. Lombardie et Pays-Bas autrichiens. Regards croisés sur les Habsbourg et leurs réformes au XVIII^e siècle, 2008
37. Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas, 2009
38. Portés par l'air du temps : les voyages du capitaine Baudin, 2010
39. La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (Belgique – France – Angleterre), 2011
40. Jean-Jacques Rousseau (1712–2012). Matériaux pour un renouveau critique, 2013

41. Marie-Adélaïde de Savoie (1685–1712). Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles, 2014
42. Écrire les sciences, 2015
43. Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières, 2015
44. Femmes des anti-lumières, femmes apologistes, 2016
45. Cinquante nuances de rose. Les affinités électives du prince de Ligne, 2018
46. Destouches et la vie théâtrale, 2018
47. Discours sur l'éducation au XVIII^e siècle : Pédagogie et utopies pédagogiques, 2019

Hors série

1. La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982
2. Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985
3. L'homme des Lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985
4. Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986
5. Emmanuel de Croÿ (1718–1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987
6. La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989
7. Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990
8. La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773–1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998
9. Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754–1787), Marc Libert, 1999
10. L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773–1835), Christophe Loir, 2004
11. Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789–1799), Ling-Ling Sheu, 2005
12. Population, commerce et religion au siècle des Lumières, Hervé Hasquin, 2008

Des volumes des Études sur le XVIII^e siècle sont accessibles en ligne (www.editions-ulb.be).



Éditions de l'Université de Bruxelles

Fondées en 1972, les Éditions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections

- **Architecture, urbanisme, paysagisme** (Jean-Louis Genard)
- **BSI series** (Bussels Studies Institute)
- **Commentaire J. Mégret** (Comité de rédaction: Marianne Dony (directrice), Emmanuelle Bribosia, Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Jean-Paul Jacqué, Mehdi Mezaguer, Arnaud Van Waeyenbergh, Anne Weyembergh)
- **Débats** (Andrea Rea)
- **Études européennes** (Marianne Dony et François Foret)
- **Genre(s) & Sexualité(s)** (David Paternotte et Cécile Vanderpelen-Diagre)
- **Histoire** (Kenneth Bertrams, Aude Busine, Pieter Lagrou et Nicolas Schroeder)
- **Journalisme et communication** (ReSIC-ULB)
- **Littérature(s)** (Valérie André)
- **Maison des sciences humaines** (Cécile Vanderpelen-Diagre)
- **Metaphrasis** (Xavier Luffin)
- **Philosophie politique : généalogies et actualités** (Thomas Berns)
- **Religion, laïcité et société** (Jean-Philippe Schreiber et Monique Weis)
- **Science politique** (Pascal Delwit)
- **Sociologie et anthropologie** (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- **Territoires, environnement, sociétés** (Jean-Michel Decroly, Christian Vandermotten)
- **UBLire** (Serge Jaumain)

Séries thématiques

- **Problèmes d'histoire des religions** (Guillaume Dye)
- **Études sur le XVIII^e siècle** (Valérie André et Christophe Loir)
- **Sextant** (Amandine Lauro et Cécile Vanderpelen-Diagre).

Les ouvrages des Éditions de l'Université de Bruxelles sont soumis à une procédure de *referees* nationaux et internationaux.

Les comédiens itinérants à Bruxelles au XVIII^e siècle

L'histoire et la vie des troupes itinérantes au XVIII^e siècle a fait l'objet de nombreuses monographies, toutes centrées sur un aspect particulier, une ville ou, plus rarement, une région.

L'histoire générale du théâtre nous est cependant bien connue et de nombreuses études en ont analysé les principaux courants littéraires, les événements chronologiques marquants, les transformations architecturales des lieux de représentations. Mais rarement les auteurs de ces études se sont penchés sur la vie d'une troupe, sur ses rapports à l'argent et au pouvoir ; le personnage public de l'acteur en représentation a été étudié et commenté mais on a ignoré le personnage privé qu'il redevient après le spectacle.

Au-delà de la pièce écrite, de la représentation théâtrale et des rôles tenus par les acteurs, notre démarche s'est portée sur le mince espace qui sépare le plateau des loges, ces coulisses où, brusquement, l'acteur redevient homme, où il passe sans transition du personnage honoré au personnage ignoré, où il verse de la magie à la banalité. Comment accède-t-on à la profession d'acteur ? Qu'est-ce qui fait courir le comédien de troupe en troupe et la troupe de ville en ville ? Pourquoi le comédien est-il adulé sur la scène et méprisé à la ville ? Autant de questions auxquelles nous tentons de répondre en jetant un éclairage sur le fait théâtral dans ses rapports avec la société et avec ses différentes composantes, telles que le pouvoir et les « classes sociales », la famille, la religion, l'économie, l'organisation de l'entreprise théâtrale, le nomadisme et le voyage, avec Bruxelles comme plaque tournante.

Jean-Philippe Van Aelbrouck

Docteur en sciences sociales de l'Université libre de Bruxelles, il a passé toute sa carrière au ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, où il a créé le Service de la danse et a été directeur général du département de la Création artistique. Il a publié en 1994 le *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830* et est l'auteur de nombreux articles sur la danse et le théâtre, principalement au XVIII^e siècle.

Prix : 25 €

ISBN 978-2-8004-1768-4



9 782800 417684

www.editions-ulb.be