

RICERCHE IN CORSO

EMANUELE DE LUCA

« LES SAVOIRS DES ACTEURS ITALIENS » :
UNE COLLECTION NUMÉRIQUE POUR LA MÉMOIRE
DES SAVOIRS

L'outil, certes, ne fait pas la science, mais une
société qui prétend respecter les sciences
ne devrait pas se désintéresser de leurs outils.¹

Depuis la fin des années 1980, la communauté scientifique assiste à des changements importants dans les rapports entre la recherche en sciences humaines et le développement de nouveaux instruments informatiques et supports technologiques. Ceux-ci entraînent de nouvelles approches visant tant les formes d'accès à la documentation utile à la recherche, que l'élaboration et la communication de ses résultats. Si cela a pris son élan surtout à partir de la seconde moitié des années 1990, avec le lancement du web,² plus récemment s'est ouverte la possibilité de plateformes interactives dans lesquelles plusieurs acteurs participent collectivement à la création de contenus et de systèmes informatiques nouveaux (web 2.0).³ La formule du web sémantique 3.0 constitue, de surcroît, une réalité déjà très actuelle et en expansion rapide. Elle marque un passage du web dans son premier état de dépôt d'information (web 1.0) qui évolue vers le numérique participatif (web 2.0) et atteint des résultats d'automatismes inédits.⁴ Parallèlement, et avec le développement de la toile, parler de nouvelles technologies signifie prendre aussi en compte l'évolution vertigineuse des supports et des outils d'accès et d'utilisation des données et des informations : de l'ordinateur, bien sûr, à la tablette, au smartphone...

1. M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Collin, 1949, p. 29.

2. Pour une approche problématisée au web dans le cadre des disciplines historiographiques, voir les contributions du volume *Il web e gli studi storici. Guida critica all'uso della rete*, éd. par R. MINUTI, Roma, Carrocci, 2015.

3. Voir S. NOIRET, *Y a-t-il une histoire numérique 2.0 ?*, dans *Les historiens et l'informatique : un métier à réinventer*, études réunies par J.P. GENET et A. ZORZI, Roma, École française de Rome, 2011, pp. 235-288.

4. Cfr. MINUTI, *Introduzione à Il web e gli studi storici*, cit., pp. 11-19.

C'est à ces changements profonds et très rapides que la communauté scientifique se confronte actuellement, dans une nouvelle méthodologie de la recherche où l'interdisciplinarité au sein des sciences humaines s'est désormais pleinement affirmée, et le travail du chercheur s'approprie, problématise et intègre les sciences informatiques, tant en termes de réflexion que dans l'expérimentation de nouveaux instruments de travail. Un débat important d'ordre méthodologique s'est imposé et a été alimenté, interrogeant les nouveaux fondements épistémologiques de la recherche et aboutissant à un point fixe au croisement des humanités et du numérique. Le *Manifeste des digital humanities* signé en 2011 par plusieurs acteurs de la culture, de la recherche et de la pédagogie contemporaine fait, en ce sens, figure de phare, ainsi que de *terminus post quem*.⁵ Depuis les années 1980 et surtout après la deuxième partie des années 1990, ce débat a eu une résonance très forte dans le contexte de l'historiographie « pure », jusqu'à interroger le statut même du « métier de l'historien » et ses outils méthodologiques, atteignant un niveau de réflexion très fin et très articulé, tant en Italie qu'à l'étranger.⁶ Également, pour ce qui est de la grande palette des disciplines liées au spectacle vivant, les nouvelles technologies et les humanités numériques sont désormais à la base de nombreux projets de recherche à l'échelle internationale. Ceux-ci, même s'ils s'articulent autour d'approches et de formats assez hétérogènes, s'inspirent tous de l'esprit d'ouverture et de libre accès aux ressources et aux données de la recherche liées à la nouvelle ère informatique et au web.⁷ Non seulement leurs caractéristiques et pro-

5. M. DACOS, *Manifeste des digital humanities*, <http://tcp.hypotheses.org/318> (publié le 26 mars 2011 et mis à jour le 25 janvier 2012).

6. On compte désormais de nombreuses études, qui se penchent sur ces questions concernant l'informatique et le domaine épistémologique et méthodologique de l'historiographie. En plus des travaux que j'ai déjà cités, voir : R. ROWLAND, *L'informatica e il mestiere dello storico*, « Quaderni storici », xxvi, n.s., 1991, 78, fasc. 3, pp. 693-720 ; R. MINUTI, *Internet et le métier d'historien : réflexions sur les incertitudes d'une mutation*, trad. fr. par N. MANSOURI, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 ; A. ZORZI, *Linguaggi storici e nuovi media*, « Storia e problemi contemporanei », 2002, 29, pp. 161-169 ; S. NOIRET, *Informatica, storia, storiografia. La storia si fa digitale*, « Memoria e ricerca », 2008, 28, pp. 189-201 ; T. GIL, *Storici e informatica. L'uso dei database (1968-2013)*, « Memoria e ricerca », 2015, 50, pp. 161-178 ; et plus généralement l'ensemble du numéro de la revue « Quaderni storici » entièrement consacré à *L'informatica e le fonti storiche* (xxvi, 1991, 78, fasc. 3). Voir aussi *Storia e multimedia*. Actes du VII^e Congrès international (Bologna, 29 août-2 septembre 1992), éd. par F. BOCCHI et P. DENEY, Bologna, Grafis, 1994.

7. Voir par exemple, au sein de l'OBVIL *Observatoire de la vie littéraire* (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/>) de Paris-Sorbonne, les projets concernant particulièrement le théâtre comme *Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne*, dirigé par A. FABIANO et qui s'occupe de publier en libre accès les textes qui ont façonné l'historiographie théâtrale moderne (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/historiographie-theatrale-comparee-lepoque-moderne>) ; le projet *Molière*, dirigé par G. FORESTIER, sur les ouvrages concernant l'œuvre de Molière sur un empan

priétés, mais aussi leurs possibilités heuristiques sont débattues dans le cadre de colloques, journées d'études, ateliers pratiques. Les questions qui s'imposent sont devenues classiques : comment récolter et transmettre les savoirs anciens à l'époque actuelle ? Quel rôle recouvre dans ce sens l'approche liée au domaine des humanités numériques ? Comment cela peut-il modifier les instruments de la recherche, en termes par exemple de production des nouveaux logiciels qui permettent d'interroger d'une manière inédite les sources documentaires ? Comment ces nouvelles instruments peuvent-ils modifier la circulation et l'utilisation du savoir ancien et, en même temps, la mise en relation de celui-ci avec la contemporanéité ? Quelle rapport existe-t-il entre les questions posées par les chercheurs et les historiens et les moyens de trouver des réponses grâce aux outils informatiques et à la toile ? Quelle relation dans le cadre des disciplines théâtrales ? Et enfin, d'un autre point de vue, quel accès à ces travaux

chronologique qui va du 1673 au 1950 (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/projet-moliere>) ; mais encore *La haine de théâtre*, qui explore l'histoire des controverses sur le théâtre en Europe et met à disposition les textes polémiques des détracteurs, dirigé par F. LECERCLE et C. THOURET (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/la-haine-du-theatre>). Toujours du côté français, je me limite à citer le projet ANR-CIRESFI (*Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien régime*), piloté par l'Université de Nantes (dir. F. RUBELLIN) avec la participation de nombreuses équipes françaises et internationales, dont l'un des objectifs principaux est la numérisation et la mise en ligne des registres de la Comédie-Italienne de Paris. Ce projet se rapproche du plus ancien RCF-*Registres de la Comédie-Française* lancé par J. RAVEL de l'MIT de Boston, auquel participent plusieurs partenaires internationaux dont la Comédie-Française, et dont le but est de mettre à disposition les données contenues dans les registres de la Comédie-Française (<http://cfregisters.org/fr/projet>). Tant celui-ci que CIREFSI s'insèrent dans la continuité du projet CESAR-*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien régime et sous la Révolution*, Oxford Brookes University (www.cesar.org.uk), qui constitue l'un des projets fondateurs dans le champ de la publication des recherches sur l'histoire des spectacles d'Ancien régime via les nouvelles technologies. Du côté italien : AMAtI-*Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, dirigé par S. FERRONE à l'Université de Florence (<http://amati.fupress.net>), porte sur l'histoire des acteurs italiens du XV^e siècle à aujourd'hui. Sur cette archive, sur ses enjeux, ses résultats et son encadrement historique et méthodologique entre tradition et nouvelles technologies multimédias, voir l'article de F. SIMONCINI, *Il 'sistema' AMAtI fra tradizione e multimedialità*, « *Drammaturgia* », XI / n.s. 1, 2014, pp. 313-328. *Acting Archives*, à l'Université de Napoli 'L'Orientale', dirigé par C. VICENTINI et L. MANGO (<http://actingarchives.unior.it/>), se concentre sur la diffusion de données et d'études concernant les théories et les techniques du jeu d'acteur et la réflexion actuelle sur ce sujet. Je rappelle encore ARPREGO-*Archivio del teatro pregoldoniano* (<http://www.usc.es/goldoni/>), dirigé par J. GOUTIÉRREZ CAROU auprès de l'Universidade de Santiago de Compostela. Le projet s'occupe de la mise en ligne d'œuvres porteuses d'éléments dramaturgiques qui anticipent le théâtre de Carlo Goldoni. Actuellement, est en cours de développement une branche ultérieure du premier projet : ARPREGO 2. À ne pas oublier par ailleurs la vaste archive d'iconographie théâtrale dirigée par R. GUARDENTI à l'Université de Florence : DIONYSOS, dont le patrimoine inestimable attend d'être disponible on line. Et j'en ometts.

de recherche, et à quel type de réception espérer ?

Sur ce terrain, qui laisse encore bien des parcours et des trajectoires à explorer, et qui se fonde sur des changements continus, très rapides et imprévisibles, les pages qui suivent souhaitent proposer une réflexion autour de l'histoire du théâtre et de la dramaturgie italiens face à la nouvelle « culture informatique »⁸ et aux nouvelles technologies. Il s'agira plus spécifiquement d'aborder le théâtre italien entre France et Italie au XVIII^e siècle, champ qui montre lui aussi d'importantes et récentes acquisitions historiographiques, par le biais de l'expérience de la collection numérique « Les savoirs des acteurs italiens »⁹ dirigée depuis dix ans par Andrea Fabiano. Cette collection est issue d'un projet fondé sur la volonté de mettre à disposition les traces et les documents des savoirs liés aux protagonistes du théâtre italien au siècle des Lumières et sur la transmission la plus large possible de ces savoirs grâce aux nouvelles technologies et à la toile. Il s'agira d'éclairer les origines de cette collection, d'illustrer les acquisitions historiographiques qu'elle propose et, enfin, de questionner sa présentation et sa construction numérique afin de démêler certains enjeux de sa manière d'aborder la production et la transmission de la recherche.

1. *Un réseau documentaire*

La collection se concentre particulièrement sur les *transferts* historiques et dramaturgiques entre l'Italie et la France et, actuellement, compte un nombre de onze contributions, toutes disponibles en open access.¹⁰ Elle fut d'abord réalisée

8. Je tire cette notion de l'ouvrage de P. BRETON, *Une histoire de l'informatique*, Paris, Éditions du seuil, 1991, auquel je renvoie pour tout approfondissement.

9. <http://www.iremuscns.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens>.

10. L. RICCOBONI, *Les inclinations trompées*, éd. par V. GALLO, IRPMF, 2006 (GALLO 2006a) ; L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa*, éd. par V. G., IRPMF, 2006 (GALLO 2006b) ; *Lettres et documents des comédiens italiens*, éd. par V. G., IRPMF, 2006 (GALLO 2006c) ; E.V. BALLETTI RICCOBONI, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, éd. par V. G., IRPMF, 2006 (GALLO 2006d) ; C.A. VERONESE, *Théâtre*, éd. par G. SPARACELLO, IRPMF, 2006 (SPARACELLO 2006) ; P.-L. GINGUENÉ, *Le comte Charles Gozzi. Notice rédigée pour la 'Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes', Paris, Michaud, 1811-1828*, éd. par P. GROSSI, IRPMF, 2007 (GROSSI 2007) ; *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, transcription de S. SPANU, introduction d'A. FABIANO, IRPMF, 2007 (SPANU 2007) ; L. RICCOBONI, *Il liberale per forza / L'italiano maritato a Parigi*, éd. par V. GALLO, IRPMF, 2008 (GALLO 2008) ; F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani / Foglio*, éd. par G. SPARACELLO, introduction de F. VAZZOLER, transcription de M. MELAI, IRPMF, 2010 (SPARACELLO 2010) ; E. DE LUCA, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, 2011 (DE LUCA 2011) ;

au sein du programme interdisciplinaire « Histoire des savoirs », sous la tutelle du Ministère de la Recherche français et du CNRS, centré sur l'objectif premier de promouvoir des recherches sur l'histoire des savoirs, de leur circulation et de leur transmission.¹¹ La collection s'est ensuite concrètement développée au cœur des travaux de recherche en musicologie, au sein de l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (IRPMF), ancienne Unité mixte de recherche (UMR) sous la tutelle du CNRS, de la Bibliothèque nationale de France et du Ministère de la Communication. Dernièrement, elle a migré dans l'axe « Cadres institutionnels et sociétaux » de l'IREMUS, Institut de Recherche en Musicologie, issu en 2014 du regroupement de l'IRPMF et des deux anciennes équipes d'accueil de musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, l'OMF (Observatoire Musical Français) et le PLM (Patrimoine et Langages Musicaux).¹²

Cet encadrement de la collection à l'intérieur des plus importants laboratoires et programmes de recherche musicale français pose un premier faisceau de réflexion. Comment parler, en effet, des transferts italo-français dans le cadre de recherches censées être purement musicales et du domaine exclusivement français ? La réponse n'est pas anodine. Tout d'abord, il faut partir du fait que ces transferts impliquent nécessairement une attention privilégiée au théâtre de la Comédie-Italienne de Paris dans le contexte théâtral français d'Ancien régime. Et cela, notamment au XVIII^e siècle, puisque ce théâtre fut à l'époque le vecteur le plus important, voire officiel,¹³ du passage et de la réception de la culture théâtrale italienne en France : dans la capitale, mais aussi à la Cour, ainsi que dans le reste d'un royaume fortement centralisé et géré théâtralement par le système des privilèges voulu par Louis XIV. Cet aspect relève de toute l'ambiguïté d'une institution qui, d'un côté, ne peut être pleinement connotée si on lui enlève l'une des parties du binôme adjectival « italo-française », et qui, de l'autre, est également définie, surtout sur un axe diachronique, dans son statut

A. COLLALTO, *Les trois jumeaux vénitiens*, introduction de S. SPANU FREMDER, IRPMF, 2013 (SPANU FREMDER 2013) : dorénavant cités par leur sigle.

11. À côté des historiens et des philosophes des sciences et des techniques, les équipes du programme regroupaient historiens des sciences humaines et sociales, historiens, archéologues, anthropologues, économistes, sociologues, mais aussi logiciens, spécialistes des sciences de la vie, des sciences cognitives, linguistes et informaticiens. Sur ce programme qui représente l'un des meilleurs et plus récents exemples de la recherche interdisciplinaire française et internationale, lancé sur l'initiative du Département SHS du CNRS et démarré en 2003, voir le recueil de synthèses : *Action Concertée. Histoire des savoirs. 2003-2007*, recueil de synthèses sous la direction de K. CHEMLA, avec la collaboration de M. DELBRACCIO, Paris, Publications du CNRS et du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 2007.

12. <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/le-laboratoire/presentation>.

13. Bien qu'elle ne bénéficiât pas d'un privilège, la Comédie-Italienne était néanmoins un théâtre officiel, protégé et subventionné directement par le roi.

à la fois de théâtre parlé et de théâtre musical, où les genres et les formes de la dramaturgie italienne (à canevas aussi bien que de comédies, de tragi-comédies, voire de tragédies) et de la dramaturgie en langue française composée pour les acteurs italiens (comédies et parodies de tragédies) partagent bientôt leur espace avec les divertissements chantés et dansés, les ballets(-pantomimes), les comédies en vaudevilles, les parodies d'opéras et les opéras-comiques à ariettes.¹⁴ Si, de son côté, ce statut de théâtre musical n'était pas du tout formel, du moins jusqu'en 1762, il le devient tout de suite après, lorsque la Comédie-Italienne rachète le bail du genre de l'opéra-comique en 1762, condition préalable de sa définitive transformation institutionnelle, dix-huit ans plus tard, en théâtre musical, celui de l'Opéra-Comique national. C'est en ce sens, dans son statut bivalent de théâtre italien et italo-français et surtout de théâtre de parole et musical, que les études concernant l'institution de la Comédie-Italienne s'harmonisent avec les recherches les plus importantes sur le patrimoine musical français, autant qu'avec le théâtre parlé, plus généralement européen. L'insertion de cette collection au sein des laboratoires musicaux trouve alors sa place attirée. Le *Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, en illustrant le parcours historique et dramaturgique du Théâtre de 1716 (à l'arrivée de la troupe de Luigi Riccoboni à Paris) à 1762 (date du rachat du bail de l'opéra-comique), met clairement en évidence cette connotation de l'institution entre France et Italie, entre parole et musique. Emblématiquement, ce travail intègre et complète celui de Nicole Wild et David Charlton sur le *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : Répertoire 1762-1927* (Sprimont, Mardaga, 2005),¹⁵ se posant comme le témoin d'un parcours où plusieurs lignes s'entremêlent.

Par ailleurs, le choix éditorial de publier des textes et des documents italiens à l'intérieur de programmes et laboratoires français valorise l'attention portée à la contribution de la culture péninsulaire au domaine culturel et de la recherche français, en démontrant ainsi le poids que l'activité italienne eut sur l'univers théâtral français et inversement.¹⁶

Or, la collection a tout d'abord vocation à rassembler des documents rares ou inédits qui se trouvent dans un état fragmentaire et de les proposer en libre accès à la communauté scientifique. Il s'agit d'un matériel à l'usage d'autres chercheurs, correspondant à la simple transcription de documents d'archive rares (GALLO 2006c ; SPANU 2007) ou de lettres et articles anciens (GALLO 2006d ; GROSSI 2007), mais aussi d'études à la fois abouties et susceptibles de

14. Voir DE LUCA 2011.

15. Voir *ivi*, p. 50.

16. C'est la même logique qui guide par ailleurs le programme *Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne* cité.

mises à jour. Dans cette dernière catégorie, nous distinguons une ramification supplémentaire qui compte, d'une part, des éditions modernes de pièces (GALLO 2006a et GALLO 2008, SPARACELLO 2006 et SPANU FREMDER 2013), d'autre part, la publication de traités théoriques sur le jeu d'acteur (GALLO 2006b) et enfin, l'édition des *Notizie storiche* de Francesco Bartoli (SPARACELLO 2010)¹⁷ et la reconstitution commentée du répertoire de la Comédie-Italienne de Paris, parachevée par une introduction bilingue (DE LUCA 2011). Tous ces travaux nous présentent une palette importante de données qui s'articulent dans les quatre macro-parcours au sein desquels se développe le savoir théâtral italien au XVIII^e siècle : la dramaturgie, le rôle de l'auteur et de l'acteur, la théorie sur le jeu, la construction matérielle du spectacle et son cadre institutionnel, dont le registre Th. Oc. 178 (SPANU 2007) est ici un témoin d'excellence.

Il n'est pas surprenant, alors, comme premier acquis, qu'au sein des travaux de la collection, il y ait une prépondérance nette d'une ligne de recherche riccobonienne, c'est-à-dire de travaux consacrés à l'œuvre de Luigi Riccoboni, puisque Lelio le père fut acteur, auteur, théoricien et *capocomico*, chef de troupe et directeur du théâtre de la Comédie-Italienne entre 1716 et 1729.¹⁸ Riccoboni sut incarner les différents aspects et articulations évoqués et se distinguer tant au sein de l'institution théâtrale que, plus généralement, dans le passage des savoirs poétiques et esthétiques entre la France et l'Italie. Du côté de la dramaturgie, les trois pièces de Riccoboni, publiées par Valentina Gallo : *L'italiano maritato a Parigi* (représentée pour la première fois le 25 juillet 1716) ; *Il liberale per forza* (le 12 décembre 1716) et *Les inclinations trompées* (1724 environ) sont représentatives de l'hybridation immédiatement intervenue, à la rencontre de la troupe italienne avec le milieu français, de la réouverture de l'Hôtel de Bourgogne, tant du point de vue linguistique (le manuscrit des *Inclinations* présente une scène dialoguée en français, signe de la francisation du répertoire), que dramaturgique (la représentation de personnages italiens en France). Ces pièces ont comme particularité d'être fortement rattachées aux conditions de travail de la troupe durant la première période des Italiens dans la capitale. Elles témoignent aussi de l'activité auctoriale de Luigi Riccoboni, premier fournisseur de canevas et pièces italiennes pour le théâtre, guidé par ses propres velléités de réforme, dans une direction différente par rapport au répertoire de ses ancêtres à l'Hôtel de Bourgogne, et particulièrement au répertoire recueilli dans le *Théâtre Italien* d'Evaristo Gherardi.¹⁹ Tentative des-

17. Voir, dans ce même numéro, l'essai de Leonardo Spinelli.

18. Voir, dans ce même numéro, l'essai de Marialuisa Ferrazzi.

19. *Le Théâtre Italien de Gherardi* [...], Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 voll. Sur le répertoire de l'ancienne Comédie-Italienne voir au moins R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll., et E. DE

tinée néanmoins à l'échec comme Riccoboni lui-même le confirme dans sa préface au *Liberale*.²⁰

Sur la même ligne relative au répertoire italien se situe l'ensemble de pièces à canevas de Carlo Antonio Veronese (SPARACELLO 2006), nouveau Pantalon de la Comédie-Italienne depuis 1744 et jusqu'en 1758, et celui d'Antonio Cristoforo Mattiuzzi, dit Collalto, qui lui succéda en 1759 dans le même rôle. En ce qui concerne le théâtre de Veronese, Giovanna Sparacello révèle pour la première fois les tendances spectaculaires du répertoire italien de la Comédie-Italienne au milieu du siècle, entre musique, danse et effets scénographiques, le goût pour la féerie, la magie et la machinerie théâtrale qui caractérisent la production de Pantalon. L'étude menée met aussi en évidence la composante érudite de ce répertoire, ses liens avec la tradition épique et chevaleresque italienne (souvent ariostesque) d'une part, mais aussi, de l'autre, la tradition du conte de fées, si solide en France. Par ailleurs, dans un sens diachronique, l'ensemble de ces pièces révèle la reviviscence du répertoire à canevas à l'Hôtel de Bourgogne pendant les années 40 et 50 du XVIII^e siècle. Si, en effet, on n'enregistre aucune nouveauté en termes de pièces italiennes entre 1727 et 1739,²¹ et si le début d'Antonio Costantini comme nouvel Arlequin après la mort de Tommaso Antonio Vicentini (Thomassin) en 1739 avait ouvert la porte de la Comédie-Italienne à de nouvelles pièces *a fatica* qui tournaient autour de la nouvelle vedette à losanges et de son habileté actoriale, c'est avec Carlo Veronese qu'on trouve le véritable successeur de Luigi Riccoboni à l'écritoire des Italiens, ainsi que le précurseur de son compatriote Goldoni. Son répertoire aurait garanti les recettes du théâtre pendant le silence des parodies (1745-1751), interdites par les Gentilshommes de la Chambre du Roi.

Entre Veronese et Goldoni, l'activité de Collalto, qui élabore la dramaturgie à canevas de l'Hôtel de Bourgogne, fait l'objet d'une analyse attentive de Silvia Spanu Fremder (SPANU FREMDER 2013), dans une édition commentée de *Les trois jumeaux vénitien*, pièce jouée pour la première fois le 7 décembre 1773 et restée comme « la plus célèbre du répertoire de la dernière période de

LUCA, *Il 'Théâtre italien' (a cura) di Evaristo Gherardi*, dans *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*. Actes du Colloque international (Saint-Jacques de Compostelle, 15-17 avril 2015), éd. par J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 135-145. Voir aussi E. DE LUCA-L. COMPARINI, '*Le théâtre italien' di Evaristo Gherardi: introduzione*, dans A.M. DE FATOUVILLE, *La précaution inutile*, éd. par L. C., Venezia, lineadacqua, 2014, pp. 9-29 (<http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>) [dernier accès: 13 mai 2016]).

20. Dans GALLO 2008, pp. 26-37.

21. Voir DE LUCA 2011.

la Comédie-Italienne ». ²² Encensés par la presse, maintes fois repris, tant aimés du public, *Les trois jumeaux* sont aussi le dernier grand succès des acteurs italiens, ainsi que l'exemple par excellence de la dramaturgie de Collalto, formé aux côtés de Carlo Goldoni.

La mise à disposition de tous ces textes définit en premier lieu les nœuds d'un réseau qui cartographie l'expérience de la dramaturgie italienne à la Comédie-Italienne de Paris depuis sa réouverture jusqu'à la dernière période de son activité (1780). S'agissant de pièces à canevas, donc jouées à l'impromptu, elle met en même temps en exergue le rôle des comédiens dans la définition, voire l'achèvement et l'accomplissement, de cette dramaturgie non entièrement rédigée, et donc de sa transmission au public français. Mais au-delà des éléments qui confirment des stratégies de production traditionnelles, il est plutôt intéressant de relever une question de fond commune, à savoir que, tant pour les pièces de Riccoboni que pour celles de Veronese et de Collalto, on se trouve face à la nature problématique des supports et des formes par lesquelles ces pièces sont transmises : canevas, d'une part, ou mieux sujets/arguments des pièces, réélaborés par rapport à leur forme de *scenario* à l'usage des comédiens, pour une compréhension aisée des pièces de la part des lecteurs-spectateurs ; programmes de salle, de l'autre, et enfin des comédies entièrement rédigées. Parfois on trouve les différentes formes l'une à côté de l'autre, comme dans le cas des *Trois jumeaux* de Collalto. Ce qui réitère toute la problématique sur la nature des textes théâtraux italiens que la tradition nous livre, du rapport entre les différentes modalités et codes de transmission, de l'interprétation et de la correcte analyse de la relation entre les textes de départ, la pratique scénique et la représentation matérielle de ces pièces. Il est vrai que, en ce qui concerne la matérialité du spectacle, nous pouvons nous fier au moins au registre Th. Oc. 178 de la Comédie-Italienne, probablement des années 1770, qui aide à :

comprendre les modalités d'organisation et de fonctionnement de la mémoire du répertoire des comédiens italiens de la Comédie-Italienne. Ce registre en effet indique non seulement la liste des personnages, mais aussi les décors, les outils et les objets scéniques indispensables à la mise en scène de la pièce. Il s'agit donc du plus important témoignage du travail matériel de la troupe et de sa nécessité de transmettre ce savoir pratique par le biais de méthodes qui ne sont plus celles d'une traditionnelle transmission orale. ²³

Il n'en reste pas moins que toutes ces pièces relèvent du statut d'acteur-auteur particulièrement cher à la tradition des Comédiens Italiens. À ce statut qui entremêle actorialité et auctorialité, il faut en ajouter un autre, déjà évo-

22. SPANU FREMDER 2013, p. 5.

23. A. FABIANO, *Note introductive*, dans SPANU 2007, p. 3.

qué, celui de théoricien qui, chez les Italiens, prend une forme tout à fait particulière, puisque l'accès à la théorie se fonde, d'une manière déclarée par les acteurs-théoriciens eux-mêmes (et je pense notamment aux Riccoboni père et fils), sur leur pratique scénique. L'édition commentée de *Dell'arte rappresentativa* (première édition London, s.e., 1728) de Luigi Riccoboni, publiée par Valentina Gallo (GALLO 2006b), en témoigne. Gallo éclaire également la définition d'une esthétique précise, italienne, au regard du jeu d'acteur, et surtout d'une esthétique commune aux époux Riccoboni : Luigi et sa femme Elena Balletti.²⁴ Au poème en *terza rima* de Luigi Riccoboni s'associe étroitement la lettre de cette dernière, adressée à l'abbé Conti (GALLO 2006d). Cette lettre met en évidence l'existence d'une culture et d'un savoir actoriaux partagés, mais aussi la prise de distance esthétique, de la part de la célèbre comédienne, entre le jeu des Italiens et celui, plus déclamatoire, des Comédiens Français, dans le sillage de la théorie de Lelio et en dépit de ce qu'aurait affirmé le célèbre acteur Michel Baron. Si, à cette acquisition, on ajoute, de notre part, que même François Riccoboni, fils unique de Luigi et Elena Balletti, poursuivra le chemin esthétique envisagé par ses parents dans son *Art du théâtre à Madame**** (Paris, Simon et Giffart fils, 1750), nous pouvons élargir le partage d'idées du ménage Riccoboni à tout le cercle familial, et généralement à l'expérience pratique des tous les Comédiens Italiens à Paris.²⁵

Or, de la pratique et de l'esthétique du jeu d'acteur à l'acteur en tant que protagoniste du discours historiographique, une autre ligne directrice s'impose au sein de la collection dirigée par Andrea Fabiano. Elle est illustrée par l'édition des *Notizie storiche* de Francesco Bartoli, auteur et acteur lui-même qui, comme le souligne Franco Vazzoler dans son introduction au volume dirigé par Giovanna Sparacello (SPARACELLO 2010), pour la première fois systématise son matériel théâtral en mettant au centre de son travail les acteurs et non les auteurs.²⁶ Suivant une organisation biographique et alphabétique de son corpus, il en arrive même à relire la réforme du théâtre du XVIII^e par ce filtre, et non du point de vue des auteurs.²⁷ Ce faisant, Bartoli ouvre une nouvelle

24. Cfr. GALLO 2006b, p. 15.

25. Malgré les principes pour atteindre un jeu simple et naturel (opposé à celui des Comédiens Français) diffèrent sensiblement entre la théorie de Luigi Riccoboni et celle de son fils, néanmoins les résultats esthétiques sont tout à fait les mêmes. Ce qui change en réalité est le processus interprétatif proposé pour les atteindre. À ce sujet voir F.A.V. RICCOBONI, *L'arte del teatro* (1750), traduction, introduction et notes par E. DE LUCA, Napoli, Acting Archives 2015 (<http://actingarchives.unior.it/Public/Articoli/ea7150fe-b35b-4ff4-ac90-5c161fcc45d1/Allegati/L'arte%20del%20teatro.pdf>).

26. Cfr. F. VAZZOLER, *Primi appunti e indicazioni provvisorie per uno studio delle 'Notizie storiche'*, dans SPARACELLO 2010, pp. 5-15: 5.

27. Cfr. *ivi*, p. 11.

approche historique, ainsi qu'un nouveau parcours de recherche et de transmission des connaissances qui se développe par la suite, en Italie (pensons par exemple à l'ouvrage de Luigi Rasi)²⁸ comme en France, avec les travaux positivistes d'Émile Campardon,²⁹ ancien conservateur aux Archives nationales de France. Et si les *Notizie* sont néanmoins redevables à la nouvelle historiographie théâtrale inaugurée au début du XVIII^e siècle par Luigi Riccoboni, le travail de Bartoli se pose également, en perspective, comme l'ancêtre de l'archive multimédia AMAtI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani), créée et dirigée par Siro Ferrone à l'Université de Florence, qui profite, à l'âge numérique, de la nouvelle « culture informatique » ci-dessus évoquée, tout en interpellant ses modèles d'exploitation.³⁰

Une dernière ligne reste enfin à illustrer dans cette palette des « savoirs des acteurs », qui remet en partie en question les résultats qu'on vient d'ébaucher. Elle est actuellement incarnée par la transcription de la notice biographique de Carlo Gozzi, rédigée par Pierre-Louis Ginguené en 1816 pour la *Biographie universelle, ancienne et moderne*³¹ (entreprise monumentale lancée par Michaud en 1809) et présentée avec une introduction par Paolo Grossi en 2007. Cette publication élargit ultérieurement la perspective historique, touchant aux termes de la réception du théâtre italien en France. Deux éléments à souligner en ce sens. Le premier, en forme de prémisse : le fait qu'à partir de 1762, lors du rachat du bail de l'opéra-comique par les sociétaires de la Comédie-Italienne, on enregistre une crise de plus en plus profonde du répertoire italien à l'Hôtel de Bourgogne, aussi bien à cause du goût du public que du processus de musicalisation du théâtre favorisé par le nouvel intendant Papillon de la Ferté.³² Ce processus, entamé au début des années 1750, conduira la Comédie-Italienne à sa transformation définitive dans l'Opéra-Comique et au renvoi des acteurs italiens impliqués. Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne perd ainsi, de plus en plus, en ces années 60 et 70, son rôle privilégié de vecteur de transmission du savoir théâtral italien qu'il avait garanti jusque-là. Ainsi, le deuxième élément, en forme de conséquence : la définition de nouveaux canaux de circulation des savoirs qui se déplacent du théâtre à l'écriture critique et historiographique,

28. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

29. É. CAMPARDON, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll.

30. <http://amati.fupress.net/Main.uri>. Voir SIMONCINI, *Il 'sistema' AMAtI*, cit.

31. Cfr. P.-L. GINGUENÉ, *Biographie universelle, ancienne et moderne. Ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes*, Paris, Michaud, 1811-1828, 52 voll.

32. Cfr. A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Paris, CNRS, 2006, pp. 20-70.

des planches en bois aux pages de papier. C'est déjà le cas du travail de Desboulmiers, par exemple, avec son *Histoire anecdotique*, parue en 1769,³³ puis des *Annales* d'Antoine d'Origny, éditées en 1788,³⁴ lorsque la Comédie-Italienne n'existe désormais plus. Et c'est aussi, justement, le cas de l'entreprise de Michaud, qui, au XIX^e siècle, inclut un nombre important d'articles concernant des personnalités de premier rang d'Italie, du théâtre et de la culture ultramontaine, dont Alfieri, Goldoni, Baretta, Casti, Filangieri.³⁵ La biographie de Gozzi représente alors le résultat de cette sorte d'état de crise de la transmission des savoirs italiens en France. Mais, tout à la fois, il pose l'attention sur la réception critique française du travail théâtral péninsulaire. Par sa biographie, le but de Ginguené était de faire connaître l'auteur Carlo Gozzi, ainsi que l'invention de son nouveau genre, à l'aide d'échanges épistolaires avec des correspondants étrangers et au profit du public français : faire connaître ce « genre fantastique qui avait osé lutter contre celui de la régularité et de la raison ».³⁶ Aux alentours de 1817, la notice de Ginguené reste non seulement le portrait le plus détaillé de Gozzi en France, mais aussi le seul portrait fondé sur la connaissance directe de ses *Memorie inutili*. De notre point de vue, elle témoigne du prolongement de l'intérêt pour le théâtre italien au XIX^e siècle, dans le vide laissé par l'institution stable qu'avait été la Comédie-Italienne de Paris.

2. Dans un réseau informatique

Les travaux que je viens d'illustrer offrent un nombre important d'acquisitions historiques, littéraires et théoriques. J'ai parlé d'une palette articulée en plusieurs parcours : la dramaturgie, le rôle de l'auteur et de l'acteur, la théorie sur le jeu, la construction matérielle du spectacle et son cadre institutionnel. Ces parcours s'entrelacent et définissent un réseau dans lequel chaque document et chaque étude développe des sens et des relations ultérieures et réciproques, utiles aux chercheurs pour interroger et décoder ce savoir italien dans le théâtre du XVIII^e siècle entre France et Italie. Ces mêmes relations se multiplient encore grâce aux modalités de présentation de ces documents et études,

33. J.A. JULLIEN, dit DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* [...], Paris, Lacombe, 1769, 7 voll.

34. A. D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 voll.

35. Voir GROSSI 2007, p. 5.

36. Lettre de Pierre-Louis Ginguené à Jean-Baptiste-Bonaventure Roquefort, transcrite par R. KERVILER dans son *Répertoire général de bio-bibliographie bretonne* et citée par GROSSI 2007, pp. 3-4: 4.

à l'aide des nouvelles technologies et des humanités numériques, dont il sera maintenant question de décrire brièvement la présentation et de démêler certains enjeux en perspective.

Les travaux de la collection sont disponibles en format de document portable pdf. Ce format, qui permet l'affichage des documents sur de multiples plateformes informatiques, est choisi pour plusieurs raisons. Tout d'abord pour sa présentation, et particulièrement pour l'univocité et la stabilité du format qui évite la possible instabilité des textes simplement transposés au numérique. À l'instar d'une publication papier, le format permet de garder son fondement scientifique, en demeurant toujours identifiable et inaltérable, et donc susceptible d'être analysé, critiqué et interprété. Dans cette même perspective, le pdf offre aussi la possibilité d'obtenir une version imprimée et paginée des documents, ce qui permettrait à de possibles nouveaux éditeurs de les traduire facilement en forme de livres ou document imprimés, mais aussi aux bibliothèques ou à d'autres centres et institutions culturels d'avoir les ouvrages en tirage papier.³⁷ Cet aspect n'est pas anodin, parce qu'il concerne la question du rapport qualitatif entre les publications papier et les publications en format numérique, et qu'il comble certaines réticences, encore manifestes dans certains secteurs disciplinaires, et parfois dans la communauté scientifique elle-même, vis-à-vis du format numérique. La pagination présente sur les fichiers pdf est enfin utile pour un référencement classique indiquant le volume et les pages du document ou de l'étude cités.

Le format pdf garantit, de plus, plusieurs niveaux d'interrogation. En premier lieu, un niveau interne au document. Cela est possible tant par le biais des barres de recherche simple fournies par les logiciels qui permettent la lecture de ce format numérique, que grâce à l'usage de liens internes, constitués par les informaticiens. Sur ce dernier principe est élaboré, par exemple, le volume des *Notizie storiche* de Bartoli, où l'*Indice alfabetico*, qui se trouve p. 25, permet par un *clik* le renvoi direct à l'article concernant les acteurs cités.³⁸

À un deuxième niveau, ce format se pose comme matrice d'un développement ultérieur de la base grâce à l'exploitation des atouts informatiques. Le but est de créer des interconnexions entre les différents documents disponibles et ceux qui seront intégrés au fur et à mesure. Le point final sera la faculté d'interroger l'ensemble des documents par des *queries*, en partant d'un nom d'auteur, d'un verbe, de topiques argumentatives ou tout simplement d'un mot. Le système permettra d'ordonner les données en tirant les informations des différents

37. C'est le cas de DE LUCA 2011, en tirage papier par la Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote : B 34-36.

38. Voir aussi à ce sujet la *Nota al testo*, dans SPARACELLO 2010, p. 15.

volumes et en les organisant pour une lecture aisée. À la recherche, par exemple, des notices sur l'acteur-auteur Collalto, l'interface informatique permettra de cartographier les données le concernant, présentes dans les répertoires dramatiques et biographiques comme le *Répertoire de la Comédie-Italienne* ou les *Notizie istoriche* de Francesco Bartoli et, dans ce dernier volume, dans l'article qui est consacré à l'acteur-auteur par Bartoli même, comme dans les récurrences du nom du personnage à l'intérieur des commentaires des éditeurs. Ou bien la recherche renverra à la parution du nom dans les documents transcrits par Valentina Gallo (GALLO 2006c), ou dans l'édition des *Trois jumeaux vénitiens* par Silvia Spanu Fremder (2013), en mettant ainsi en relation, et donc à disposition de l'analyse des chercheurs, des sources d'archives avec des textes dramatiques et des sources secondaires, visant tant la réception de la vie d'Antonio Collalto, que l'incidence de son activité acto-auctoriale. Cette possibilité, qui élargit l'angle visuel, modifie de manière exponentielle la possibilité d'interrogation du chercheur et les perspectives épistémologiques, conformément aux possibilités, ainsi qu'aux buts mêmes, offerts par les nouvelles humanités numériques. Ce faisant, la présentation ordonnée et filtrée des données permettra de passer d'un travail de récolte quantitative à une analyse qualitative des mêmes données et informations.

Un niveau supplémentaire est représenté par l'introduction et l'usage des ressources du web, à savoir celui de l'élargissement du système de recherche interne vers l'extérieur de la collection, permettant de mettre en relation « Les savoirs des acteurs italiens » avec d'autres bases, collections et documents numériques ou numérisés, comme par exemple celle d'*Historiographie Théâtrale comparée* développée au sein du laboratoire d'excellence OBVIL (Observatoire de la Vie Littéraire) de Paris-Sorbonne, ou les fonds de la Bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France, ou encore les ressources immenses mises à disposition par *Google book*. Le dernier travail publié dans la collection dirigée par Andrea Fabiano (SPANU FREMDER 2013) va déjà dans cette direction, proposant des liens internes au document, internes à la collection et externes à la collection.³⁹

Une étude pour le développement de fonctionnalités d'une interface qui permette d'interroger l'ensemble des documents est en cours, grâce aux travaux d'ingénieurs informatiques. Elle permettra de renforcer une carte articulée de documents et de travaux concernant l'activité des acteurs et la culture théâtrale italiennes, en proposant des nouveaux outils conceptuels et informatiques à la recherche et à l'analyse historiographique. C'est ici que les nouvelles technologies

39. Voir par exemple les liens vers le *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, par A.A. BARBIER, dans sa version numérisée par *Google book* citée dans SPANU FREMDER 2013, p. 6 et n. 3, et voir aussi p. 7 n. 8, comme exemple d'un renvoi interne à la collection.

du web interviennent par leur rôle de protagoniste incontournable, en respectant l'un des paradigmes de la toile, à savoir, la mise en partage des (res)sources.

3. Conclusion

Les travaux actuellement publiés dans la collection numérique dirigée par Andrea Fabiano offrent des acquisitions très importantes au sein de la recherche sur le théâtre italien entre France et Italie au XVIII^e siècle. Ils soulignent tout d'abord le rôle principal de la Comédie-Italienne de Paris pour la transmission des savoirs, tant poétiques qu'esthétiques et historiques. Ce rôle devient la clé pour encadrer ces savoirs autour d'un domaine qui est théâtral, mais aussi musical ; italien autant que français. Par ailleurs, le nouveau parcours de cette transmission, qui se développe dans des ouvrages critiques et historiques, nous offre la perspective, encore à explorer et exploiter, de la permanence de transferts culturels entre les deux pays, aussi bien au XVIII^e siècle qu'au XIX^e. Les diverses contributions dessinent alors les lignes des différentes directions de recherche qui se déploient sur un axe diachronique et s'entrelacent, en créant un réseau de nouvelles données à la disposition de la communauté scientifique et du travail ultérieur des chercheurs.

Par ailleurs, ce mot « réseau », que j'ai utilisé plusieurs fois pour définir les interconnexions entre les documents disponibles, évoque emblématiquement l'autre réseau, informatique, représenté par la toile, qui participe du processus de mise à disposition et de distribution des connaissances. Compte tenu des articulations d'une matière et d'une technologie qui évoluent à des vitesses importantes, la collection montre actuellement un point de rencontre entre le passé du livre papier et le présent de la documentation numérique. Elle s'élance aussi vers un futur où, de plus en plus, les nouveaux outils permettront une utilisation et une réception différentes de matériaux et d'études. Le choix éditorial du format pdf se tient ainsi dans une dimension à mi-chemin entre l'édition traditionnelle et une nouvelle conception de la mise à disposition des données. Si les plus modernes humanités numériques privilégient de plus en plus la création de bases de données et de mise en ligne de textes directement en format numérique, ainsi que de logiciels aptes à les interroger, il n'en reste pas moins que « Les savoirs des acteurs italiens » accomplit sa mission primaire de récolte de documents rares et d'études abouties et actualisables pour l'offrir aux chercheurs et s'acquitter ainsi pleinement de ce qui pour Marc Bloch était l'« une des tâches les plus difficiles de l'historien que de rassembler les documents dont il estime avoir besoin ». ⁴⁰ Et ce n'est point la moindre des choses à l'âge du web 3.0.

40. BLOCH, *Apologie*, cit., p. 29.