

François RÉMOND

LES HÉROS DE LA FARCE

Répertoire des comédiens-farceurs
des théâtres parisiens
(1612-1686)



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

Au cœur de la Comédie-Française, il existe un tableau accroché aux murs du foyer, qui, depuis plus d'un siècle et demi, voit défiler pensionnaires et sociétaires de la « Grande Maison ». Intitulé *Farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus*, il porte la date de 1670¹. Cette peinture fortement évocatrice a été fréquemment reproduite pour illustrer certains aspects de la vie théâtrale au xvii^e siècle. Sur une scène éclairée à la chandelle se pressent des acteurs en costumes bigarrés, saisis dans l'attitude typique de leur rôle fétiche. Côté « Italiens », on reconnaît des figures de la *commedia dell'arte* dont les noms et l'emploi nous sont encore familiers : Arlequin le valet goinfre, Polichinelle le fripon rusé ou Pantalon l'avare libidineux... Le groupe disparate des « farceurs français » est en revanche plus intrigant. Quel est le lien entre Molière, représenté au bord gauche du tableau, et ces étranges figures masquées aux noms excentriques, Turlupin et Guillot-Gorju ? Que font ici les personnages de Jodelet ou de Matamore, dont Scarron et Corneille nous ont transmis la mémoire ? Et ce mystérieux Philippin, qui couve la scène d'un œil ironique du haut de son balcon, qui est-il ? Cette image si connue interroge : qu'est ce, au fond, qu'un « farceur français » ? Et si, à en croire les lexicographes de l'époque, cette appellation était un terme de mépris², pourquoi avoir voulu

¹ Anonyme, *Farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus peints en 1670*, huile sur toile, 1670, Paris, Comédie-Française I 0267. On peut consulter une reproduction de cette toile sur le site de Comédie-Française (<http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=00037254>).

² César-Pierre Richelet, *Dictionnaire français...*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, s.v. « farceur » ; *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve Jean-Baptiste Coignard, 1694, s.v. « farceur ».

conserver la mémoire de ces comédiens déconsidérés sous la forme d'une peinture de qualité ?³

Dans un article de 1879⁴, le journaliste Auguste Vitu, qui attribue le tableau au peintre apulien Antonio Verrio (1639-1707)⁵, apporte un éclairage sur l'horizon culturel de cette œuvre en la rapprochant d'un témoignage du dramaturge Palaprat. Ce dernier y évoque ses soupers chez le peintre en compagnie des comédiens italiens du Palais-Royal :

Ces virtuosi étoient les gens de Paris les plus initiés dans les anciens mystères de la Comédie françoise, les plus savants dans ses annales, et qui avoient fouillé le plus avant dans les archives de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Ils nous entretenoient des vieux comiques, de Turlupin, Gautier-Garguille, Gorgibus, Crivello, Spinette, du Docteur, du Capitan, Jodelet, Gros-René, Crispin... Ce fut donc dans ces dîners que j'appris *une espèce de suite chronologique de comiques* jusqu'aux Sganarelles, qui ont été le personnage favori de Molière... Les Pasquins et les Merlins ont eu leur mode depuis⁶.

Le créateur du tableau aurait donc voulu reconstituer une généalogie symbolique des acteurs du XVII^e siècle spécialisés dans le genre comique, rattachant les Français et les Italiens à une souche commune : une forme théâtrale dans laquelle le comédien se fond derrière un personnage burlesque qu'il incarnera tout au long de sa carrière. Toutefois, ce « tableau de famille » fait aussi ressortir l'inégalité de la fortune critique entre ces

³ Ce genre de compositions, constituées d'un assemblage de personnages copiés d'après diverses estampes individuelles, semble avoir connu un grand succès à cette époque. On connaît ainsi cinq versions des *Farceurs françois* : un exemplaire intitulé *Les Délices du genre humain*, également conservé à la Comédie-Française (I 177), une copie datée de 1681 ayant appartenu à M. de la Pilorgerie de Laval, un exemplaire apparu lors de la vente de la galerie Houssaye (22-23 mai 1896), et des fragments possédés à la fin du XIX^e siècle par M. Bernard, de Nemours. Un tableau comparable de la même époque, montage de trois gravures individuelles de farceurs, appartenait en 1962 à la collection Jean Maugras.

⁴ « Molière et les Italiens. À propos du tableau des farceurs appartenant à la Comédie-Française », *Le Moliériste*, n° 8, novembre 1879.

⁵ Cette attribution, toujours tacitement reprise depuis, est très contestable. Le catalogue raisonné de la Comédie-Française dénie la paternité de l'œuvre à Verrio et l'attribue à « quelque peintre anonyme du Pont Notre-Dame ». Noëlle Guibert, conservatrice de la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, écrit : « c'est une œuvre anonyme attribuée sans doute improbablement à Verrio » (lettre du 3 décembre 1981, Dossier « Farceurs français et italiens », Monval 150 – I 267, Archives Comédie-Française).

⁶ *Les Œuvres de Monsieur de Palaprat*, t. I, Paris, Pierre Ribou, 1712, préface, n.p. (Nous soulignons).

deux traditions nationales. Comme on sait, la *commedia dell'arte*⁷ a été largement étudiée et reste une forme dramatique bien connue du grand public. Les premiers ouvrages consacrés au genre qui en avaient entretenu une vision romantique et largement fantasmée⁸ ont laissé place à des analyses solides et ancrées dans la réalité historique, au nombre desquelles on peut citer la somme documentaire et critique de Ferdinando Taviani et Mirella Schino⁹ ainsi que les travaux de Claude Bourqui¹⁰. Cet attrait jamais démenti pour le genre auprès des artistes et des érudits contraste vivement avec le peu d'intérêt suscité par la farce française de cette époque. Celle-ci demeure souvent considérée comme un pur ersatz ou une transposition de la *commedia*, en dépit de cette différence majeure, que met en évidence la toile de la Comédie Française : alors que le personnage d'Arlequin ou de Pantalon peut être endossé par une multitude d'interprètes, il n'existe qu'un seul Turlupin ou Gaultier-Garguille. Ces rôles français apparaissent consubstantiels à leur créateur à tel point qu'ils finissent par recouvrir pour ainsi dire leur identité civile véritable¹¹. Malgré les conséquences notables de ce particularisme, tant sur le plan de la dramaturgie, que sur les conditions concrètes d'organisation des spectacles, aucune étude de fond ne paraît s'être penchée sur les spécificités génériques de la farce française de l'âge baroque.

Posons en premier lieu les raisons de cette carence. Un premier constat est que la pratique de la farce est, historiquement parlant, un phénomène «à bas bruit», et ce, malgré sa popularité de fait dans toutes les strates

⁷ Nous emploierons ici, malgré sa date d'apparition tardive (1750 chez Goldoni), cette appellation consacrée qui a supplanté les termes usuels de l'époque : *commedia* «*all'improvviso*», «*a soggetto*» ou «*popolare*».

⁸ On pense ainsi à l'ouvrage de Maurice Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)* (Paris, Michel Lévy, 1860), toujours très amplement diffusé, bien que sans valeur historique.

⁹ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte. La Mémoire des compagnies italiennes au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle*, trad. Yves Liebert et Françoise Valon, Carcassonne, Bouffonneries, 1984. Sur la vision mythique entretenue autour de ce genre théâtral, voir en particulier les pages 109 et suivantes.

¹⁰ Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre XVI^e et XVIII^e siècles*, Paris, SEDES, 1999 (nouvelle édition : Armand Colin, 2011); *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque* (en collaboration avec Claudio Vinti), Turin, L'Harmattan Italia, 2003.

¹¹ La gravure de Charles Le Brun reproduite en couverture de cet ouvrage illustre cette double nature du farceur. Elle présente le comédien Julien Bedeau au naturel, désignant son *alter ego* «Jodelet» en costume de scène franchissant le rideau qui sépare l'espace réel du monde de la fiction théâtrale. (Bibliothèque-Musée de l'Opéra RES-926 (4)).

sociales. C'est précisément l'aspect quotidien et répandu de ce divertissement qui, pour ses contemporains, le rend particulièrement peu digne de mention, et, *a fortiori*, de description, rendant ainsi insaisissable pour nous une grande part de l'activité des farceurs¹².

S'ajoute à cela le mépris traditionnel dans lequel est tenu ce genre théâtral dans les sphères intellectuelles. Alors même que se développe au début du XVII^e siècle un discours théorique sur les formes dramatiques, les lettrés, défenseurs d'un théâtre de qualité, n'ont pas de termes assez vigoureux pour flétrir la farce et ses « Ouvrages indignes d'être mis au rang des Poèmes Dramatiques¹³ », leurs « mots sales et bas » tout juste bons à « charmer la populace¹⁴ ». « Impudique », « impertinente », « malhonnête », la farce est un sujet trop vil pour qu'on s'abaisse à en disserter. Au siècle suivant, quand on dresse le portrait de Molière, dont l'œuvre de jeunesse possède de nombreux points de contact avec la pratique des farceurs, on écarte au plus vite cet aspect peu reluisant de sa carrière : « Ces premiers essais très-informes, affirme Voltaire, tenaient plus du mauvais théâtre italien, où il les avait pris, que de son génie, qui n'avait pas eu encore l'occasion de se développer tout entier¹⁵ » et Jean-Baptiste Rousseau, découvreur d'un manuscrit contenant deux farces de l'auteur du *Misanthrope*, juge ce texte « digne ni de Molière ni du public », et est d'avis de « supprimer avec discrétion tout ce qui n'aurait pas dû sortir [de sa plume]¹⁶ ». Au XIX^e siècle, l'aspect pittoresque des saltimbanques de l'âge baroque attire une certaine curiosité des artistes et des écrivains, mais l'opinion des historiens du théâtre n'a guère changé : évoquant une compilation des textes scéniques du farceur Bruscombille, l'érudit Victor Fournel écrit « on ne peut feuilleter ce dégoûtant recueil, sans avoir des haut-le-cœur à chaque page¹⁷ ». Même au XX^e siècle, on retrouve chez bien

¹² Comme le remarque le spécialiste du théâtre médiéval Michel Rousse (*Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, t. I, thèse, Université de Rennes, 1983, p. 18 ; *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 488-489).

¹³ François Hédelin abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 217.

¹⁴ Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], chant III, v. 404, in *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, 1952, p. 108.

¹⁵ Voltaire, *Vie de Molière, avec des petits sommaires de ses pièces* [1739], in *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, t. XXIII, Paris, Garnier, 1885, p. 90-91.

¹⁶ Lettre à Chauvelin du 25 août 1731, in *Correspondance de Jean-Baptiste Rousseau et de Brossette*, t. II, Paris, E. Cornely et cie, 1910, p. 64.

¹⁷ Victor Fournel, *Tableau du vieux Paris*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 359.

des dix-septiémistes la trace du mépris séculaire pour le genre : Raymond Lebègue ne voit dans ces « métaphores et équivoques grivoises » qu'un « moyen facile d'amuser le parterre¹⁸ », tandis que même le très mesuré Georges Mongrédien porte un regard mitigé sur ces productions « qui, pour ne pas manquer de verve, sont presque toutes d'une grossièreté déconcertante », et destinées selon lui à un public « sans culture et sans finesse et qui ne venait là que pour s'esbaudir¹⁹ ».

À notre époque encore, alors que les études médiévales et renaissantes ont pour ainsi dire réhabilité la farce des xv^e et xvi^e siècle en l'intégrant dans l'étude plus générale du théâtre profane de cette époque²⁰, la bibliographie de la farce au xvii^e est restée étonnamment pauvre en France. Singulièrement, c'est chez les chercheuses anglo-saxonnes qu'on trouvera plusieurs travaux abordant la farce française de cette époque, et l'inscrivant dans le prolongement des formes comiques médiévales : on citera les ouvrages de Barbara Bowen²¹, Jessica Milner Davis²², et plus récemment la monographie de Sarah Beam²³, qui montre l'importance du genre farcesque au sein de la culture politique de son temps.

Toutefois, ces ouvrages, se plaçant dans le champ de la littérature ou de l'esthétique de la réception, s'aventurent fort peu sur la question des conditions concrètes de création et de représentation. Comme le constatait déjà en 1964 Barbara Bowen, l'histoire de la farce et de ses acteurs au xvii^e siècle demeure « un grand travail qui reste à faire²⁴ ». Sans prétendre avoir accompli ici cette tâche colossale, le présent ouvrage se propose

¹⁸ Raymond Lebègue, « Molière et la farce », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16, 1964, p. 196.

¹⁹ Georges Mongrédien, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p. 26.

²⁰ On pourra le constater en consultant l'impressionnante (et déjà ancienne) *Bibliographie du théâtre profane français des xv^e et xvi^e siècles* d'Halina Lewicka (Paris, CNRS, 1980-1987), et la section bibliographique du *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin* de Bernard Faivre (Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 539-548), ouvrage amplement utilisé dans cette étude. On remarquera toutefois que la seule véritable œuvre monographique sur le genre, la colossale thèse de Michel Rousse (*Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, Rennes, Université Rennes 2, 1983) demeure non publiée.

²¹ Barbara Bowen, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois, 1964.

²² Jessica Milner Davis, *Farce*, Londres, Methuen, 1978 (rééd. Piscataway, Transaction Publishing, 2003 et Londres, Routledge, 2017).

²³ Sara Beam, *Laughing Matters : Farce and the Making of Absolutism in France*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

²⁴ Barbara Bowen, *op. cit.*, p. 171.

de dégager des éléments structurants afin de définir les spécificités de la farce à l'époque du Grand Siècle.

Ce n'est donc pas l'approche textuelle qui servira de point de départ, mais la scène même d'où nous partirons afin d'aborder la question sous l'angle de la pratique théâtrale. Les farceurs français du tableau de la Comédie-Française et leurs confrères nous serviront donc de guides sur les traces de ce phénomène théâtral obscur. L'intitulé même de l'œuvre picturale, ainsi que le témoignage de Palaprat nous invitant à examiner ces différents interprètes dans une perspective chronologique, afin de reconstituer les contours et les relations professionnelles des membres de la « drolifique confrairie » des acteurs comiques du XVII^e siècle²⁵.

La méthode prosopographique semble toute indiquée à cet effet. Comme on le sait, celle-ci se propose de dresser la biographie collective d'un milieu spécifique, en établissant des notices individuelles, et en les croisant dans le but de faire ressortir les éléments communs et les écarts différentiels au sein de ce groupe²⁶. Toutefois, la nature même du sujet étudié nécessitait de porter le présent travail au-delà de la collection raisonnée de notices biographiques²⁷. Pour ce faire, prenant acte de

²⁵ Expression employée par le mystérieux auteur Mistanguet qui dresse dans ses ouvrages des généalogies fictives reliant les farceurs en activité à son époque avec des personnages célèbres de la littérature comique (*Harangue du sieur Mistanguet, parent de Bruscombille, pour la deffence des droits du Mardy Gras*, Paris, 1615, p. 21 ; *Les Plaisantes Idées du Sieur Mistanguet, docteur à la moderne*, Paris, Jean Millot, 1615, p. 92 ; *Le Duel du sieur Mistanguet contre Bruscombille pour un vieux chapeau*, [Paris], 1619, p. 24, 31).

²⁶ Cette méthode de recherche a été remise en avant dans les années 1970 par Lawrence Stone (« Prosopography », *Daedalus*, n° 100, 1971, p. 46-79). Sur ses applications en histoire, on lira : Jean Maurin, « La prosopographie romaine : pertes et profits », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 37^e année, n° 5-6, 1982, p. 824-836 ; François Dosse « Prosopographie », in *Historiographies : concepts et débats*, t. I, sous la direction de Nicolas Offenstadt, Paris, Gallimard, 2010, p. 79-85 ; Pierre-Marie Delpu, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypothèses*, vol. 18, n° 1, 2015, p. 263-274.

²⁷ Différant d'autres disciplines artistiques par le fait qu'il ne laisse pas de traces pérennes de son art, la biographie professionnelle de l'acteur de théâtre est notoirement difficile à établir. Les premiers écrits biographiques, qui apparaissent à la fin du XVII^e siècle, entrent fort peu dans le détail de son activité théâtrale et se concentrent principalement sur les aspects pittoresques de sa vie (voir par exemples la section des *Historiettes* de Tallemant des Réaux consacrée aux comédiens), voire sur ses côtés scandaleux (voir les remarques de Sauval dans ses *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* sur la vie conjugale de « Turlupin » et l'alcoolisme de « Gros-Guillaume », ou encore le célèbre pamphlet sur l'épouse de Molière, *La Fameuse Comédienne ou Histoire de la Guérin* (Francfort, Frans Rottenberg, 1688)). Par réaction, les premiers écrits consacrés à la vie de Molière, la préface aux *Œuvres complètes* rédigée par son disciple La Grange

la nature double du concept de « farceur », qui désigne tout à la fois le comédien et la créature fictionnelle qu'il incarne, nous proposerons donc tout à la fois une « proposopographie » dans son sens académique, une étude de l'individu dans son rapport à son groupe socio-culturel, et dans le sens étymologique : une analyse descriptive du masque, du personnage de théâtre (πρόσωπον). Il s'agit donc moins pour nous d'établir une historiographie de la carrière de tel ou tel interprète que d'élaborer, à travers les attestations diverses de son personnage, un aperçu du travail de création scénique de chaque interprète.

Une telle approche se situe nécessairement au carrefour des disciplines. Le parcours social et professionnel de l'acteur peut être reconstitué à l'aide des témoignages arides des registres paroissiaux et des actes notariaux, permettant de contrôler et quelquefois faire justice des approximations et légendes que les anecdotiers avaient laissé prospérer sur tel ou tel interprète. Quant à la carrière scénique qu'il mène sous les traits de son personnage, elle n'est représentée que de manière indirecte dans les sources habituellement valorisées par les études théâtrales sur l'époque classique, les œuvres dramatiques publiées. Il faut par conséquent compléter celles-ci par une prospection minutieuse dans d'autres sources de nature variée : représentations picturales, chansons, témoignages littéraires et journalistiques... Le caractère disparate de ces sources, demandant une juxtaposition des approches d'analyse (scénographie, histoire du costume, de l'édition, iconographie...), pourrait sembler un handicap ; toutefois, dans ce cas précis d'un domaine peu étudié, c'est le caractère parcellaire et disséminé de ces sources brutes qui permet une approche débarrassée des catégories préconstruites.

Il en résulte un répertoire analytique de quarante-cinq entrées examinant la carrière des plus notables « héros de la farce »²⁸ actifs au xvii^e siècle dans les troupes parisiennes. Chaque fiche comprend un aperçu simultané de la vie et du parcours artistique de chaque comédien. Elle s'attache en

(1682) et la monographie de Grimarest, *La Vie de M. de Moliere* (1705) cherchent dans la vie de leur sujet une dimension d'exemplarité, posant les bases de ce qu'on a appelé « l'hagiographie moliéresque ». Ce n'est qu'à la fin du xviii^e siècle et au début du xix^e siècle que sont publiés les écrits autobiographiques des comédiens (Mademoiselle Clairon (1798), Lekain (1801), Talma (1825)), qui accordent une place centrale à la pratique artistique.

²⁸ Cette formulation ironique a été employée notamment par Corneille à l'égard de Jodelet (*La Suite du Menteur*, acte I, scène 3), et par Montfleury à propos de Molière (*L'Impromptu de l'hôtel de Condé*, scène 3).

outre à dresser un descriptif aussi complet que possible de son personnage récurrent : son aspect visuel, ses composantes caractérologiques et ses « routines » de jeu²⁹. Malgré le risque de l'écueil d'une « psychologie du personnage », nous avons parfois pris le parti de décrire sa créature comme pourvue d'une vie mentale autonome afin de souligner la cohérence de la construction d'un personnage qui s'élabore sur toute la durée de la carrière de son interprète³⁰.

Ce répertoire a donc pour vocation d'offrir une base documentaire analytique sur les comédiens du Grand Siècle spécialisés dans le genre comique : leur carrière théâtrale, la construction de leur personnage, les particularités de leur performance scénique et sa réception publique. En outre, cet inventaire fait émerger des points de comparaison entre les différents farceurs, et, permet par conséquent de lever en partie le voile sur le mode de fonctionnement esthétique du genre farcesque. Ces recoupements démontrent que la farce repose sur un système de règles formelles spécifiques qui la structurent, et qui, sans être théorisées de manière académique, constituent une « tradition », c'est-à-dire un système culturel spécifique au sein duquel évoluaient ses interprètes.

Une ébauche de théorie de cette dramaturgie est présentée en préambule de ce catalogue. Après un bref historique de l'évolution du genre de la farce depuis ses origines jusqu'au commencement du théâtre professionnel, nous analyserons la fonction de cette forme spectaculaire au sein de l'économie théâtrale du xvii^e siècle. Nous passerons ensuite en revue les différentes sources médiatiques susceptibles de fournir des témoignages éclairants sur la mécanique dramaturgique propre au genre. Cette documentation permet de constater que les comédiens-farceurs choisissaient leur personnage récurrent au sein d'un nombre réduit de figures archétypales, associées chacune à une fonction dramatique spécifique. La présence simultanée sur scène de ces personnages rattachés à des « Types » contrastés formait un dispositif dramaturgique servant de base de l'intrigue de la saynète. Ce procédé influant sur les logiques de distribution

²⁹ Nous empruntons ici l'acception anglaise de ce terme pour sa précision spécifique : une séquence spectaculaire, composée d'un ensemble d'éléments longuement travaillés, qui constitue l'*habitus* scénique d'un interprète.

³⁰ Nous parlerons ainsi des « caractéristiques internes » au personnage, nous auto-risant de l'exemple de Corneille qui évoque « l'égalité au-dedans [du personnage] » pour parler de sa cohérence comportementale. (Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 p. 133).

dans les compagnies théâtrales, et conditionnant dans une large mesure leur politique de recrutement, on trouvera à la suite une série de tableaux chronologiques illustrant la carrière des différents farceurs au sein des troupes parisiennes. Ces éléments permettent d'offrir le contexte requis au catalogue de la joyeuse cohorte des comiques des théâtres parisiens, classés par Types et par ordre chronologique, qui constitue la seconde partie de ce volume. Si cet ouvrage ne saurait donc constituer une histoire complète de la farce en France au xvii^e siècle, nous désirons cependant y offrir les fondements documentaires pour entreprendre le « grand travail » appelé de ses vœux par Barbara Bowen. En jetant une lumière nouvelle sur un pan mal connu de l'art des professionnels du théâtre commercial émergent, cette étude espère en outre rendre une reconnaissance légitime à une forme dramatique discrète, mais constitutive, elle aussi, de l'histoire mouvementée des spectacles de la première modernité.

*

Le texte de cet ouvrage est une version refondue d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle le 28 mars 2014. Je tiens à exprimer ici toute ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, Gilles Declercq, pour l'accompagnement attentif et généreux et la confiance accordée tout au long de ces années de recherches. Le jury était composé de Mme Martine de Rougemont (Université Sorbonne Nouvelle †), M. Claude Bourqui (Université de Fribourg), M. Jean de Guardia (Université Sorbonne Nouvelle) et M. Bernard Faivre (Université Paris Ouest), à qui je souhaite adresser les marques de ma profonde gratitude.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide généreuse des responsables d'institutions qui ont orienté ma recherche et m'ont donné accès à des documents rares et précieux. Je tiens à remercier tout particulièrement : en France, Agathe Sanjuan (Comédie-Française), Marie-Françoise Limon-Bonnet (Archives nationales), Céline Hersant (Théâtrothèque Gaston Baty) et David Simmoneau (Musée Carnavalet) et à l'étranger, Harald Deceulaer (Archives de l'État, Bruxelles) et Wolfgang Nittnaus (Nationalmuseum, Stockholm).

Hors du cadre institutionnel, de nombreux renseignements m'ont été aimablement fournis par des érudits locaux, en particulier M. Gérard Bamet (Lyon) et Mme Odile Halbert (Angers). Plusieurs transcriptions de documents manuscrits ont été revues par Mme Halbert, ainsi que par Béatrice Beaucourt et Jean-François Viel, généalogistes-paléographes, à qui j'adresse ici mes plus sincères remerciements.

Cet ouvrage doit beaucoup à l'ambiance stimulante et érudite du groupe de recherche de l'Institut d'études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle, dont je tiens à remercier tous les membres, et en particulier Céline Candiard et Cécilia Laurin pour leur aide et leurs encouragements. Je suis également très reconnaissant à Flavie Kerautret, Vincent Dorothée et Mickaël Bouffard pour nos échanges fructueux et leurs suggestions précieuses, ainsi qu'à Anne et Marc Rémond et Jacques Robert pour leur relecture diligente, leurs remarques avisées et leur soutien constant. Ma gratitude va enfin aux étudiants de mes cours à l'université Sorbonne Nouvelle, dont les commentaires et observations d'une grande pertinence m'ont souvent ouvert des pistes de réflexion inédites.