



Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Publisher : Institut d'Histoire des
Représentations et des Idées dans les
Modernités

17 | 2020

Recueillir, lire, inscrire

L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans *Le Théâtre italien*

Louise Moulin

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=225>

DOI : 10.35562/pfl.225

Electronic reference

Louise Moulin, « L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans *Le Théâtre italien* », *Pratiques et formes littéraires* [Online], 17 | 2020, Online since 20 janvier 2021, connection on 14 mars 2021. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=225>

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans *Le Théâtre italien*

Louise Moulin

OUTLINE

Autorité sur le recueil

Flou définitionnel et juridique de l'auctorialité

Du discours contemporain à l'historiographie

TEXT

- 1 Au début du mois d'octobre 1694, les Parisiens découvraient un ouvrage sans précédent sur les étals des libraires : *Le Théâtre italien ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*¹. Les recueils de théâtre étaient alors rares², l'impression de scènes dramatiques détachées n'avait été envisagée que pour les airs d'opéra, et c'était la première fois qu'une part significative du répertoire des Italiens était mise sous presse³. Le succès, immédiat, atteignit rapidement les villes de Lyon, de Rouen, d'Amsterdam ou encore de Bruxelles, où l'ouvrage fut contrefait au moins huit fois en un an⁴. Toutefois, ce qui réjouit les lecteurs provoqua d'importantes dissensions au sein de la troupe.
- 2 Moins de deux semaines avant que l'impression du recueil fût achevée, les comédiens intentèrent un procès à son compilateur. Il s'agissait d'Evaristo Gherardi, leur Arlequin, qu'ils accusaient d'avoir « tiré adroitement de celui qui en était dépositaire toutes les pièces et scènes détachées qui ont été représentées depuis trente ans sur le théâtre des comédiens italiens » et, en vertu d'un privilège obtenu subrepticement – c'est-à-dire en prétendant faussement détenir le consentement de la troupe – « fait imprimer clandestinement plus de deux mille volumes de ce nouveau livre »⁵. Ils affirmaient que l'impression portait préjudice à la troupe, en dispensant le public d'assister aux représentations d'une part, en rendant disponibles en tout temps des passages qui auraient pu passer pour nouveaux lors de productions ultérieures d'autre part. Suite à la reconnaissance de la

plainte par le Conseil privé du roi, Gherardi publia un *factum* répondant point par point aux accusations. Il soutint notamment que :

Bien loin que les impressions nuisent à la représentation des pièces de théâtre, c'est au contraire ce qui les fait revivre et les ranime lorsqu'elles sont tombées. [...] Bien loin de dégoûter ceux qui les lisent, [elles] leur font au contraire souhaiter avec plus d'ardeur de voir les pièces entières dont ces morceaux leurs rafraîchissent l'idée, accompagnées de la représentation et de la grâce qu'y donnent les Acteurs, et en inspirent le désir à ceux qui ne les ont point vues⁶.

Les deux parties négocièrent un arrangement et s'entendirent sur un partage équitable des revenus : le privilège de Gherardi fut ainsi maintenu et le recueil publié. Enfin, six ans plus tard, une édition largement augmentée compléta cette première entreprise éditoriale et, de réédition en réédition, permit au répertoire de l'ancien théâtre italien de traverser les siècles.

- 3 Cette querelle comporte tous les éléments d'un cas d'école pour l'histoire de l'édition, et de l'édition de théâtre en particulier. Pourtant, elle n'a jusqu'ici pas suscité l'intérêt de la critique moderne, qui n'en a retenu que l'audace de Gherardi⁷. On estima qu'elle n'était qu'un exemple des tensions récurrentes entre comédiens, par ailleurs bien connues⁸. Il semblait clair que les motivations des deux parties étaient avant tout financières, et que les inquiétudes concernant les représentations servaient simplement de façade à la défense des intérêts commerciaux de chacun⁹. Les rebondissements de l'affaire ne vont cependant pas dans le sens de cette hypothèse. En plus de révéler les changements de camp de certains comédiens durant le conflit, les pièces du procès indiquent par exemple que des copies du recueil auraient été brûlées malgré la conclusion d'un compromis prévoyant la répartition équitable des revenus du *Théâtre italien* entre les comédiens¹⁰. La seule rivalité financière ne permet pas d'expliquer cette réaction face à un arrangement pourtant favorable à la troupe.

- 4 Les droits sur le texte et ses revenus participaient certainement du conflit entre comédiens, mais ce travail voudrait en proposer une autre lecture : l'autorité que Gherardi s'arrogea sur le recueil. On propose dans cet article d'analyser la façon dont le compilateur programma, par la publication du *Théâtre italien*, la consécration de son

propre nom. On analyse comment il affirma son autorité sur le texte comme sur le livre, en bénéficiant de l'imprécision du contexte juridique et définitionnel. On interroge finalement les multiples figures du compilateur dans le champ littéraire d'alors, et la façon dont l'historiographie contemporaine a choisi de n'en consacrer qu'une : celle qui faisait de Gherardi le légataire du théâtre italien.

Autorité sur le recueil

- 5 L'édition du *Théâtre italien* était une entreprise éditoriale tout à fait novatrice. Au contraire des rares recueils de théâtre édités jusque-là, tous factices à une exception près¹¹, *Le Théâtre italien* suivait une pagination continue. Il s'affranchissait aussi des pièces intégrales pour ne retenir que des scènes de divers auteurs, sur le modèle des recueils d'airs d'opéra nouvellement apparus sur le marché. Enfin, c'était la première fois que tout un pan du répertoire des Italiens paraissait sous la forme d'un recueil imprimé.
- 6 Contrairement au *Recueil des plus beaux vers*¹² de Sercy, dont la page de titre promettait « le nom des auteurs, tant des airs que des paroles », aux *Délices de la poésie galante, des plus célèbres Auteurs du Temps* de Ribou¹³, ou encore au *Recueil des plus belles pièces des poètes français*¹⁴ de Barbin, qui définissait son étendue « depuis Villon jusqu'à M. de Benserade », *Le Théâtre italien* ne capitalisait pas sur les auteurs des scènes. La tradition de la comédie italienne s'accommodait d'ailleurs mal du concept d'auctorialité. Elle se fondait en effet sur une pratique de composition collective, par laquelle chaque comédien maîtrisait un certain nombre de motifs qu'il était capable de développer *ad libitum* sur scène. Créer une nouvelle pièce consistait ainsi à décider conjointement d'un agencement inédit de ces motifs en suivant les principes de la combinatoire. Puisqu'il n'y avait pas à proprement parler d'« écriture », la *commedia dell'arte* avait, pour reprendre les termes de Claude Bourqui, comme « suppr[imé] la fonction d'auteur¹⁵ ». Il en allait différemment des scènes françaises intégrées aux canevas italiens dès 1681 pour s'adapter aux goûts changeants du public¹⁶, et qui composaient le recueil du *Théâtre italien*. Celles-ci, rédigées par des auteurs qui les donnaient à la troupe, étaient destinées à être récitées. Leur anonymat n'était pas le produit *de facto* d'une tradition dramaturgique de l'improvisation, mais une

condition *de jure* : les scènes françaises, enchâssées parmi d'autres, étaient présentées sans nom d'auteur, sur scène comme sur papier.

- 7 Le seul nom qui traversait le paratexte était celui du compilateur. Ainsi, sans afficher ses auteurs, le recueil ne se déclarait pas sans « autorité ». Le paratexte entier travaillait à souligner le rapport intime de Gherardi au livre. Il avait joué ces scènes ; il les avait recueillies, adaptées, mises en livre ; enfin, pour l'occasion, il faisait office de libraire. Dès la page de titre, son nom était mis en exergue, présenté – au contraire de Guillaume de Luyne avec qui il partageait le privilège – comme « le Sieur Gherardi ». Le privilège lui-même réaffirmait cette différence de statut et invitait le lecteur à établir une hiérarchie entre les deux hommes. Mais surtout, il conférait au compilateur une autorité incontestable : d'une part, du fait que celle-ci émanait directement du roi¹⁷, et d'autre part, parce que le privilège, en interdisant de contrefaire « dans toutes les Terres de l'obéissance de sa Majesté [...] ledit Livre, même d'Impression Étrangère, ni aucune Scène séparée du Recueil, ou autrement », ne reconnaissait aux scènes qu'une seule forme d'existence – celle du recueil – et qu'une seule autorité sur elles – celle du compilateur¹⁸.
- 8 L'épître dédicatoire à la princesse Palatine consacrait elle aussi Gherardi en tant qu'autorité du *Théâtre italien*. Une habile rhétorique permettait au compilateur de vanter son propre travail tout en éclipçant les autres acteurs de l'institution théâtrale comme du processus éditorial¹⁹. Dès la première ligne, l'épître se révélait le terrain d'un jeu de pronoms tout stratégique. Confronté à l'écueil du collectif, car il n'est nul théâtre sans comédiens, Gherardi usait de toutes les ressources de la grammaire. En évoquant à la voie passive les « Scènes Françaises qui ont été jouées sur le Théâtre italien », il évacuait les comédiens au profit de l'art dramatique, désincarné. Un seul indice de collectivité demeurait, dissimulé dans un déterminant – « quand Vous avez honoré nos Comédies de votre présence » – au détour d'une phrase mettant l'accent sur la dédicataire. Mais en dehors de cette incursion, Gherardi préférait la neutralité des démonstratifs (« ce Livre », « ces Scènes détachées », « ces Scènes »), qui lui permettaient de présenter l'ouvrage comme sien (« mon Présent »). La première personne saturait l'ensemble du texte ; on ne trouvait aucune autre allusion à la troupe, ni aux auteurs des scènes. Enfin, plutôt que de clore l'épître sur les formules de modestie d'usage, subor-

donnant l'œuvre au geste même de la dédication, Gherardi renforçait doublement sa posture d'autorité. « Je borne mon ambition à l'honneur de Vous divertir » recentrait l'attention sur sa personne plutôt que sur l'écrit, tout en congédiant définitivement ses camarades comédiens ; enfin, en établissant une commune mesure entre son ambition et l'honneur de servir la princesse Palatine, belle-sœur de Louis XIV, Gherardi faisait le choix de publier, avant tout et sans modestie, son propre nom²⁰.

- 9 Ces premiers éléments contredisent d'emblée l'approche de la critique, qui a vu dans le recueil une entreprise destinée premièrement à promouvoir la troupe. Revenons sur cette hypothèse, qui s'appuie sur une lecture du contexte historique de la publication. La première parution du recueil, en 1694, intervenait dans un contexte délétère pour les comédiens italiens. Le pouvoir royal avait alors rompu avec la tradition théâtrale²¹. Le recueil pouvait passer pour une tentative de pérenniser le théâtre italien, en lui conférant une légitimité tant littéraire qu'institutionnelle²². À cet égard, l'épître à la Palatine se révélait particulièrement habile : en elle, Gherardi identifiait correctement la personne la plus à même de résoudre la tension grandissante entre l'autorité politique détenue par son beau-frère et la liberté théâtrale qu'elle défendait ouvertement²³. Trois ans plus tard, en 1697, la troupe fut néanmoins expulsée de Paris²⁴. La critique jugea alors qu'en éditant une seconde version du recueil, en 1700, il ne s'agissait plus seulement d'inscrire le théâtre italien dans la tradition française des belles-lettres, mais de signaler l'entière soumission de la troupe au pouvoir, afin qu'elle fût rappelée²⁵. Cette interprétation avait l'avantage d'expliquer la présence en début de recueil d'une pièce politique, une « Explication du Feu d'artifice dressé par Messieurs de la Troupe Royale des Comédiens Italiens devant leur Hôtel de Bourgogne au sujet de la Paix conclue entre la France et la Savoie²⁶ ». Elle justifiait aussi l'impression d'un bandeau gravé aux armes de la princesse Palatine (fig. 1), qui, en 1694, avait été peint sur quelques exemplaires d'apparat uniquement.

Fig. 1. Bandeau (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f5.item>), gravé aux armes de la princesse Palatine, « À son altesse royale Madame. », dans *Le Théâtre italien de Gherardi...*, t. I, 1700. BnF/Gallica



- 10 À lire attentivement le paratexte de la seconde édition, on remarque en réalité que celui-ci programme moins un rappel de la troupe qu'une monumentalisation du théâtre italien. Le recueil devait matérialiser sa consécration, et la figer. Dans l'« Avertissement » de 1700, plus développé que celui de 1694, les descriptions du théâtre comme du recueil soulignent bien la dichotomie entre le temps du jeu et le temps de l'écrit. Gherardi décrit le « chagrin du Public, qui en perdant les Italiens a perdu les plus beaux ornements du Théâtre Comique, et à qui il ne reste rien, pour se consoler d'une si grande perte, que le Recueil [qu'il] lui présente²⁷ ». Sur la gravure décrite dans la préface et nommée d'après le recueil, on voit « plusieurs petits Génies, qui après la retraite des Italiens, se sont emparés de leur Théâtre » ; la devise (fig. 2) entourant la légende, *De la mia morte eterna vita io vivo*²⁸ postule la mort du théâtre comme condition de son passage à la postérité.

Fig. 2. Frontispice (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f3.item>) du *Théâtre italien de Gherardi...*, t. I, 1700. BnF/Gallica



Sur un autre frontispice (fig. 3) figurait le recueil, sur la couverture duquel on lit les mots *exuviae tristes*²⁹, renforçant l'idée d'une transition définitive entre la performance et l'imprimé. La devise du compilateur, *Dum lego, colligo*³⁰, affirmait encore une fois que le temps de la scène avait fait place à celui du livre, puisque même un comédien présentait son rapport au texte comme celui de la lecture. Le recueil devait remplacer le théâtre, non le restituer.

Fig. 3. Frontispice (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516177d/f10.item>) **du Théâtre italien de Gherardi...**, 1741, t. II. BnF/Gallica



- 11 C'est justement parce que Gherardi savait que le théâtre italien n'avait plus d'avenir qu'il pouvait se permettre de régler certains comptes avec ses anciens camarades, tels que Michelangelo Fracanzani et Costantino Costantini³¹ :

Je n'ai connu que les *Gradelins* et les *Polichinelles* qui n'ont jamais plu à personne ; aussi ne les trouvera-t-on pas dans aucune des Scènes de mon Recueil ; et si je les ai mis dans ma Préface, c'est qu'ils ont toujours été à la Porte du Théâtre Italien³².

Le processus de valorisation de son propre rôle au détriment des autres, vraisemblablement déjà présent dans la première édition, était cette fois-ci explicité sans aucune vergogne. Il était tout à fait significatif que *Le Théâtre italien* devînt dans sa seconde facture *Le Théâtre italien de Gherardi*, entretenant une ambiguïté : le titre faisait-il référence au recueil, ou au théâtre lui-même ? Au fil des pages, le recueil se donnait en effet de manière flagrante comme celui d'Arlequin. Sa figure dominait pratiquement toutes les gravures, en occupant le plus souvent la position centrale. Et si le succès du théâtre italien devait beaucoup à Arlequin, Gherardi insistait sur le fait que le recueil devait tout à sa personne : « comme aucun de mes Camarades n'a encore voulu se donner la peine d'en faire le Recueil [des dialogues demandés par le public], je me suis chargé de ce soin³³ ».

- 12 Si le paratexte signalait la mainmise de Gherardi sur le texte, certains codes paratextuels, plus encore, relevaient d'une posture proprement auctoriale. Il en allait ainsi du topos du manuscrit volé qui aurait déterminé Gherardi à élaborer une deuxième édition plus fidèle à son projet initial que les versions concurrentes circulant sur le marché, réalisées à la hâte. Cette deuxième édition du *Théâtre italien* présentait même de nombreuses caractéristiques du recueil d'œuvres complètes³⁴, telles que l'introduction des scènes par des poèmes d'hommage. Ces poèmes, en latin, conféraient au répertoire des Italiens une légitimité littéraire ainsi qu'une inscription dans la tradition française des belles-lettres, en rupture avec la représentation traditionnelle d'un passe-temps peu distingué. La constante de ces poèmes résidait dans leur éloge de Gherardi en tant que « passeur » du théâtre italien :

O heureuse mère [la Comédie] toi qui, abattue il y a encore un instant, te relèves plus célèbre grâce au soin de ton fils, toi qui, sans valeur et exilée il y a encore un instant, retrouves grâce au dévouement de ton fils un refuge de plus de prix que l'or rare et plus durable que l'airain massif³⁵ !

La focalisation portait généralement sur le compilateur plutôt que sur le recueil, et dans ces poèmes, Gherardi prenait immanquablement le titre d'auteur :

La Nature à la main habile t'a façonné acteur à ta naissance, c'est elle aussi qui te façonnera auteur si tu le veux [...]. Naguère la Gaule t'a admiré en tant qu'acteur, le monde tout entier l'admira en tant qu'auteur³⁶.

Ainsi, le recueil programmatiquement essentiellement la circulation du nom de son compilateur.

- 13 La légitimité littéraire du recueil était encore soulignée dans l'« Avertissement » par un bon mot de Boileau. L'emphase, appuyée au point d'en devenir comique, n'en rappelait pas moins sa qualité de « régent du Parnasse³⁷ » :

Le premier Volume que j'en donnai en 1694 et dont j'ai parlé ci-dessus, a mérité le nom de *Grenier à Sel* : nom glorieux qui lui a été donné par cet Homme divin, ce Génie supérieur, à qui le Ciel a donné des connaissances et des lumières qu'il a refusées à tous les autres hommes, afin que les autres hommes devinssent les sujets de ses satires ; j'espère que celui-ci pourra mériter le nom de *Saline*, étant et beaucoup plus ample et beaucoup plus correct que le premier³⁸.

Dans la lettre à Brossette, toutefois, Boileau se remémorait les représentations des Italiens pour dénigrer par contraste celles des comédiens français. Pourtant, repris par Gherardi, le bon mot ne valorisait pas le répertoire italien, mais l'édition que lui-même en avait tirée. En ces termes, Boileau semblait vanter son travail, plutôt que celui de la troupe.

- 14 Par l'entremise du recueil, Gherardi s'instituait en unique légataire du théâtre italien. Si les deux éditions avaient été stratégiques au sens d'Alain Viala, c'est-à-dire qu'elles reflétaient « une option politique

[...] une lutte pour conquérir une existence et une visibilité sociale qui faisaient défaut [à Gherardi]³⁹ », la seconde présentait des marques nettement exacerbées de son autorité sur le recueil, et donc sur le texte. Cela s'explique aisément. En 1700, parce que la troupe n'existait plus, Gherardi avait le champ libre et le temps d'élaborer patiemment l'œuvre qui devait faire sa gloire. L'enregistrement auprès de la communauté des libraires et imprimeurs de Paris en témoigne : il remontait au 10 mai 1698 – c'est-à-dire un an après le renvoi des Italiens – alors que l'achevé d'imprimé datait du 31 juillet 1700. À titre de comparaison, pour la première édition, cet écart s'était élevé à onze jours seulement. Le plus grand aboutissement et le soin portés à l'édition de 1700 n'avaient été rendus possibles que par l'expulsion et l'éclatement de la troupe. Ainsi, le contexte défavorable au théâtre italien justifia moins le développement d'une seconde édition qu'il permit la création d'un monument littéraire destiné à promouvoir le nom de Gherardi.

Flou définitionnel et juridique de l'auctorialité

15 La posture d'autorité de Gherardi dans et sur le recueil n'est pas aisément lisible selon nos catégories actuelles d'éditeur et d'auteur. Le titre complet de la seconde édition – *Le Théâtre italien de Gherardi* –, la revendication constante de « son » recueil, les caractéristiques des œuvres complètes et autres marques typiques d'une posture auctoriale s'opposent à la description de son travail éditorial ou encore à la mention d'auteurs, qui ressortiraient d'une posture d'éditeur, ou, pour reprendre le terme du temps, de compilateur. La coexistence de ces deux postures se révélait déjà problématique à l'époque. Le procès n'était qu'un signe des complications liées à la porosité de ces catégories, au manque de définition des droits qui en découlaient et, plus généralement, à l'inadéquation des étiquettes juridiques avec les réalités de l'activité littéraire. C'est pourquoi le *factum* publié par Gherardi accordait tant d'importance à décrire l'implication des différents acteurs à l'origine du *Théâtre italien*. Cela était nécessaire pour justifier le bien-fondé de son privilège.

16 Son argumentation, sans conteste laborieuse, reposait sur l'hypothèse que le droit de faire imprimer les pièces

n'appartient qu'aux Auteurs, et quand même les Comédiens auraient donné quelque chose aux Auteurs, ce ne serait que pour la représentation de leurs pièces à l'exclusion des autres Troupes, et non pas pour le droit de les faire imprimer qui a toujours appartenu aux mêmes auteurs ⁴⁰.

Ses camarades n'étant pas les auteurs des scènes, ils ne pouvaient revendiquer ce droit. Lui non plus ne pouvait se targuer de les avoir écrites ; en revanche, il affirmait qu'au contraire de ses camarades il possédait « le consentement des Auteurs des pièces dont il a fait imprimer quelques scènes détachées de chaque pièce ⁴¹ ». Les auteurs auraient cédé leurs droits à Gherardi, de la même façon qu'un privilège pouvait être transféré par son détenteur à n'importe quel libraire de son choix. D'après Gherardi, c'était sur cet argument seul que le raisonnement juridique devait porter. Ni l'existence d'une troupe, ni l'achat des scènes par cette troupe, ni même le choix des auteurs de ne pas entreprendre leur publication eux-mêmes ne constituaient des arguments recevables.

- 17 Le principe qu'il invoquait, attribuant aux seuls auteurs le droit de décider du sort de leur texte, était toutefois loin d'être conforme à la réalité du temps. On connaît les démêlés de Molière et de ses libraires indécis, symptomatiques d'un flou juridique en matière d'impression de théâtre ⁴². D'ailleurs, entre 1600 et 1699, 484 privilèges avaient été attribués premièrement à des libraires pour des pièces de théâtre, contre 240 à des auteurs, et dans la seule décennie 1690, ce rapport s'élevait toujours à 41 contre 30 ⁴³, démentant la prémisse de Gherardi. Il n'empêche que son argument (fallacieux) reposait sur le droit absolu des auteurs sur leurs écrits – incluant celui de ne pas en faire usage, ou de céder ses prérogatives à quelqu'un d'autre. Bien que le procès-verbal établi fit mention d'un tel accord passé par écrit entre les auteurs des scènes et Gherardi ⁴⁴, le factum poursuivait comme si tel n'avait pas été le cas :

Et si ces mêmes morceaux de pièces que le Suppliant s'est donné la peine de ramasser et de faire imprimer, ne l'ont pas été par les soins des Auteurs, c'est que n'étant pas des pièces complètes, mais seulement des scènes détachées, qui chacune en particulier ne méritait pas peut-être les frais de l'impression, les Auteurs ont négligé de le faire ⁴⁵.

Le droit supposé de Gherardi à disposer des scènes était certainement moins fondé sur son élection par leurs auteurs que sur l'opportunité qu'il avait su percevoir et saisir. Dans l'« Avertissement », il semblait l'avouer, puisqu'il décrivait son implication comme résultant de l'inaction de ses pairs. Mais le reconnaître, c'était admettre qu'il n'était en somme pas plus qualifié que le reste de la troupe pour revendiquer la responsabilité d'une telle entreprise. C'est peut-être ce qui expliquait que dans un dernier mouvement argumentatif, le comédien cherchât à justifier son autorité sur le texte par une raison plus proprement littéraire, soit le recours au *topos* du labeur du compilateur :

Le Suppliant peut même dire que son livre est comme nouveau, quoi que composé de morceaux de plusieurs pièces représentées. Car la peine qu'il a eu de le recueillir, l'ordre exact qu'il a gardé pour donner du relief à son livre, est une espèce de nouveauté dont le Suppliant se peut dire auteur. *Elucidatio est nova inventio*⁴⁶.

L'autorité de Gherardi s'appuyait donc sur la longue tradition du motif, tout en le détournant : contrastant avec l'usage renaissant du *topos*, qui visait à partager le prestige de l'imprimé entre auteur(s) et compilateur⁴⁷, l'emploi qu'en faisait Gherardi lui permettait de remplacer les autres instances et de s'arroger l'autorité entière sur le recueil, voire son auctorialité.

- 18 Cependant, jamais dans le recueil lui-même il n'osa se positionner de la sorte. Plusieurs occurrences font toutefois état des difficultés de Gherardi à négocier sa posture entre autorité et auctorialité. On le perçoit par exemple en comparant l'« Avertissement » des deux éditions du recueil. Dans celui de 1694, Gherardi présentait les scènes comme l'« Ouvrage de plusieurs personnes d'esprit et de mérite, qui nous les ont données pour les mettre dans des Sujets Italiens, où elles sont comme enchâssées⁴⁸ ». Dans la version de 1700, cette formulation fut développée pour devenir « l'ouvrage de plusieurs Personnes d'esprit et de mérite, composées par la plupart dans leurs heures de récréation, et données par quelques-uns gratis à la Troupe. Elles étaient comme enchâssées dans nos sujets⁴⁹ ». Le facteur économique était devenu déterminant : le caractère dilettante d'hommes qui ne méritaient pas d'être nommés « auteurs » renforçait par

contraste l'autorité de Gherardi, présenté comme celui qui avait réellement *œuvré*.

- 19 Les dictionnaires de l'Académie française, de Furetière et de Richelet témoignent du flou entourant encore la définition du nom d'« auteur » à la fin du siècle :

Auteur, s. m. Celui qui est la première cause de quelque chose. [...] Il signifie aussi, Inventeur. [...] Il se dit particulièrement de celui qui a composé un livre⁵⁰.

Auteur, en fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer⁵¹.

Auteur, s. m. [seconde définition] Celui qui a composé quelque Livre imprimé⁵².

Seule la première définition, celle de l'Académie, faisait de l'*inventio* un facteur décisif quant à l'attribution du statut d'auteur. La définition de Furetière, plus accommodante, reconnaissait comme auteur toute personne associée à la circulation publique d'un livre imprimé. Celle de Richelet enfin intégrait toute la polysémie du verbe « composer », c'est-à-dire, d'après le même dictionnaire, « faire des ouvrages d'esprit soit en vers, ou en prose⁵³ ». L'Académie pour sa part renvoyait le verbe « composer » à l'acte de compilation, et relevait qu'il « signifie aussi faire quelque ouvrage d'esprit », tandis que pour Furetière, encore une fois plus conciliant, le terme concernait tant les « choses spirituelles » que les « moindres productions d'esprit », inventions, rédactions, récitations, traductions et autres mises en forme.

- 20 Ainsi planait un flou définitionnel sur la notion d'auteur, pouvant expliquer les efforts répétés de Gherardi à souligner l'indissociabilité de son travail et de la mise sur le marché du recueil, ainsi que sa propre *inventio* à différents niveaux du texte – dans sa structure, ses réécritures, sa présentation au public. Il devient clair que l'imbroglio juridique qui précéda la première édition du recueil ne relevait pas d'une simple rivalité financière. Une incertitude réelle quant aux droits des

comédiens, du compilateur et des auteurs procédait des définitions encore flottantes de l'auctorialité moderne.

- 21 Conséquemment, l'autorité sur un texte, dans le cas du *Théâtre italien*, n'était pas de fait ; elle était performée, ou n'était pas. À ce titre, il est significatif que Gherardi ne se contenta pas de composer avec soin sa posture dans les pièces relevant de la querelle juridique, mais qu'il étendit sa stratégie à son factum, puis aux « Avertissement[s] » des deux éditions du recueil. S'il mêlait les signes de postures qu'on qualifierait aujourd'hui d'auctoriale et d'éditoriale, provoquant une confusion pour les lecteurs d'alors comme d'aujourd'hui, il ne se départit en revanche jamais d'une autorité sans concession sur le texte. Toutefois, la construction de sa posture ne relevait pas de ses efforts seuls : elle dépendait de tout un réseau de textes mis en relation par le marché du livre, et sur lequel Gherardi ne pouvait guère influencer.

Du discours contemporain à l'historiographie

- 22 Ce que l'on appelle « le recueil de Gherardi » ne désignait pas une production homogène, mais un ensemble d'exemplaires qui, sous un titre similaire, présentaient des éditions plus ou moins complètes, autorisées ou non, émises aux quatre coins du royaume et au-delà, pour le compte de différents libraires, avec la collaboration de différents imprimeurs, impliquant différents arrangements commerciaux⁵⁴. Or la diffusion et la promotion du nom de Gherardi dépendaient de la réception de sa figure telle qu'elle était construite dans les différentes versions du *Théâtre italien*, ainsi que dans les ouvrages contemporains mentionnant le comédien ou son recueil.
- 23 Les éditions pirates, en premier lieu, participaient de cette co-construction. Loin d'être des répliques neutres de l'édition autorisée, elles retenaient parfois une sélection de scènes légèrement différente de celle opérée par le comédien, et surtout, elles se détachaient volontiers du paratexte original. Ainsi une contrefaçon lyonnaise présentait une gravure d'« Harlequin » (fig. 4) précisant que le personnage « s'appelle en Italie Zani et à Venise Trufaldin ou Trapolin⁵⁵ ».

Fig. 4. Gravure d'Arlequin, « Harlequin, Comedien Burlesque vêtu de pieces de diverses couleurs avec un masque tané et une épée de bois, il parle Bergamasque, et s'apelle en Italie Zani et à Venise Trufaldin ou Trapolin », dans *Le Theatre italien ou le recueil de toutes les scenes françoises Qui ont été jouées sur le theatre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Genève, Jacques Dentand, 1695. Google Book (<https://bit.ly/2Wd9yv1>).