

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Lettres modernes*

Par Fanny PROU

Pour une nouvelle historiographie foraine. Constitution, analyse et édition d'un répertoire (1717-1727)

Volume 1

Thèse présentée et soutenue à Nantes, le 10 mai 2019
Unité de recherche : L'AMo, EA 4276

Rapporteurs avant soutenance :

Renaud BRET-VITTOZ Professeur, Sorbonne Université

Martial POIRSON Professeur, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Composition du Jury :

Président : Renaud BRET-VITTOZ Professeur, Sorbonne Université

Examineurs : Jeanne-Marie HOSTIOU Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle
 Isabelle LIGIER-DEGAUQUE Maître de conférences, Université de Nantes
 Jeffrey LEICHMAN Associate Professor, Louisiana State University
 Martial POIRSON Professeur, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Dir. de thèse : Françoise RUBELLIN Professeur, Université de Nantes

Université de Nantes

Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne

L'AMo, EA 4276

Fanny Prou

*Pour une nouvelle historiographie foraine. Constitution, analyse et édition
d'un répertoire*

(1717-1727)

Volume 1

Sous la direction de Madame le Professeur Françoise Rubellin

Remerciements

La page de remerciements, probablement la plus difficile à écrire entre toutes, est le fruit de plusieurs années de rencontres, professionnelles mais également personnelles. Pour moi, la première d'entre elles a commencé bien avant la thèse, dès mes premières années en Lettres modernes, lors d'un cours de Racines culturelles. Je remercie du fond du cœur Françoise Rubellin de m'avoir permis de vivre ces années incroyables. Professionnellement, elle a su me donner confiance et a toujours été une présence attentive et touchante, des doutes au café des Facultés, aux joies des réunions du CETHEFI¹. Mais, bien plus qu'une simple directrice, c'est peu dire qu'elle a été pour moi une véritable amie pendant ces années de thèse.

Je remercie vivement les membres du jury : Isabelle Ligier-Degauque, Jeanne-Marie Hostiou, Jeffrey Leichman, Renaud Bret-Vitoz et Martial Poirson d'avoir bien voulu être les premiers lecteurs de ma thèse achevée.

Merci également aux membres de l'équipe enseignante de Lettres modernes pour la confiance qu'ils m'ont accordée, pour leurs mots de soutien quand ils passaient devant la porte ouverte du bureau, et à Georges Kliebenstein pour le souvenir d'une surveillance constructive.

Mes pensées sincères vont à l'ensemble de l'équipe du CETHEFI. Je remercie Benoît de Cornulier, Florent Coubard, Isabelle Duval, Pauline Beaucé, Guillemette Marot, Julien Le Goff, Arianna Fabbricatore, Bertrand Porot, Julia Jacob, Nina Gasser, Anaïs Masson, Jean-Yves Chédorge, Elena Ivanova-Gledel, Marinette Laurence, et tous les autres membres du CETHEFI qui, de près ou de loin, ont influencé ma thèse. Un grand merci à Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, qui fut pour moi une immense source d'inspiration.

La thèse peut parfois sembler un travail solitaire. Je n'ai pourtant jamais été aussi entourée que pendant ces cinq dernières années, grâce au soutien de mes collègues et amis. La bonne humeur d'Isabelle Ligier-Degauque a toujours été une source d'encouragement et de motivation, et je savais qu'Isabelle Duval et Paul François pouvaient en un instant me rendre le sourire dans les moments difficiles.

Deux anges gardiens veillaient également sur moi : ma reconnaissance va aussi à Christèle Allion et à Sylvie Dilhan pour leurs attentions touchantes et leurs conseils avisés.

Je dois également à mon doctorat de nouvelles amitiés précieuses. Pour leur soutien indéfectible, je remercie profondément Matteo Deroma et Caroline Biron, collègues mais surtout amis, qui ont partagé pendant plusieurs années le bureau 227 de Censive. Il fut le lieu des doutes et des questions existentielles, mais bien plus souvent celui du rire et de la joie ! Je veux aussi remercier les occupants du bureau des doctorants voisin du mien, Déborah Boijoux, Pauline Giocanti et Allison Le Doussal pour leur présence quotidienne. Merci à Stanislas Bossard, d'avoir bien des fois traversé le campus pour nous saluer. Un merci particulier à Anne Boiron pour sa grande sagesse !

1. Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, qu'elle a fondé en 1999.

Cette page ne peut s'écrire sans remercier le grand Loïc Chahine, qui fut pour moi un guide dans la sombre forêt du codage. Il a bien voulu me transmettre sa science du LaTeX, ses préambules, et surtout ses recettes de pâtes à la carbonara.

Il fallait le supporter, de vivre avec une thésarde ! J'exprime une gratitude spéciale à mes deux colocataires, Blandine et Anne-Sophie, qui savaient me mettre d'humeur foraine hors de l'université. Merci à Meïko, qui était toujours là. Merci à Anne, Sarah et Krisna pour leur amitié sans faille. Merci à Maxime, dont la folie m'a permis de garder les pieds sur terre !

Qu'aurait été ce long travail de thèse sans la possibilité de s'évader ? Je remercie profondément l'association Aloasurf pour les week-ends à surfer les plus belles vagues de Vendée, Julien pour les promenades en skate libératrices, Florian et Gwennaëlle pour les week-end à grimper les falaises d'Altissimo, et bien sûr Astrid, Pauline et Émeline, pour nos doux séjours à la mer.

Merci à ma famille, pour son soutien sans faille : à ma tante Anne et à Mamie Jeanine pour m'avoir hébergée entre deux visites aux Archives ou à la BnF, à Antoine pour ses réflexions philosophiques sur la typographie, à mon parrain qui me suit de si près depuis le début, à ma mère, à Julie et à mon grand-père, pour tout. Merci à mon père, pour les heures passées à relire ma thèse. Il la connaît peut-être mieux que moi !

Je ne pouvais clore ces remerciements sans une immense pensée pour Irvin Raschel. Merci d'avoir adouci de musique les derniers mois de ma thèse et d'éclairer ceux qui viendront après.

Introduction

Le répertoire des théâtres de la Foire est encore, aujourd'hui, peu connu. Il a longtemps souffert d'un mépris général de la critique, qu'elle soit contemporaine des représentations ou plus moderne. Sa mauvaise réception, aujourd'hui, en a fait un théâtre jugé grossier, inintéressant, et surtout « populaire », souvent dans l'acception négative du terme ¹. Les responsables de l'anthologie du *Théâtre de La Foire* ², Le Sage et d'Orneval, ont eux-mêmes participé à véhiculer ce préjugé malgré leur volonté de publier des pièces de bonnes mœurs, justement en sous-entendant que le reste du répertoire n'était que grivoiserie et grossièreté. Dans la préface de leur édition du *Théâtre de la Foire*, Le Sage et d'Orneval s'expliquent sur leur volonté d'éditer ce théâtre :

C'est prendre bien de la peine, diront certaines gens, qui jugent des pièces par le lieu où on les représente. À quoi bon donner au public ces misérables poèmes ? Est-ce pour lui reprocher le goût qu'il a eu pour eux ? Le seul titre de Théâtre de la Foire emporte une idée de bas et de grossier qui prévient contre le livre. Pourquoi vouloir en éterniser le souvenir ? On ne peut trop tôt en perdre la mémoire ³.

Cette remise en question de la qualité des pièces représentées à la Foire n'est en fait qu'un acte de *captatio benevolentiae* visant à légitimer leur entreprise : ils souhaitent en fixer le souvenir en privilégiant d'ailleurs leurs propres pièces.

Si, peu à peu, la recherche critique se développe, de nombreuses erreurs, lacunes, omissions ou préjugés, hérités, semble-t-il, de la publication des volumes du recueil de Le Sage et d'Orneval, subsistent dans l'analyse de ces théâtres. Une nouvelle lecture du répertoire forain semble aujourd'hui nécessaire. La notion même de « répertoire forain » est complexe, et nécessite d'être étudiée et réfléchie. À l'inverse de la Comédie-Française, dont le « répertoire » est bien établi, les limites bien définies, les normes connues, les théâtres de la Foire, justement du fait de leur multiplicité, ne peuvent offrir un répertoire stabilisé. On entend d'ailleurs aujourd'hui surtout parler « du » théâtre de la Foire. Il serait plus juste, pourtant, d'évoquer « des » théâtres de la Foire et, par là, « les » répertoires des théâtres de la Foire. En effet, plusieurs scènes de théâtre, plusieurs troupes, dirigées par différents entrepreneurs, représentaient leurs pièces pendant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent. On a aujourd'hui tendance à parler du théâtre de la Foire pour évoquer le théâtre de l'Opéra-Comique, la troupe qui représentait donc des pièces en vaudevilles grâce au privilège

1. Voir Françoise Rubellin, « Historiographie des théâtres de la Foire : Pour en finir avec le populaire ? », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 70, 2018, p. 209-229.

2. Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Étienne Ganeau, 1721, veuve Pissot, 1728, Pierre Gandouin, 1731-1737, 9 t. Tome IX, éd. Denis Carolet, Paris, Prault fils, 1734. Nous l'abrégeons désormais en *TFLO*.

3. *TFLO*, t. I, préface.

qu'elle payait, et ainsi à limiter le répertoire forain à celui de l'Opéra-Comique. Mais d'autres troupes, qui représentaient, par exemple, des pièces pour marionnettes, des pièces par écriteaux, des danses de corde peuvent également faire valoir un « répertoire » qui leur est propre. Maud Pouradier, dans son article « Opéra, Comédie-Française et Opéra-Comique, entre co-répertoires et contre-répertoires », reprend les origines de la notion :

Commençons par rappeler rapidement l'origine de la notion de répertoire et sa signification à la Comédie-Française au xvii^e siècle : le répertoire désigne alors la programmation de la semaine ou de la quinzaine à venir, sur lequel étaient notées non seulement les représentations, mais également les répétitions et les distributions (les « dispositions »). C'est donc un répertoire de spectacles théâtraux à proprement parler, et non un répertoire d'œuvres dramatiques⁴.

Sa définition, si elle s'applique au xvii^e siècle, peut se transposer au répertoire forain. Nous retiendrons ainsi cette acception du « répertoire », qu'à l'instar de Maud Pouradier, nous pouvons nommer « répertoire-programmation » en gardant à l'esprit qu'il existe bien, pour les théâtres de la Foire, « des » répertoires, et établirons, pour chaque troupe, son répertoire Foire après Foire. L'ensemble de notre thèse questionnera finalement cette notion : l'analyse globale de ces représentations (et donc des pièces jouées) se recentrera sur une seconde acception de la notion de « répertoire », celle qui se développera dans la première moitié du xviii^e siècle et désignera surtout « le fonds des ouvrages d'une institution théâtrale, formant non seulement sa propriété privée, mais aussi son identité et son histoire »⁵. Où se trouve, alors, l'identité foraine ? Quelle image de ces théâtres nous renvoie le « répertoire » ? Il conviendra ici d'analyser la notion de répertoire comme ensemble d'œuvres jouées par une troupe foraine, mais en nous éloignant quelque peu de la notion globale d'institution théâtrale évoquée par Maud Pouradier, puisque les théâtres forains n'en avaient pas le statut, contrairement à la Comédie-Française ou l'Opéra, théâtres privilégiés et reconnus comme tels par l'État. Nous verrons que cette définition institutionnalisée du répertoire a conduit à occulter tout un pan du répertoire forain : l'Opéra-Comique s'est constitué comme institution, à travers les volumes de Le Sage et d'Orneval, effaçant toute une partie du répertoire forain, que nous avons choisi de nommer, en nous inspirant de David Trott, « l'autre répertoire »⁶. Elle inclut le reste de la production foraine conservé à l'état manuscrit, édité voire simplement mentionné dans des ouvrages, la partie qui n'était pas publiée dans le recueil du Théâtre de la Foire, et qui, par l'aura que Le Sage et d'Orneval ont souhaité donner à leurs volumes, apparaît comme un « sous-répertoire », oublié et dénigré. Nous verrons que le répertoire connu de la Foire n'est qu'une partie minime de l'iceberg forain, et que cet « autre répertoire » nécessite d'être analysé à part égale afin de connaître réellement ce qu'étaient les théâtres de la Foire.

Anastasia Sakhnoskaia-Pankeeva a initié ce type de démarche en étudiant l'influence italienne sur le répertoire forain après le départ des Comédiens-Italiens en 1696 et jusqu'en 1716 et en

4. Maud Pouradier, « Opéra, Comédie-Française et Opéra-Comique, entre co-répertoires et contre-répertoires », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique*, École des Chartes, 2012, p. 136.

5. *Ibid.*, p. 139.

6. David Trott, « French Theatre from 1700 to 1750; the "Other" Repertory », dans *Eighteenth-Century Theatre : Aspects and Contexts*, University of Alberta, 1986, p. 32-43. Voir également dans le présent volume, chapitre III.

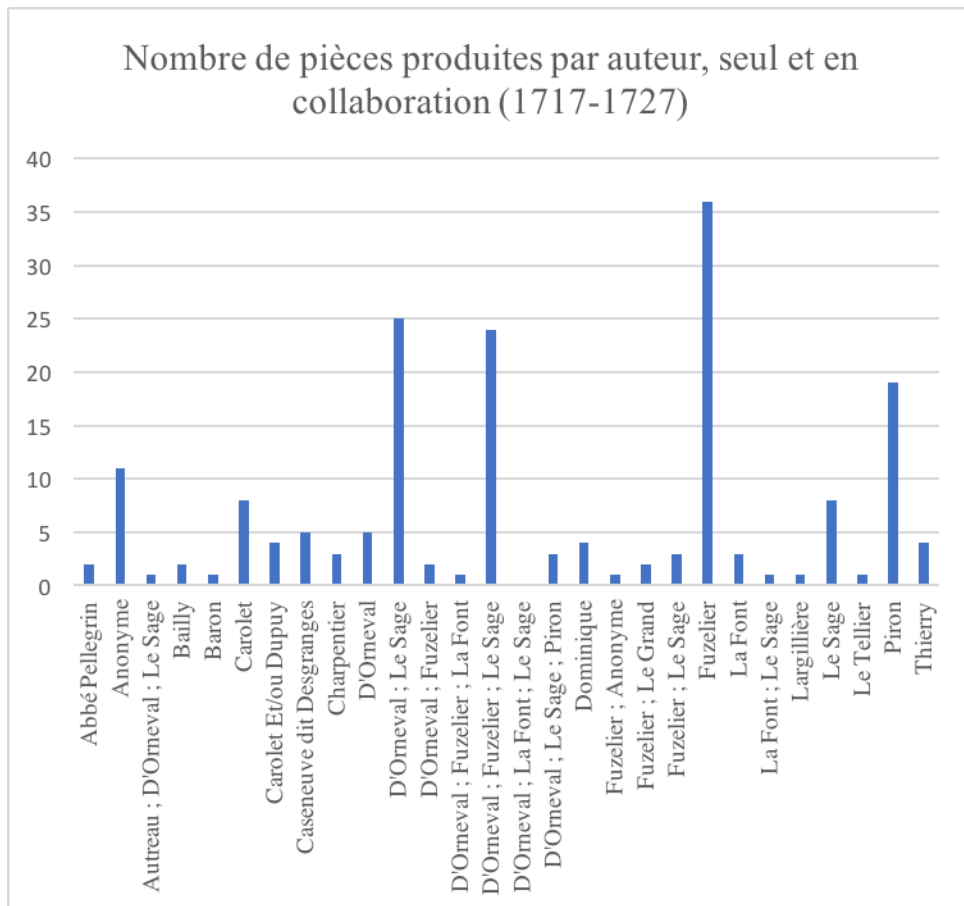
constituant intégralement le répertoire de cette période⁷. Or, à partir de cette date, tout change : Biancolelli passe à la Comédie-Italienne, certains auteurs, comme Fuzelier, vont écrire à la fois pour la Comédie-Italienne et pour la Foire, mais surtout, de 1721 à 1723, les Italiens joueront sur la foire Saint-Laurent. Nous terminerons notre étude en 1727, dernière année du règne d'Honoré, détenteur du privilège de l'Opéra-Comique. Il passera ensuite aux mains de Pontau, ce qui signera une nouvelle période dans l'histoire de l'Opéra-Comique mais également des théâtres de la Foire : de nouveaux auteurs, dont Pannard à partir de 1729, Valois d'Orville dans les années 1730, vont paraître sur la scène théâtrale. Il était nécessaire de réduire ainsi les limites chronologiques du répertoire pour proposer un panorama précis : chaque année est extrêmement riche, les sources parfois complexes, celles-ci se contredisant, se répétant, s'annulant l'une l'autre. Nous avons choisi de nous concentrer sur une période limitée de dix ans afin de tenter d'en reconstituer le répertoire global. Nous avons développé une méthode d'analyse historique qui se voulait la plus exhaustive possible et avons ainsi confronté l'ensemble des sources foraines à notre disposition.

Ce travail de reconstitution apparaît comme nécessaire pour approcher une vérité scientifique dans l'analyse historique et littéraire des répertoires des théâtres de la Foire. Outre l'immense travail d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, de nouvelles études tendent, pour reprendre l'expression polémique de Nathalie Rizzoni, à combattre une « inconnnaissance de la Foire »⁸ qui sévit depuis sa redécouverte. Nous pensons ce terme d'« inconnnaissance » trop fort voire fautif. Nous pourrions plutôt parler d'une méconnnaissance de la Foire. Les premiers travaux de redécouverte de la Foire en sont des exemples intéressants, et permettent de justifier cette thèse et la nécessité de proposer aujourd'hui de nouvelles études du répertoire : la thèse de Florent Meyer, *Le Théâtre de la Foire sous la Régence (1715-1723)* datée de 1988⁹ est un échantillon parfait des problèmes posés par la plupart des études foraines. La principale difficulté des premiers travaux sur la Foire (mais également d'autres plus récents) renvoie à une question de corpus. L'analyse de Florent Meyer est biaisée, car presque exclusivement basée sur les volumes du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval. Preuve en est sa bibliographie, qui ne cite aucun manuscrit, et ne s'appuie que sur les œuvres de Destouches, de Gherardi et de Le Sage et d'Orneval. La première partie de sa thèse est consacrée aux « conditions de la création du théâtre de la Foire ». En à peine 3 pages, il retrace l'état des théâtres parisiens (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra). Une partie de ce chapitre est intitulée « Les auteurs ». Il propose alors la biographie de Fuzelier, Le Sage, Piron. Notre enquête nous permet d'en savoir le nombre bien supérieur :

7. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, dir. Françoise Rubellin, thèse de doctorat, Nantes, 2013.

8. Voir Nathalie Rizzoni, « Inconnnaissance de la Foire », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, 2010, p. 119-151.

9. Florent Meyer, *Le Théâtre de la Foire sous la Régence (1715-1723)*, thèse de doctorat, dir. Jacques Truchet, 1988.



Ce graphique montre la répartition de la production théâtrale par auteur, seul ou en collaboration, sur la période de 1717 à 1727. À côté de Piron, Fuzelier ou Le Sage – bien qu'ils soient les plus prolifiques –, on voit alors apparaître La Font, Carolet, Desgranges, d'Orneval, etc. Comme pour le corpus choisi, les auteurs étudiés ici ne sont pas représentatifs à eux seuls de l'état du théâtre forain. Dans une seconde partie, Florent Meyer aborde « les structures et le style » et traite d'une question de grande ampleur : « Où en est la comédie depuis Molière ? » ; vaste sujet, inséré dans une thèse dont l'ambition est, elle aussi, bien vaste. Enfin, la troisième partie de la thèse « Intentions et significations » se propose d'analyser des sujets très divers : les objectifs du théâtre de la Foire, la question des mœurs, de la morale foraine, du mariage, des batailles littéraires... Cette thèse illustre donc ce qui pose aujourd'hui problème : des études souvent trop générales, thématiques, et qui ne questionnent pas les sources de l'histoire foraine ¹⁰.

Ainsi, il n'existe pas, aujourd'hui, d'étude critique sur le répertoire forain ou sur l'histoire des différentes scènes foraines. Plus généralement, et les ouvrages sont souvent assez anciens, les études portent sur l'Opéra-Comique seul, – par exemple l'ouvrage de Philippe Vendrix, *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle* ¹¹, celui de Jean Gourret, *Histoire de l'Opéra-Comique* ¹² –, ou alors ne s'appuient que sur les volumes du *TFLO* comme ce fut le cas du mémoire d'Anne Gille, *La scénographie du théâtre forain dans Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique de Lesage et*

10. Voir p. 19.

11. Philippe Vendrix, *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

12. Jean Gourret, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Éditions Albatros, 1983.

d'Orneval¹³.

Les études historiques portant sur les théâtres de la Foire de façon globale sont également souvent datées¹⁴. Certes, Michèle Venard a proposé un ouvrage consacré à la période foraine¹⁵, mais de nombreuses informations sont encore à corriger ou à préciser, notamment par l'exploitation des sources primaires, c'est-à-dire, par exemple, des minutes de notaires, des procès-verbaux de police, etc. Elle affirme par exemple qu'« après leur grande vogue de 1711 et de 1712 les pièces par écrivains réapparaissent en 1724 »¹⁶. Or, nous allons montrer qu'elles reviennent bien avant, dès 1718¹⁷. Par ailleurs, à l'instar de Florent Meyer, elle ne propose, dans sa bibliographie, que des textes du *TFLO* et les œuvres imprimées de Piron. Isabelle Martin, a également proposé une analyse générale du théâtre forain¹⁸, plus documentée et plus scientifique, mais ne s'attachant généralement qu'à une partie du répertoire, celle du *TFLO*. L'analyse des manuscrits est ainsi souvent manquante ou n'est pas assez développée. Isabelle Martin regrette l'absence d'une édition critique des pièces. Nous proposons de participer à cela, en éditant près de trente pièces du répertoire, conservées aussi bien en version manuscrite qu'en édition ancienne. Aucune œuvre synthétique, aujourd'hui, ne fait référence, mais la thèse d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva peut, toutefois, être considérée comme le premier travail de grande ampleur pour la période concernant l'ensemble des spectacles forains de 1697 à 1716. Elle y fournit une analyse précise, scientifique, et reconstitue le calendrier de chaque Foire en s'appuyant sur de nombreuses sources.

De même, les recherches sur le répertoire des auteurs forains sont encore rares. Les ouvrages sur Alain-René Lesage sont généralement consacrés à l'ensemble de sa production (de ses romans, avec *Gil Blas* par exemple, ou de ses pièces pour la Comédie-Française, avec *Turcaret*¹⁹) et ne se concentrent pas sur sa production foraine ou sont datés²⁰, ou ne concernent que des éléments ponctuels de son œuvre²¹. Aucun travail global de reconstitution du répertoire n'a encore été fait. Il a fallu attendre la thèse de Loïc Chahine pour une étude précise des pièces avec vaudevilles de Fuzelier²². En cause : aucune édition de cet auteur n'était proposée, exceptées quelques pièces publiées dans le *TFLO* mais composées en collaboration avec Le Sage et/ou d'Orneval. Loïc

13. Anne Gille, *La scénographie du théâtre forain dans Le théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique de Lesage et d'Orneval*, dir. Martine de Rougemont, Mémoire, Paris 3, 1994.

14. Voir, par exemple, Albert Maurice, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900. Réimpression : New York, Burt Franklin, 1970.

15. Michèle Venard, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

16. *Ibid.*, p. 110.

17. Voir p. 67.

18. Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

19. Voir, par exemple, Christelle Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006 ; Carole Fabre, *La Problématique du jeu et son architecture dans le théâtre de Lesage*, dir. Francesca Canadé Sautman, thèse de doctorat de l'Université de New-York, 2007.

20. Vincent Barberet, *Le Sage et le théâtre de la Foire*, Nancy, 1887 ; Henri Cordier, *Essai bibliographique sur les œuvres d'Alain-René Lesage*, Paris, Henri Leclerc, 1910 ; Andrea Grew, *Monde renversé – Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989.

21. Martine Marragou, *Le Personnage d'Arlequin dans le théâtre de la Foire de Lesage*, thèse de 3^e cycle, Montpellier, 1977.

22. Loïc Chahine, *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus*, dir. Françoise Rubellin, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, 2014.

Chahine, avec sa thèse, propose ainsi, et nous reprenons sa formule, « un point de départ et de comparaison » aux études sur Fuzelier.

Si des ouvrages généraux et précis n'existent pas encore, les articles et conférences sur les théâtres de la Foire se multiplient. Le CETHEFI (Centre d'étude des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne), à Nantes, a contribué à l'évolution rapide de ces études. Des étudiants de Master 1 et 2, en recherche ou en enseignement, participent à la redécouverte de nouvelles pièces de théâtre dans des transcriptions critiques. Julien Le Goff a ainsi travaillé sur l'anecdote dramatique foraine dans son mémoire de Master 1. Ce travail de recherche tendait à une double réhabilitation, et des pièces foraines et des anecdotes dramatiques, auxquelles il convient de redonner une place dans l'histoire du théâtre et de la littérature du XVIII^e siècle²³. Les récents articles ou conférences de Pauline Beaucé, Françoise Rubellin, Isabelle Ligier-Degauque, et bien d'autres chercheurs ont apporté de nouvelles informations sur les représentations foraines.

La recherche ne conduit pas uniquement à la rédaction d'articles ou d'ouvrages critiques. Plusieurs projets collectifs sont en cours, et se concentrent désormais sur une volonté d'ouvrir la recherche sur le théâtre aux sciences du numérique. Le programme ANR CIRESEFI (Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens), débuté le 1^{er} janvier 2015, a permis le développement de nombreux projets. Outre un travail sur les archives mené par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva et Philippe Bourdin, et nos recherches sur le calendrier forain qui s'inscrivent également dans le projet CIRESEFI, l'équipe DUKe du laboratoire des Sciences du Numérique de Nantes (LS2N) fabrique un outil numérique parallèle à CESAR, plus développé et performant. De nombreuses recherches sur la Comédie-Italienne, autre théâtre non privilégié, sont en cours, notamment avec l'édition du *Théâtre Italien de Gherardi* pour les Classiques Garnier (Isabelle Ligier-Degauque et Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva). Un important partenariat a été mis en place autour des registres de la Comédie-Italienne avec l'équipe DUKe du LS2N. Une plate-forme de transcription des registres de la Comédie-Italienne (RECITAL) a été développée, basée sur une démarche participative (le *crowdsourcing*) dans l'optique de transcrire les 27000 pages de registres²⁴. Il nous semble important, voire nécessaire, d'évoquer ici le Théâtre Italien. Ces nouvelles approches numériques ne concernent pas, en effet, les théâtres forains seuls. Foire et Comédie-Italienne entretiennent des liens étroits d'interconnexion : on oublie trop souvent que certains auteurs écrivent aussi bien pour la Foire que pour la Comédie-Italienne.

Un autre projet, VESPACE, réunit une équipe internationale de chercheurs sur le théâtre et des spécialistes de réalité virtuelle pour tenter de reconstituer, en collaboration, une expérience

23. Julien Le Goff, *L'Anecdote dramatique foraine au XVIII^e siècle : récit et mise en scène. Précédé de l'édition critique de prologues inédits de Pannard*, Mémoire de Master 1, dir. Françoise Rubellin, 2017.

24. Voir entre autres les travaux d'Adeline Granet, « Analyse automatique de documents manuscrits anciens : de l'image au langage », Nantes, Machine Learning Meetup, 5 décembre 2016 ; « Analyse automatique de la Comédie-Italienne de Paris au XVIII^e siècle : de l'image au langage, CNRIUT 2016 - session poster, 8/9 juin 2016, IUT de Nantes ; de Geoffrey Romain-Jimenez, « Transfert de connaissance pour la détection non supervisée de structures dans les registres comptables de la Comédie-Italienne du XVIII^e siècle », Symposium International Francophone sur l'Écrit et le Document (SIFED), Nantes, 1^{er} juin 2017.

théâtrale sous forme d'un jeu vidéo avec un public interactif²⁵. Grâce à une immersion en réalité virtuelle, chaque spectateur sera transporté dans l'ambiance de la foire Saint-Germain au début du XVIII^e siècle pour y expérimenter une représentation théâtrale en étant confronté aux mœurs de l'époque. L'utilisateur pourra ainsi incarner une femme noble, un pickpocket, ou tout autre membre du public dans l'optique de se confronter aux interactions sociales de l'époque avec la foule venue assister aux spectacles.

Outre les conventions sociales de l'époque, VESPACE entend recréer un espace théâtral historiquement renseigné et réaliste qui permette également une visite virtuelle active. Afin de permettre l'éveil de l'esprit critique lors d'un usage en immersion dans un cadre scolaire, ou un discours scientifique dans un cadre institutionnel, un des objectifs de VESPACE est de rendre accessibles les données collectées dans cette base directement depuis l'expérimentation en réalité virtuelle. Ainsi, un pan entier de ce projet sera de lier les sciences du numérique et les sciences humaines, mettant à disposition de l'utilisateur les analyses de chercheurs, les informations sur les sources utilisées pour la création du jeu.

À l'heure actuelle, Paul François, doctorant recruté dans le cadre du projet VESPACE, confronte les documents littéraires et historiques afin d'en retirer les informations nécessaires à la création du jeu²⁶. Ces documents font l'objet d'une interprétation architecturale, dans l'optique de restituer une représentation visuelle. Il utilise pour cela des dispositifs immersifs (HTC Vive, qui permet la restitution virtuelle d'un théâtre de marionnettes), et oriente sa thèse vers l'annotation d'objets 3D. Elle permet d'ajouter, sous formes de commentaires, de liens, de sources, etc., des connaissances à l'image. Il s'intéresse particulièrement au domaine de l'annotation inconsciente, soit l'ensemble des commentaires, actions et postures d'une personne dans l'espace virtuel qui ne relèvent pas d'une démarche volontaire d'annotation mais de sa connaissance préalable de l'espace dans lequel elle est immergée.

Enfin, les sciences numériques permettent, grâce à de nouveaux outils, de développer d'autres méthodes d'analyse des textes. S'il est encore trop tôt pour le faire, et nos compétences en sciences numériques ne le permettaient pas pendant notre thèse, il serait particulièrement intéressant d'adapter à nos travaux une méthode d'analyse automatique des textes, ou de « text mining ». Le *Text mining* allie plusieurs domaines (sémantique, linguistique, numérique) afin d'extraire et interpréter les données d'un corpus de textes. Qu'apporterait cette méthode à notre étude du théâtre ? Un relevé des occurrences, de certaines particularités d'écritures, de thématiques, parfois même d'interprétations d'un langage émotionnel, ce qui pourrait nous aider à attribuer certaines œuvres anonymes à un auteur, voire même, dans un cas extrême, et peut-être utopique, permettrait de discerner quel auteur écrivait telle partie (vaudevilles, prose), dans les pièces en collaboration. Ces méthodes d'analyse du langage se développent aujourd'hui, et parmi elles celle du *Dictionary method* qui, par l'analyse fréquentielle de certains mots-clés, permet de déduire certaines catégories d'un texte :

25. Françoise Rubellin, « Modélisations de théâtre : le numérique et les contraintes spatiales », journée d'études *La contrainte au théâtre : l'espace*, organisée par F. Rubellin et L. Thévenet, Nantes, MSH Ange-Guépin, 28 juin 2016.

26. Nous remercions Paul François pour les précieuses informations techniques fournies sur l'avancée du projet. Sa thèse, *Système d'interaction en réalité virtuelle basé sur des connaissances issues de données historiques tangibles*, sous la direction de Françoise Rubellin et Florent Laroche, est actuellement en cours.

est-il comique ? Tragique ? Il ne faut pas, toutefois, y voir une disparition du chercheur : avant que le dictionnaire puisse se mettre en place, il faut déterminer un certain nombre de catégories que les algorithmes ne savent pas toujours interpréter ²⁷.

De nouveaux modes d'analyse et de diffusion de l'histoire des théâtres forains et de ses textes tendent donc à inverser la tendance, même s'il ne s'agit pas d'égaliser les critiques sur les classiques que sont Molière, Racine, Marivaux. L'institution est encore trop prompte à juger d'une pièce de théâtre d'après le lieu où elle fut représentée. Les avis des historiens sur la Foire, les critiques, sont bien souvent propres à caricaturer ce théâtre, ou à véhiculer des préjugés. Le fil directeur de notre thèse part donc d'une volonté de proposer une nouvelle lecture des pièces de théâtre de la Foire en mettant en perspective les pièces des volumes du *TFLO* avec les autres œuvres, moins connues.

Une première partie de notre thèse consistera donc en un travail approfondi d'archivistique. Nous nous proposons de repartir des sources foraines et de réfléchir à une nouvelle historiographie des théâtres forains. Quelle méthode de travail adopter ? Que nous disent les sources et les premières études sur ce théâtre ? Comment influencent-elles l'étude du répertoire forain ? Quelles sont les sources fiables, quelles sont celles qui ne le sont pas ? À partir de cela, nous proposerons un calendrier des années 1717 à 1727, où nous tenterons d'explicitier les attributions et datations des pièces. Année après année, Foire après Foire, nous tenterons de corriger les éventuelles erreurs historiques, en comparant l'ensemble des sources à notre disposition. Mais constituer un répertoire fiable, est-ce une gageure ? Nous avons souvent été confrontée, face à nos sources anciennes, à des problèmes de datation, d'attribution des œuvres et pièces. Un article passionnant de William Brooks ²⁸ traite précisément de la question des erreurs de datation et du problème d'une recherche que nous qualifierions d'« aveugle » :

The twentieth-century urge to append a chronological list to books and articles has engendered still more variants, as compilers perpetuate selected findings from their predecessors without saying why they have accepted some and discarded others, and the result is a farrago of conflicting information in hundreds of publications and archives. No one seems to want to apply first principles *in every single case* in order to filter the wrong from the doubtful from the reasonable from the right ; no one seems to want to set out the reasons for their conclusions. That is what we have done ²⁹.

Ce calendrier historique et théâtral mis au point ³⁰, il nous a alors été possible d'analyser globalement l'évolution des spectacles forains sur ces dix années de répertoire. L'histoire du théâtre n'est pas la seule à être biaisée : c'est également la réception du répertoire qui est tronquée.

27. Voir Justin Grimmer et Brandon M. Stewart, « Text as Data : The Promise and Pitfalls of Automatic Content Analysis Methods for Political Texts », in *Political Analysis*, vol. 21, Issue 3, summer 2013, p. 267-297.

28. William Brooks, "Decrypting the Chronology of Early French Opera", in *French "Classical" Theatre Today : Teaching, Research, Performance*, ed. by Philip Tomlinson (Amsterdam, Atlanta, GA : Rodopi, 2001), p. 39-52.

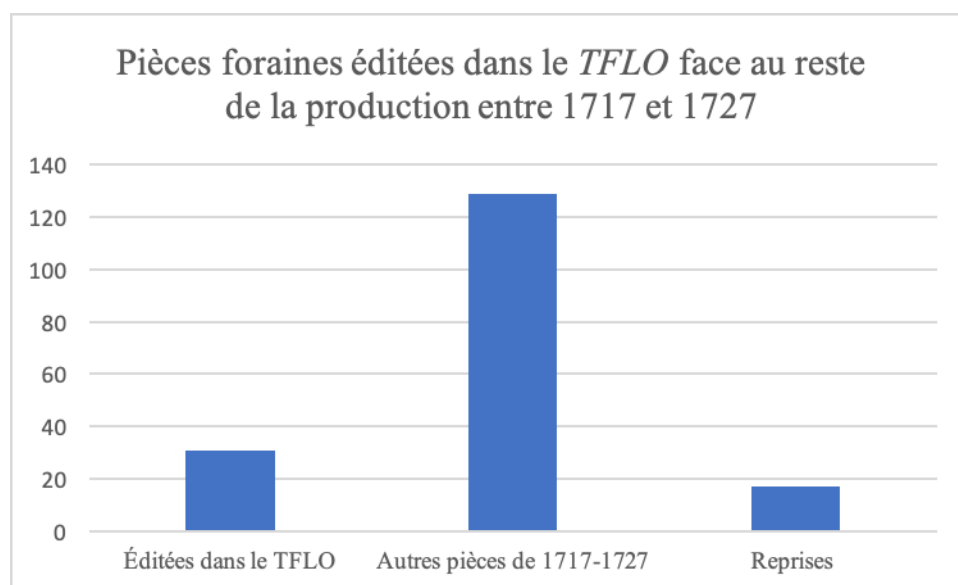
29. *Ibid.*, p. 48. Nous proposons cette traduction : « L'envie pressante du xx^e siècle d'ajouter une liste chronologique aux livres et aux articles a engendré toujours plus de variantes, puisque les compilateurs perpétuent des découvertes choisies de leurs prédécesseurs, sans expliquer pourquoi il en ont accepté certaines et écarté d'autres, et le résultat est un farrago d'informations contradictoires dans des centaines de publications et d'archives. Personne ne semble vouloir appliquer les vérifications premières dans chaque cas afin de filtrer le faux, le douteux, le raisonnable, le vrai ; personne ne semble vouloir exposer les raisons de ses conclusions. C'est ce que nous avons fait ».

30. Il restera toujours, bien sûr, des incertitudes et peut-être des erreurs.

Une réévaluation globale de celui-ci est donc nécessaire. Quels éléments ont participé à cette « non-réception » de toute une partie des œuvres foraines ? Quelles conséquences en résultent ? Nous reviendrons sur les conséquences de l'édition des volumes du *TFLO*. Les choix éditoriaux de Le Sage et d'Orneval semblent, en effet, être à l'origine, en partie, d'une réception parcellaire du répertoire. Ils expliquent ainsi certains de leurs choix :

Nous n'avons osé mettre au jour que les pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond. Nous avons pareillement supprimé celles qui sont tirées des pièces italiennes, quelque honneur qu'elles eussent pu faire à notre ouvrage ³¹.

C'est peut-être ce qui explique en partie que de nombreuses formes foraines soient passées dans l'oubli, au profit de la forme-genre « opéra-comique ». Henri Lagrave écrit ainsi que « la Foire n'offre que de la fantaisie pure, dans un genre considéré comme mineur, quoique fort apprécié, celui de l'opéra-comique » ³². C'est donc réduire ce théâtre à un genre, ou plutôt une forme de spectacle. L'anthologie de Le Sage et d'Orneval occulte ainsi des pans entiers de l'histoire de la Foire, limitant la production à quelques auteurs et quelques pièces qu'ils considèrent comme « les meilleur[e]s » ³³. Le graphique ci-dessous montre bien la nette disproportion entre le nombre de pièces publiées dans le *TFLO*, et l'ensemble de la production théâtrale foraine entre 1717 et 1727 :



Enfin, et c'est une conséquence directe d'un choix éditorial des auteurs du *TFLO*, le répertoire italien en a été entièrement supprimé. Le Sage et d'Orneval voulaient, probablement, épurer ce théâtre et en faire un genre résolument français. Nous verrons que, pourtant, même après le retour des Italiens, les traces et les origines italiennes du théâtre forain persistent.

Mais c'est également l'objet « théâtre » lui-même qui rend parcellaire aujourd'hui la réception de ce répertoire. C'est d'ailleurs ce qui fera l'objet d'une seconde réévaluation du répertoire forain : outre une lecture modifiée par Le Sage et d'Orneval, l'aspect éphémère, mouvant, du théâtre le

31. *TFLO*, t. I, p. aij.

32. Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, C. Klincksiek, 1972, p. 362.

33. Voir l'article de Pauline Beaucé, « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières : le cas forain », *Horizons. Revue d'études théâtrales*, 2015, n° 5, p. 75-89.

voue à une difficile analyse, particulièrement à la Foire, où les pièces ne correspondent pas à des normes littéraires, telles les pièces de Molière, Racine, Corneille. Les pièces étaient souvent retravaillées, les textes qui nous sont parvenus ne sont pas toujours les mêmes que ceux qui étaient alors représentés. Parfois, plusieurs versions d'une même pièce nous sont parvenues. Enfin, la politique du siècle, notamment la censure, peut être à l'origine d'une réception tronquée du répertoire forain. Si peu de pièces censurées nous sont parvenues, il semble assez probable qu'un certain nombre d'entre elles soient définitivement perdues. Cette instabilité des textes, si elle nous empêche de connaître l'état premier du texte forain, a toutefois permis la diffusion de pièces en Europe, à travers la réécriture. Leur succès n'est pas démenti, et de nombreuses pièces du répertoire de 1717-1727 se retrouvent à Paris ou à Vienne, quelques années plus tard, adaptées au goût du public.

Un dernier objet de cette thèse, permis également par la reconstitution précise et documentée du calendrier forain sur les années 1717-1727, était de proposer l'édition de nombreux textes forains. Les pièces de notre corpus sont à l'état de manuscrit ou sous forme d'éditions anciennes. Afin de les rendre plus accessibles, il était donc nécessaire de les rendre lisibles et, surtout, visibles. Le numérique a semblé alors l'un des outils les plus précieux. Un travail d'édition a déjà été entamé avec le programme ANR POIESIS (2008-2012) : le site Theaville (theaville.org), créé grâce à ce projet, a permis la mise en ligne de centaines de vaudevilles, mais également de toutes les parodies d'opéra subsistantes, transcrites et modernisées. Le travail de Pauline Beaucé sur les parodies d'opéra a ainsi participé non seulement à la constitution de cette base de données, à la fixation du répertoire des parodies, mais a surtout montré que les théâtres de la Foire n'étaient pas les seuls à en représenter³⁴. En dehors de ces parodies, d'autres textes, des dizaines, restent à éditer et diffuser. Nous avons ainsi entrepris l'édition de plus de trente textes manuscrits ou provenant d'éditions anciennes dans le but de les rendre accessibles à la fois sur le plan matériel et sur le plan intellectuel³⁵. La question du format d'édition de ces pièces s'est tout d'abord posée. Nous avons choisi d'éditer ces textes à l'aide d'un logiciel de mise en page, LaTeX. Il ne permet pas encore la publication des textes sur internet en langage html, mais permettra en revanche un passage à un autre format : la TEI (Text Encoding Initiative). Nos textes seront facilement accessibles sur internet au format pdf en attendant leur conversion dans ce nouveau format. Nous espérons en effet, par la suite, rendre possible l'analyse statistique de ces textes, comme nous l'évoquions précédemment. À cela, nous souhaitons ajouter une autre dimension : à l'aspect linéaire et statique de l'édition papier, l'édition numérique permettrait une lecture dynamique et ludique (navigation dans le texte, interrogation de ces textes, liens, etc.). En attendant de pouvoir fournir une édition numérique, nous proposons, sur papier, près de trente pièces, assorties de notices. Ces notices n'ont pas vocation à l'exhaustivité. Elles sont avant tout proposées pour donner des clés de lecture,

34. Voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Presses universitaires de Rennes, 2013. Nous proposons de nombreuses références sur la parodie dans notre bibliographie, même si notre thèse ne se focalise que peu sur le sujet. Il nous a semblé important d'insister sur ce qui semble avoir relancé, notamment grâce au CETHEFI, les recherches sur les théâtres forains.

35. Voir volumes II et III de la présente thèse. Pour les conventions d'éditions et le choix des pièces éditées, voir volume II.

de compréhension, aux pièces éditées. Une introduction méthodologique précède les éditions et expose nos choix éditoriaux et scientifiques.

Nous souhaitons ainsi, en étudiant l'ensemble de dix ans de répertoire forain, proposer une lecture plus globale de ce répertoire. Il s'agira de se concentrer non plus sur trois auteurs, ou sur les 30 pièces de notre répertoire éditées dans le recueil, mais bien sur l'ensemble de la production (qu'elle soit éditée dans d'autres recueils ou encore à l'état de manuscrit), ce qui inclura non seulement les opéras-comiques, mais également toutes les autres formes qui se développèrent sur ces années : marionnettes, écriteaux, monologues et pièces en prose. À l'heure actuelle, nous avons recensé 161 titres sur la période de 1717 à 1727.

Abréviations

- Acad. : *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard. Éditions consultées : 1694, 1740, 1762, 1798, 1832, 1835.
- Barré : Louis Barré, *Complément du dictionnaire de l'Académie française, publié sous la direction d'un membre de l'Académie française avec une préface*, Barré, Paris, Firmin-Didot, 1881.
- BnF : Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Boindin : Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719 (quatrième lettre sur les spectacles de la Foire).
- Campardon : Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire, théâtres, acteurs, sauteurs, et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, 1877, rééd. Genève, Slatkine 1967.
- cnrtl : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr>.
- DTP : François et Claude Parfaict et Quentin Godin d'Abguerde, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767-1770, Rééd. Genève, Slatkine, 1967.
- *État des pièces* : Manuscrit «État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710 », Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Archives, Théâtres, Paris, foires Saint-Germain et Saint-Laurent, I.
- Furetière : *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Lérís : Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement et des pièces jouées en province ou qui ont paru depuis plus de trois siècles, avec des anecdotes et des remarques, le nom et les particularités intéressantes de la vie des auteurs, musiciens et acteurs, avec le catalogue de leurs ouvrages, une chronologie des auteurs, des musiciens et des opéras, avec une chronologie des pièces qui ont paru depuis vingt-cinq ans*, Paris, Jombert, 1763.
- Littré : Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris Hachette, 1873-1877.

- *MFP* : Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743.
- *Nouveaux Mémoires* : *Nouveaux Mémoires sur les spectacles de la Foire, par un entrepreneur de lazzi, dédiés à un acteur forain*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Rés. 611.
- *Opéra-Comique* : Manuscrit « Opéra-Comique », Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Favart, carton I, C, 6.
- Richelet : Pierre Richelet, *Dictionnaire français, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*, Amsterdam, Elzevir, 1706.
- *TFLO* : Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Étienne Ganeau, 1721-1724, veuve Pissot, 1728, Pierre Gandouin, 1731-1737, 9 t. Tome IX, éd. Denis Carolet, Paris, Prault fils, 1734.

I Les pièges de l'historiographie : réévaluation des sources

Les spectacles ont trop d'influence sur le caractère, l'esprit et les mœurs d'une nation pour ne pas mériter qu'on en écrive l'Histoire, et ils sont actuellement si suivis en France et surtout dans la Capitale du Royaume, que les théâtres qui y sont établis ne peuvent suffire à l'empressement du public.

d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. iii.

L'histoire du théâtre de la Foire a déjà été racontée. Pourquoi y revenir ? Justement parce que cette histoire est bien souvent incomplète ou fautive. Il est nécessaire de remettre à jour (voire de mettre au jour) de nombreuses informations, ce qu'ont fait Agnès Paul ¹, Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ² ou encore Loïc Chahine ³ en tentant de corriger les erreurs des historiens, probablement engendrées par un manque d'intérêt pour ce théâtre (manque d'intérêt lui-même véhiculé par des préjugés bien ancrés en faisant un théâtre médiocre et vulgaire). Nous souhaitons donc remettre en question certaines bases de l'historiographie des théâtres de la Foire ⁴.

Comment a évolué la critique (ou l'histoire littéraire) sur ces théâtres ? Quelles tendances peut-on déceler ? On assiste aujourd'hui à une évolution importante des pratiques de recherches en histoire du théâtre et plus généralement en sciences humaines, tendant vers une vérité plus scientifique. L'historien, qu'il étudie le théâtre, la politique, les guerres, se retrouve confronté à une multitude de sources, voire parfois à une surabondance d'informations. Il convient désormais de questionner chaque source, de comparer et de corriger.

Beaucoup de problèmes, d'erreurs, d'omissions caractérisent les ouvrages historiques sur les théâtres de la Foire. Il semble alors nécessaire de raconter à nouveau cette histoire. Avant d'entamer ce travail de correction et d'analyse, nous voulons rappeler dans un premier temps les principales sources à notre disposition, dans l'optique de mettre en avant leurs points forts et leurs points faibles. Nous commencerons par les sources secondaires, c'est-à-dire aux documents fondés sur des sources primaires, et donc de seconde main, relatifs à l'historiographie et qui ont participé à

1. Agnès Paul, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle : 1697-1762*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983.

2. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*, th. cit.

3. Loïc Chahine, *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville*, th. cit.

4. L'historiographie consiste à étudier la façon dont les historiens ont traité un sujet. Dans notre cas, nous verrons que le principal problème concerne l'usage erroné des sources.

la diffusion de l'histoire des théâtres de la Foire. Ce sont sur elles également que se basent encore souvent les chercheurs actuels. Pourtant, nous le verrons, la source secondaire peut contenir de nombreuses erreurs.

Ces erreurs, toutefois, peuvent, pour certaines, être écartées, ce qui est permis principalement grâce aux sources primaires, c'est-à-dire les documents de première main. Ainsi, les minutes de notaires, pourtant primordiales, sont encore peu utilisées. Nous reviendrons précisément sur l'apport de ces documents à l'histoire des théâtres. Nous nous demanderons ainsi quelles sont les sources les plus fiables pour retracer l'histoire des théâtres forains et expliciterons la méthode d'analyse mise en place pour constituer le calendrier forain de la période 1717-1727.

Écrire l'histoire foraine au XVIII^e siècle

Dès 1718, la Foire fait l'objet de récits historiques avec les *Lettres historiques*⁵ de Nicolas Boindin, spectateur assidu des théâtres parisiens. En 1727, Jean-Christophe Nemeitz accorde un chapitre aux spectacles forains dans *Du séjour à Paris, c'est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire s'il veulent faire un bon usage de leur temps en argent durant leur séjour à Paris*⁶. Toutefois, ce n'est que quelques années plus tard, à partir de 1733, avec le *Dictionnaire* de Maupoint⁷, puis avec les frères Parfaict (à partir de 1743)⁸, que des tentatives plus complètes d'étude du répertoire et de l'histoire de la Foire apparaissent. Ces sources secondaires permettent aujourd'hui de se faire une idée générale mais imprécise de l'histoire des théâtres de la Foire. D'autres sources secondaires, comme les *Nouveaux mémoires*⁹, *Anecdotes de l'Opéra-Comique*¹⁰, *État des pièces*¹¹, ou *Opéra-Comique*¹² ont été conservées à l'état de manuscrit. Qu'apportent réellement ces différentes sources à l'histoire du théâtre ? Quel usage en faire aujourd'hui ?

1.1 Nicolas Boindin : un spectateur assidu

Nicolas Boindin (1676-1751), homme de lettres et membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, auteur dramatique dans sa jeunesse, écrivit entre autres une comédie, *Le Bal*

5. Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719. Il est également connu sous le nom de Charny.

6. Jean-Christophe Nemeitz, *Du séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps en argent durant leur séjour à Paris*, Leide, Abcoude, 1727.

7. Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, Prault, 1733.

8. Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743 ; Claude et François Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, *Le Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 2^e éd. 1767.

9. *Nouveaux mémoires*, bibl. de l'Opéra, Res. 611.

10. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, Arsenal, Ars. 3534.

11. *État des pièces*, bibl. de l'Opéra de Paris, Archives, Théâtres, Paris, Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, I.

12. *Opéra-Comique*, Bibl. de l'Opéra, fonds Favart / Carton I / C, 6.

d'Auteuil, en 1702. Ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*¹³, adressées à un destinataire anonyme, ont été publiées dans un même volume en 1719. L'approbation date de 1718 et a été délivrée par Capon les 10 novembre, puis 24 décembre. Le libraire ajoute un avis à la publication de ces *Lettres* :

Comme il se trouvera dans cet ouvrage plusieurs fautes d'impression, je me crois obligé d'avertir qu'elles ne doivent pas être mises sur le compte de l'auteur ni sur le mien ; mais sur la précipitation avec laquelle on l'a imprimé pour répondre à l'empressement de plusieurs personnes qui le demandaient¹⁴.

Les *Lettres historiques* sont, une fois de plus, les vestiges d'une histoire littéraire orientée et prévenue contre les théâtres de la Foire. Si Boindin y consacre plusieurs pages, la Foire reste un objet de mépris. Dès les premières lignes de sa lettre, il s'explique sur l'intérêt qu'il a pu porter à ce théâtre :

Cependant, j'ai compris par la suite de vos lettres que je vous ferais plaisir si je vous disais quelque chose des spectacles de la Foire ; j'ai répondu à votre désir, sans m'en faire prier. Mais je vous avoue que ce que vous me demandez à présent m'épouvante, en ce que je ne me trouve pas les lumières nécessaires pour parler de deux théâtres aussi fameux que le sont ceux de la Comédie-Française et de l'Opéra.¹⁵

Une fois n'est pas coutume, les théâtres de la Foire sont considérés par rapport aux « grands » théâtres. Par ailleurs, son avis sur les pièces foraines est globalement négatif et témoigne d'un intérêt teinté de mépris pour ces théâtres : « Ces sortes d'ouvrages par eux-mêmes n'en¹⁶ méritent pas beaucoup »¹⁷.

Boindin, chantre du bon goût

Boindin s'attache à décrire les foires Saint-Germain et Saint-Laurent 1717. Bien au fait des problèmes financiers des forains, il débute son récit en rappelant les récents déboires des entrepreneurs de l'Opéra-Comique :

Celui qui en avait le privilège n'y a pas pu suffire, et les créanciers de l'Opéra ont été obligés de casser le long bail qu'ils avaient avec ce particulier, et se sont déterminés à en faire la régie, pour la foire Saint-Germain seulement, afin de mettre par la suite leurs privilèges à un prix raisonnable, supposé qu'il leur soit permis de la communiquer. On prétend que malgré le succès qu'ils ont eu pendant le cours de cette Foire, la recette n'a excédé la dépense que de 7 à 8000 livres, ce qui prouve qu'il était impossible que les entrepreneurs pussent se sauver en ne donnant même que 20000 livres¹⁸.

Il détaille ensuite les différentes représentations qui y eurent lieu, proposant parfois un résumé des pièces, mais donnant surtout régulièrement son avis sur leur qualité. Ses remarques concernent

13. Ces lettres probablement séparées initialement ont été éditées également en un volume, chez Paris, Pierre Prault, 1719, comprenant : I. Première lettre sur la Comédie-Française ; II. Lettre première sur l'Opéra ; III. Première lettre sur la Comédie-Italienne ; IV. Lettre première sur les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. La transcription de cette dernière lettre est proposée en annexe. Elle sera mentionnée à de nombreuses reprises.

14. Boindin, non numéroté.

15. Boindin, p. ii.

16. De l'attention.

17. Boindin, p. 3.

18. Boindin, p. 1-2.

en général le style des pièces, l'aspect dramatique et esthétique de ces dernières. Ainsi, *Le Réveillon des dieux* est fait de « mauvaises plaisanteries »¹⁹, n'est qu'un « tissu de scènes satiriques »²⁰, son sujet n'est qu'« ébauché »²¹ ; *Le Pharaon* est « réduit aux allusions »²², *Le Jugement de Pâris* est « une parodie manquée »²³. Mais ces éléments esthétiques ne sont donnés que pour cacher un aspect qui semble prépondérant chez Boindin : la morale. Des trois premières pièces évoquées (*Le Réveillon des dieux*, *Le Pharaon*, *La Gageure de Pierrot*), il ajoute qu'elles sont semées « de traits un peu trop vifs »²⁴. Quant au terme « léger » qu'il utilise pour décrire ces pièces, il peut s'appliquer aussi bien à un style simple qu'à des mœurs légères. *La Reine de Monomotapa*, décrite comme une farce « digne de la parade »²⁵, est ainsi rabaisée au rang des grossièretés et l'attraction de l'âne volant n'est bonne qu'à « dégoûter surtout les honnêtes gens »²⁶. Qu'entend-il par « honnêtes » ? De bonne famille ? De bon goût ? Les seules pièces à être épargnées sont *La Princesse de Carizme* qu'il considère comme une des meilleures pièces foraines pour sa philosophie et sa morale, et *Les Amours de Nanterre* : il loue la simplicité de l'intrigue, mais surtout les « sentiments naturels et naïfs » des personnages²⁷. *Les Animaux raisonnables* trouve également grâce à ses yeux, puisqu'il y voit « une de ces fictions ingénieuses, susceptibles de la morale la plus fine et de la critique la plus délicate »²⁸.

Nicolas Boindin, dans ses *Lettres*, juge donc sévèrement les pièces foraines, et tente parfois de les corriger, de montrer les manques ou les erreurs de logique, notamment dans *La Gageure de Pierrot*. De ces résumés ressortent deux principales critiques : il corrige la conduite et le style des pièces, mais dénonce également leur manque de « morale », et tente de se faire chantre du bon goût, mais un bon goût qui se fonde presque toujours sur sa connaissance des théâtres privilégiés. *La Princesse de Carizme* ne prend ainsi sa hauteur que parce qu'elle est « digne du Théâtre Français ». Rappelons toutefois que Nicolas Boindin, lui-même auteur dans sa jeunesse, s'était vu refuser sa pièce *Le Bal d'Auteuil*, accusée de traits trop libres, en 1702 !

1.2 Les frères Parfaict, « pères » de l'histoire foraine

En appelant les frères Parfaict « pères de l'histoire foraine », nous reprenons l'expression de l'ouvrage dirigé par Véronique Dominguez, Marie Bouhaik-Gironès et Jelle Koopmans, *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique d'un savoir académique*²⁹. Eux-mêmes reprennent

19. Boindin, p. 4.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. Boindin, p. 9.

23. Boindin, p. 46.

24. Boindin, p. 3.

25. Boindin, p. 18.

26. Boindin, p. 21.

27. Voir notice de cette pièce, où nous analysons les caractères des personnages, volume 2.

28. Boindin, p. 19.

29. *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique d'un savoir académique*, éd. Marie Bouhaik-Gironès, Véronique Dominguez, Jelle Koopmans, PUR, 2010.

la formule des historiographes désignant les ecclésiastiques comme « pères de l'Église ». Leurs œuvres étaient réputées comme exemptes d'erreurs de doctrines. Dans quelle mesure est-il possible de qualifier ainsi les frères Parfaict ?

Rappels

Les frères Parfaict étaient deux historiens du théâtre. De leur vie, on sait assez peu de chose :

François Parfaict est né en 1698 et son frère Claude trois ans après lui. Ils étaient gentilshommes d'une ancienne famille de la bourgeoisie parisienne dont un aïeul avait été anobli sous Henri IV. On peut consulter la généalogie de la famille dans les dossiers bleus à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque historique de la ville de Paris³⁰.

Les frères Parfaict avaient également des liens étroits avec le monde du spectacle, aussi bien en tant que passionnés et historiens, qu'en tant que mécènes et investisseurs. Une minute notariale mentionne ainsi que les « dits associés se seraient obligés de payer au sieur François Parfaict de Boisredon pour chacune Foire suivant l'acte passé devant les notaires »³¹, la somme de 3000 livres de pension « en reconnaissance des peines qu'il a prises pour leurs affaires ». François Parfaict les défendit-il simplement ? Leur avança-t-il de l'argent pour obtenir le privilège de l'Opéra-Comique ?

Nous manquons d'informations sur leur vie, mais connaissons en revanche leur production littéraire. Ils publièrent notamment une *Histoire de l'Ancien Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à sa suppression en l'année 1697*³² et une *Histoire générale du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, 1734-1749*³³. Mais les ouvrages qui nous intéressent sont avant tout les *Mémoires pour servir à l'histoire des théâtres forains de 1697 à 1742*³⁴ et le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, avec Quentin Godin d'Abguerbe, parus en 6 volumes lors de la première édition, puis 7 lors de la seconde (ils y ajoutèrent un errata où ils corrigent les omissions, les erreurs, modifient ou ajoutent des renvois à des articles lorsque ceux-ci ne sont pas à leur place)³⁵. Une préface de Claude Parfaict jointe au volume permet de comprendre le travail entrepris³⁶. Ils y proposent ainsi des éléments relatifs à la constitution de leur *Dictionnaire*, et notamment aux sources :

Il a fallu de puissants secours pour être en état d'exécuter un projet de cette étendue. Aussi s'est-il trouvé des savants et des amateurs qui ont bien voulu seconder le zèle de messieurs Parfaict³⁷.

30. Robert Clark, « Les frères Parfaict et François de Beauchamps, historiens du théâtre médiéval au XVIII^e siècle », dans *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique d'un savoir académique, op. cit.*, p. 25.

31. MC/ET/CXVI/230/B, 30 avril 1721.

32. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à sa suppression en l'année 1697*, Paris, Lambert, 1753.

33. François et Claude Parfaict, *Histoire générale du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, 1734-1749*, Paris, Le Mercier, 1749, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

34. *MfP, op. cit.*

35. *DTP, op. cit.* La parution, initialement prévue 6 ans plus tôt, avait été freinée par la mort de François le 25 octobre 1753 (voir Préface du *DTP*).

36. « D'après *La Nouvelle Biographie générale*, « François était le premier auteur de leurs travaux, secondé par Claude, mais la plus grande partie de leur production sur le théâtre a paru sous leurs deux noms », Robert Clark, « Les frères Parfaict et François de Beauchamps, historiens du théâtre médiéval au XVIII^e siècle », art. cit., p. 26.

37. *DTP*, t. I, p. iv.

Parmi eux, Pont-de-Veyle³⁸ pour la Comédie-Française et les théâtres forains, Gueulette³⁹ pour le Théâtre-Italien. On sait également qu'ils se basaient sur les *Lettres historiques* de Boindin, auquel ils renvoient notamment dans l'article sur *La Reine de Monomotapa*⁴⁰.

Les *Mémoires* et le *Dictionnaire* n'ont pas la même finalité. Le *Dictionnaire*, comme son nom l'indique, donne par ordre alphabétique l'ensemble des pièces jouées à la Comédie-Française, à la Comédie-Italienne ou à la Foire et sur d'autres théâtres. Les auteurs en proposent parfois un résumé, un extrait de manuscrit, et donnent les principales caractéristiques de la pièce : auteur, forme, date de représentation, etc. Dans les *Mémoires*, en revanche, les frères Parfaict proposent une histoire linéaire des théâtres forains ; ils mentionnent les principaux événements des foires et les pièces jouées par les troupes.

Toutefois, de nombreuses pièces ne sont pas mentionnées dans l'un ou l'autre ouvrage. Nous avons référencé 161 nouveaux titres⁴¹ sur les années 1717-1727. Or, seul 73% des titres sont mentionnés dans le *DTP*, et 60% dans les *Mémoires*. Comment choisissent-ils les pièces ? Pourquoi certaines disparaissent-elles ? Leur manquait-il des sources ? Pour ce qui est du *DTP*, ils donnent généralement toutes les pièces proposées dans Maupoint, dans le *Mercure*, et dans leurs sources habituelles. Lorsqu'il manque une pièce, il s'agit probablement soit d'un oubli (*L'Antre de Trophonus*, en 1722, est bien citée dans Maupoint, mais pas dans le *DTP*), soit du fait qu'aucune source à leur disposition ne la mentionne : par exemple pour *Ourson et Valentin* et *Brioché vengeur de Tirésias*, en 1722. Le choix des pièces dans les *Mémoires* est, en revanche, plus aléatoire. À l'année 1722, bien que Maupoint les cite, les *Mémoires* ne font pas apparaître *Le Rémouleur d'amour* ni *Pierrot Romulus*. Il ne semble pourtant pas s'agir d'un choix institutionnel (de n'évoquer que les pièces jouées à l'Opéra-Comique, puisque *Tirésias aux quinze vingt* n'était pas un opéra-comique, ni la pièce cible, *Tirésias*) ni d'un choix basé sur le succès des pièces. Peut-être leur manquait-il encore certaines sources, les *Mémoires* ayant été publiés avant le *DTP*, ce qui n'est pas le cas pour l'ensemble des pièces.

Fiabilité des frères Parfaict

Ainsi, les frères Parfaict ne fournissent pas toujours des informations fiables et oublient parfois de mentionner certaines pièces dans leur *Dictionnaire* et dans les *Mémoires*. Ainsi, constituer un répertoire fiable à partir des sources secondaires semble presque une gageure. Face à ces sources

38. Antoine de Ferriol de Pont-de-Veyle, auteur dramatique, est connu des historiens notamment pour la constitution de sa *Bibliothèque dramatique, augmentée et remise en ordre par le bibliophile Jacob*, Paris, Administration de l'alliance des arts, 1847. Cette bibliothèque sera ensuite acquise par Monsieur de Soleinne en 1823.

39. Thomas-Simon Gueulette est un autre bibliophile, également dramaturge, principalement pour le Théâtre-Italien. Il a publié *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, publié par J.-E. Gueulette, Paris, E. Droz, 1938.

40. « Nous savons que les *Lettres* de Boindin sont destinées à aider la rédaction du *DTP*, puisque les frères Parfaict les indiquent en tant que source pour différentes pièces comme *La Reine de Monomotapa*, page 198 », Bertrand Ourcel, *Histoire des théâtres de la Foire. Édition critique de trois manuscrits*, Mémoire de Master 2 de Lettres Modernes, dir. F. Rubellin, 2009, p. 71. Nous ne pouvons pas savoir si elles étaient « destinées » ou « écrites pour », mais elles servirent en tous cas aux frères Parfaict.

41. C'est-à-dire toutes les nouvelles pièces, en dehors des reprises, qui furent jouées et écrites entre 1717 et 1727.

anciennes, on comprend qu'il existe des problèmes de datation, d'attribution des œuvres, ou même des omissions.

Par exemple, sur 25 pièces référencées en 1726, 10 ont posé ou posent encore un problème de datation ⁴². C'est le cas de *L'Obstacle favorable*. Les frères Parfaict, à l'article de cette pièce, donnent la date du 10 septembre :

L'Obstacle favorable, opéra-comique en un acte par messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, représenté le vendredi 10 septembre 1726, précédé des *Comédiens corsaires*, prologue et suivi des *Amours déguisés*, pièce en un acte. Cette pièce eut assez de succès, elle roule sur la dispute des médecins et des chirurgiens, c'était une matière du temps, que les auteurs ont traitée d'une manière plaisante. Elle a été reprise avec succès à la foire Saint-Laurent ⁴³.

Pourtant, dans le *Dictionnaire*, à l'article des *Comédiens corsaires*, représenté normalement le même jour que *L'Obstacle favorable*, une autre date est donnée :

Les Comédiens corsaires, prologue en vaudeville et en prose de *L'Obstacle favorable* et des *Amours déguisés*, pièce d'un acte par messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, représentée le vendredi 20 septembre 1726 sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et ensuite sur celui du Palais Royal, imp. tome VI du *Théâtre de la Foire*, Paris, Veuve Pissot, 1728. L'idée de ce prologue est heureuse et légèrement traitée, la satire y est vive et piquante, aussi eut-elle beaucoup de réussite ⁴⁴.

La date du 20 est également proposée dans les *Mémoires* :

Les auteurs des *Pèlerins de la Mecque* donnèrent le 20 septembre *Les Comédiens corsaires*, prologue des deux actes suivants : *L'Obstacle favorable* et *Les Amours déguisés*. Ce dernier ouvrage fut très goûté ⁴⁵.

La pièce fut-elle donc jouée le 10 ou le 20 ? Les frères Parfaict n'apporteront pas de réponse fiable. En revanche, le *Mercure de France* mentionne la pièce *Les Comédiens corsaires* :

Le 20, on donna sur le même théâtre la représentation d'une pièce nouvelle en trois actes, en vaudevilles avec les divertissements, intitulée *Les Comédiens corsaires*. Comme elle a été reçue favorablement du public, on en parlera plus au long dans le prochain journal ⁴⁶.

42. Voir p. 165 du présent volume.

43. *DTP*, t. IV, p. 1.

44. *DTP*, t. II, p. 133.

45. *MfP*, t. II, p. 37.

46. *Mercure*, septembre 1726, p. 2133.

Ou encore

L'Opéra-Comique du sieur Francisque donna le 20 septembre la première représentation d'une pièce nouvelle intitulée *Les Comédiens corsaires* dont voici l'extrait tel qu'il nous a été donné : [...] ⁴⁷.

En ce qui concerne la date proposée par le *DTP*, il s'agit probablement d'une coquille, ce qui n'était pas rare. Mais les contributeurs du site CESAR recopient le *DTP* et proposent le 10 comme date.

Une omission plus importante et plus grave car elle induit une lecture faussée de l'histoire de la Foire et témoigne également d'une lecture orientée de celle-ci, concerne une année entière : l'année 1719. Les frères Parfaict expliquent en effet que « le privilège de l'Opéra-Comique ayant été interdit, il n'y eut aucun spectacle à la Foire de 1719 » ⁴⁸. Or, l'analyse des archives prouve que d'autres spectacles continuaient d'exister malgré la fermeture de l'Opéra-Comique. Ainsi, plusieurs procès-verbaux retrouvés par Campardon font état de la présence ou de spectacles de marionnettes ou de danses de cordes ⁴⁹. C'est ici l'assimilation des spectacles forains en général au théâtre de l'Opéra-Comique qui participa à créer l'amalgame, ou peut-être faut-il sous-entendre qu'il n'y eût aucun spectacle de l'Opéra-Comique.

Outre des problèmes de datation, certaines pièces sont mal attribuées à leurs auteurs. Ainsi, parfois le titre de la pièce n'apparaît pas à l'article de l'auteur, dans sa liste de pièces, mais la pièce est en revanche attribuée à cet auteur à l'article du titre de la pièce. Parfois encore, les frères Parfaict se contredisent entre les *Mémoires* et le *Dictionnaire*. C'est le cas, par exemple, pour *Les Amours de Nanterre*, attribuée à d'Orneval, Le Sage et Autreau dans les *Mémoires*, mais à d'Orneval et Le Sage seuls dans le *DTP*. D'autres cas se présentent et posent des problèmes par manque de clarté comme pour *La Guitare enchantée* et *La Fontaine de Jouvence*. Le *DTP* attribue ces deux pièces à Carolet et Dupuy. En revanche, les *Mémoires* sont moins clairs, et semblent n'attribuer ces pièces qu'à Carolet. On ne comprend pas non plus s'ils attribuent uniquement *La Guitare enchantée* à ce dernier, ou les deux pièces : « [...] ouvrit son théâtre le 25 juillet par *La Fontaine de Jouvence* et *La Guitare enchantée*, pièce d'un acte avec un prologue ; ce ⁵⁰ coup d'essai de Monsieur Carolet [...] » ⁵¹.

Rappelons enfin que les frères Parfaict s'appuyaient également très probablement sur un autre dictionnaire, celui de Maupoint, publié en 1733 soit un an avant la publication du premier volume de leur *Dictionnaire* ⁵².

En 1733, un an avant que les frères Parfaict publiassent le premier volume de leur histoire, Maupoint avait mis au jour la *Bibliothèque des théâtres, ou catalogue alphabétique*

47. *Mercure*, octobre 1726, p. 2310.

48. *MfP*, t. I, p. 219.

49. Campardon, t. I, p. 10.

50. Nous soulignons.

51. Voir p. 113.

52. Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, Prault, 1733.

des pièces dramatiques. Ce livre, orné de diverses anecdotes sur les auteurs, fut bien reçu, malgré les fréquentes erreurs qu'on y trouve ⁵³.

Dès le XIX^e siècle, ce *Dictionnaire* faisait l'objet de critiques pour ses erreurs, aussi ne l'avons-nous que peu utilisé dans nos recherches.

1.3 D'autres histoires du théâtre au XVIII^e siècle

Sans être entièrement consacrés aux théâtres de la Foire, les ouvrages de Nemeitz et Desboulmiers offrent de précieuses informations sur le théâtre au XVIII^e siècle.

Jean-Christophe Nemeitz (1727)

Dans *Du séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps en argent durant leur séjour à Paris* ⁵⁴, Jean-Christophe Nemeitz raconte la vie à Paris sous la Régence. Son chapitre IX est consacré à la description des foires Saint-Germain et Saint-Laurent ⁵⁵. Il y détaille par exemple l'organisation des spectacles : « La plus grande affluence du monde ne commence que sur les huit heures du soir, quand les spectacles et les danses de corde sont finies » ⁵⁶. Bien qu'il s'agisse d'un témoignage, d'un journal de voyage, nous considérons cette source comme secondaire, car issue de la mémoire d'un homme et subjective. Par ailleurs, son ouvrage ne se veut pas être scientifique ou historique, mais bien le récit d'un voyage.

Plus tard, Jean Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, proposera également ses *Mémoires* ⁵⁷ qui fournissent des détails et des anecdotes intéressantes quoique romancés sur l'histoire de ce théâtre.

Jean-Augustin Desboulmier (1768)

Jean-Augustin Desboulmier, homme de lettres et historien du théâtre ⁵⁸, auteur d'une *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* ⁵⁹, a également écrit un important ouvrage sur l'histoire

53. A. A. Barbier et N. L. M. Des Essarts, *Bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée et augmentée, contenant des jugements tirés des journaux les plus connus et des critiques les plus estimés, sur les meilleurs ouvrages qui ont paru dans tous les genres, tant en France que chez l'Étranger jusqu'à ce jour*, Paris, Duminiil-Lesueur, 1808.

54. Jean-Christophe Nemeitz, *Du séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voyageurs de conditions, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps en argent durant leur séjour à Paris*, Leide, Abcoude, 1727.

55. *Ibid.*, chapitre IX, « De la fréquentation des foires Saint-Germain et de Saint-Laurent, et si l'on doit voir les danseurs de corde, les marionnettes et autres choses qui s'y montrent », p. 169.

56. *Ibid.*, p. 171.

57. *Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet, ci-devant directeur de l'Opéra-Comique à Paris, de l'Opéra de Lyon et d'une Comédie-Française à Londres, écrit par lui-même*, Londres, 1773.

58. Voir *Les Siècles littéraires de la France ou Nouveau dictionnaire, historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français, morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, chez l'auteur, vol. II, 1800, p. 301-302 ; Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire biographique du XIX^e siècle*, vol. VI, 1870, p. 529 ; notice d'autorité de la BnF.

59. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769 contenant les analyses des principales pièces et un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses et les notices les plus intéressantes de la vie ou des talents des auteurs*,

de l'Opéra-Comique ⁶⁰. Il s'agit plutôt d'une liste de pièces, un catalogue non exhaustif, dans lequel il propose quelques résumés ou des anecdotes.

Les sources. S'il invite les lecteurs à consulter les *Mémoires* des frères Parfaict quant à l'histoire des théâtres de la Foire, il propose toutefois quelques rappels succincts : « Le Sage, Fuzelier et d'Orneval composèrent aussitôt des pièces purement en vaudevilles, et le spectacle prit de ce moment le nom d'Opéra-Comique » ⁶¹. Dans ce cas précis, il ne propose ni la date, ni le nom de l'entrepreneur de l'Opéra-Comique.

Il ne se contente pas de renvoyer le lecteur aux *Mémoires* des frères Parfaict, mais les prend également pour source principale, et se reporte également au *Dictionnaire* : « Le *Dictionnaire des théâtres* dit que ce fut au mois de juillet et les *Mémoires* sur les spectacles de la Foire au mois d'octobre » ⁶². Il remarque certaines erreurs, mais ne propose pas de correction.

L'état d'esprit. On comprend, à la lecture de la préface, qu'il ne souhaite pas faire ici un ouvrage scientifique :

J'ai cru qu'il serait ridicule de traiter sérieusement l'histoire de l'Opéra-Comique et de faire une discussion raisonnée d'un genre qui ne l'est pas ; je n'ai donc voulu procurer dans celui-ci qu'une lecture de simple amusement et propre à délasser de plus sérieuses que fournit abondamment ce siècle, peut-être trop philosophique ⁶³.

La critique du XVIII^e siècle à l'égard des forains est le reflet d'un certain dénigrement de ce théâtre, empêchant une étude historique sérieuse. Pourquoi, en effet, écrire sérieusement sur un théâtre comique ? Par ailleurs, si l'on croit d'abord qu'il proposera une histoire de l'Opéra-Comique, il le dément dans la seconde page de sa préface :

Je n'ai pas cru non plus que la partie chronologique de cette histoire fût bien importante, et qu'il fût intéressant pour le lecteur de savoir qu'Alard et Bertrand, associés avec la Veuve Maurice et De Selles, furent d'abord seuls possesseurs des spectacles de la Foire [. . .] ⁶⁴.

Sa préface devient donc un appel à la gaieté et au chant, où il rappelle à nouveau qu'il ne souhaite pas faire ici ouvrage savant et sérieux :

Chanter une Histoire ! La proposition paraîtra singulière : pourquoi non ? On chantait bien autrefois les poèmes épiques ; on a depuis chanté les tragédies sur le Théâtre Français ; [. . .] il [le peuple français] peut bien chanter l'Histoire de l'Opéra-Comique ⁶⁵.

Il émaille également l'ouvrage de jugements de valeurs : la première pièce proposée est *Le Retour d'Arlequin à la Foire*, opéra-comique de 1712. Il ajoute en note : « Il y a bien quelques pièces antérieures à celles-ci, mais elles ne méritent pas d'être citées » ⁶⁶.

1768, rééd. Genève, Slatkine, 1968.

60. Jean-Augustin Desboulmier, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769.

61. *Ibid.*, p. 7.

62. *Ibid.*, p. 69.

63. *Ibid.*, p. 1.

64. *Ibid.*, p. 2.

65. *Ibid.*, p. 8.

66. Liste des pièces proposées par Desboulmier, de 1717 à 1727 : *L'École des amants*, *Les Animaux raisonnables*, *La Princesse de Carizme*, *Le Monde renversé*, *Les Amours de Nanterre*, *Les Funérailles de la Foire*, *Le Régiment de la Calotte*, *La Boîte de Pandore*, *Le Jeune vieillard*, *L'Enchanteur mirliton*, *Le Temple de mémoire*, *Les Enragés*, *Le Saut de Leucade*, *Les Pèlerins de la Mecque*, *Les Comédiens corsaires*, *L'Obstacle favorable*, *Sancho Pança gouverneur*.

Cette source secondaire peu scientifique ne nous servira donc pas pour la constitution de notre répertoire, mais reste un ouvrage vulgarisant utile pour reprendre les bases de l'histoire de l'Opéra-Comique.

1.4 Les sources secondaires manuscrites

Les manuscrits-catalogue : *État des pièces, Opéra-Comique*

Nous utilisons le terme de « catalogue » dans son sens étymologique, celui de « liste indicative, énumération » (cnrtl). Dans le cas de ces deux manuscrits, il s'agit bien de listes qui énumèrent des pièces de théâtre, également dans un « ordre donné » (cnrtl), ici chronologique.

Nous choisissons de considérer ces deux manuscrits comme des sources secondaires. En effet, ces sources émanent de la mémoire de leurs auteurs, qui écrivent souvent bien après les représentations des pièces. Nous n'avons parfois même connaissance ni de la date, ni de l'auteur de ces manuscrits, et ces œuvres comportent de nombreuses lacunes et parfois des erreurs. Une édition critique des trois manuscrits a été proposée par Bertrand Ourcel dans son mémoire de Master⁶⁷, aussi ne les rééditons-nous pas. Nous nous contenterons ici d'en rappeler les principales caractéristiques. Loïc Chahine, dans sa thèse, a également proposé une nouvelle édition du manuscrit *Opéra-Comique*⁶⁸.

État des pièces

Ce manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Opéra⁶⁹ est un catalogue de pièces données par Fuzelier seul ou en collaboration, entre 1711 et 1721.

Bertrand Ourcel s'est interrogé sur le choix des dates de rédaction du manuscrit : pourquoi commence-t-il en 1711 ? Est-ce parce que Fuzelier commence alors à beaucoup écrire pour la Foire ? Pourquoi s'arrête-t-il en 1721 ? Est-il inachevé ? Bertrand Ourcel suppose qu'il s'arrête en 1721, justement parce que Fuzelier va alors commencer la rédaction du *Mercure*, et n'aura peut-être plus le temps de tenir le manuscrit à jour⁷⁰.

Dans notre calendrier, nous nous reportons régulièrement à ce manuscrit, en corrigeant, lorsqu'il y a lieu, d'éventuelles erreurs ou omissions. Par exemple, alors qu'*Olivette suivante et maîtresse* est attribuée sans nom d'auteur dans *État des pièces*, elle est mentionnée dans *Opéra-Comique* (contenant uniquement les pièces de Fuzelier). Nous en déduisons qu'elle est de ce dernier.

67. Bertrand Ourcel, *Histoire des théâtres de la Foire. Édition critique de trois manuscrits*, Mémoire de Master 2 de Lettres Modernes, dir. F. Rubellin, 2009.

68. Loïc Chahine, th. cit., p. 325.

69. « État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710 », Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Archives, Théâtres, Paris, Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, I.

70. Bertrand Ourcel, mem. cit., p. 12.

Opéra-Comique

Le manuscrit *Opéra-comique*⁷¹ est un manuscrit autographe de Fuzelier, proposant une liste non exhaustive de ses pièces, écrites seul ou en collaboration, sur la période de 1711 à 1739. Il y explique son arrivée dans le monde du théâtre forain par l'intermédiaire de l'abbé Nadal. Il a probablement été rédigé entre 1739 (date de la dernière pièce citée) et 1752 (mort de Fuzelier).

Bertrand Ourcel suppose que le manuscrit est adressé aux frères Parfaict, « en vue de la rédaction des *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*. Cependant, à la vue du travail de ces derniers, il semble qu'ils n'aient jamais eu connaissance de ce manuscrit, et n'en fassent pas usage »⁷². Par exemple *Les Fêtes parisiennes ou L'Épreuve des fées* anonymes chez les frères Parfaict sont citées dans *Opéra-Comique*. De même que pour *État des pièces*, nous avons pu relever certaines erreurs ou omissions, qui s'expliquent probablement par la distance temporelle entre la représentation des pièces et la rédaction du manuscrit.

Il est nécessaire de comparer ces deux manuscrits à d'autres sources, puisqu'*État des pièces* mentionne à peine 50% de l'ensemble des pièces représentées de 1717 à 1721, et *Opéra-Comique* 72% de l'ensemble des pièces représentées entre 1717 et 1727.

Les manuscrits-compilation : *Nouveaux Mémoires* et *Anecdotes de l'Opéra-Comique*

Ici encore, le terme de « compilation » est utilisé dans son sens étymologique de « recueil de documents » (cnrtl). Les auteurs de ces deux manuscrits compilent sans les classer diverses notes, et parfois, comme dans *Les Nouveaux mémoires*, reprennent des passages d'ouvrages historiques⁷³.

Nouveaux Mémoires

Ce manuscrit anonyme est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra sous la cote Res. 611. Il date probablement du XVIII^e siècle, mais la date précise et l'auteur sont inconnus dans leur mémoire de Master. Fanny Guihal en a édité la première partie⁷⁴, Bertrand Ourcel la deuxième. Ce manuscrit est un pot-pourri d'informations diverses sur les Foires, proposant notamment une reprise des *Lettres* de Boindin, des résumés de pièces, des notices d'acteurs. Des passages de ce manuscrit sont également repris dans le *DTP*, mais il semble plutôt s'agir d'une compilation de diverses anecdotes, peut-être destinées à un futur livre sur les théâtres de la Foire.

Peu d'éléments de ces manuscrits concernent notre période.

Anecdotes de l'Opéra-Comique

Le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique* est conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, Ars. 3534. Il propose des informations variées sur les années 1725, 1726 et 1727. Il est anonyme,

71. Conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, fonds Favart / Carton I / C, 6.

72. Bertrand Ourcel, *mem. cit.*, p. 39.

73. Dans ce cas précis, des *Lettres de Boindin*.

74. Fanny Guihal, *Transcription des Nouveaux Mémoires sur les spectacles de la Foire par un entrepreneur de lazzi, dédiés à l'acteur forain* (p. 1-171.), mémoire de Master 1 de Lettres Modernes, sous la dir. de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2007.

et également difficilement datable. Le seul élément qui nous permettrait de réduire les limites temporelles concerne l'anecdote sur *Le Miroir sans fard*. *Le Miroir sans fard* est le titre après réécriture de *La Statue merveilleuse*, représentée en 1720.

Au mois de septembre on remit au théâtre *Le Miroir sans fard* qui ne fut pas bien reçu. Monsieur le lieutenant de Police exigea qu'elle fût jouée comme elle est imprimée ou qu'elle subît un nouvel examen. Il ordonna en même temps qu'on lui remit une copie de chacune des pièces qu'il aurait approuvée ⁷⁵.

La version éditée de la pièce, sous ce nouveau titre, date de 1745. Il est peu probable, voire impossible, qu'elle ait été jouée sous ce titre en 1725 et éditée aussi tardivement ⁷⁶. Ainsi, ce manuscrit remonte probablement à après 1745.

Les autres anecdotes du manuscrit sont très diverses : il fournit tantôt des informations sur les représentations, comme nous venons de le voir, tantôt des éléments sur l'histoire des Foires. On apprend par exemple que l'Opéra-Comique, en 1725, demanda une prolongation de la Foire jusqu'à la Saint-Michel ou que les propriétaires du Jeu de paume d'Orléans demandaient plus d'argent aux entrepreneurs. Des anecdotes plus ludiques et étonnantes sont également proposées comme celle, en 1726, des pages du Roi qui tentèrent de s'introduire de force sur le théâtre, sur l'insolvabilité de Dolet et Honoré, ou sur les cabales du public. Le manuscrit fournit également des renseignements sur la censure des pièces et notamment de celles de *Pierrot furieux* et *Arlequin Jupiter*. Le caractère disparate des éléments proposés dans le manuscrit laisse penser qu'il s'agit plutôt d'une compilation de divers événements, entendus, connus, lus, ou peut-être vus par l'auteur de ces notes, mais dont la transcription manuscrite date, et reste donc sujette à erreurs. Il convient d'utiliser ces deux sources avec prudence.

Découverte d'un manuscrit : *Mémoires pour le public intervenant dans la cause entre les comédiens français et les farceurs de la Foire*

Lors de nos recherches à la BnF, nous avons retrouvé un document étonnant, conservé sous la cote Ms. 6099, dans les papiers de Gabriel Brizard, historien du théâtre ⁷⁷. Aux feuillets principaux s'ajoutent de nombreux morceaux collés, des notes dans la marge, parfois au crayon à papier. Ces corrections semblent appartenir au même scripteur. Le manuscrit est rédigé à la première personne, sous la forme d'un mémoire :

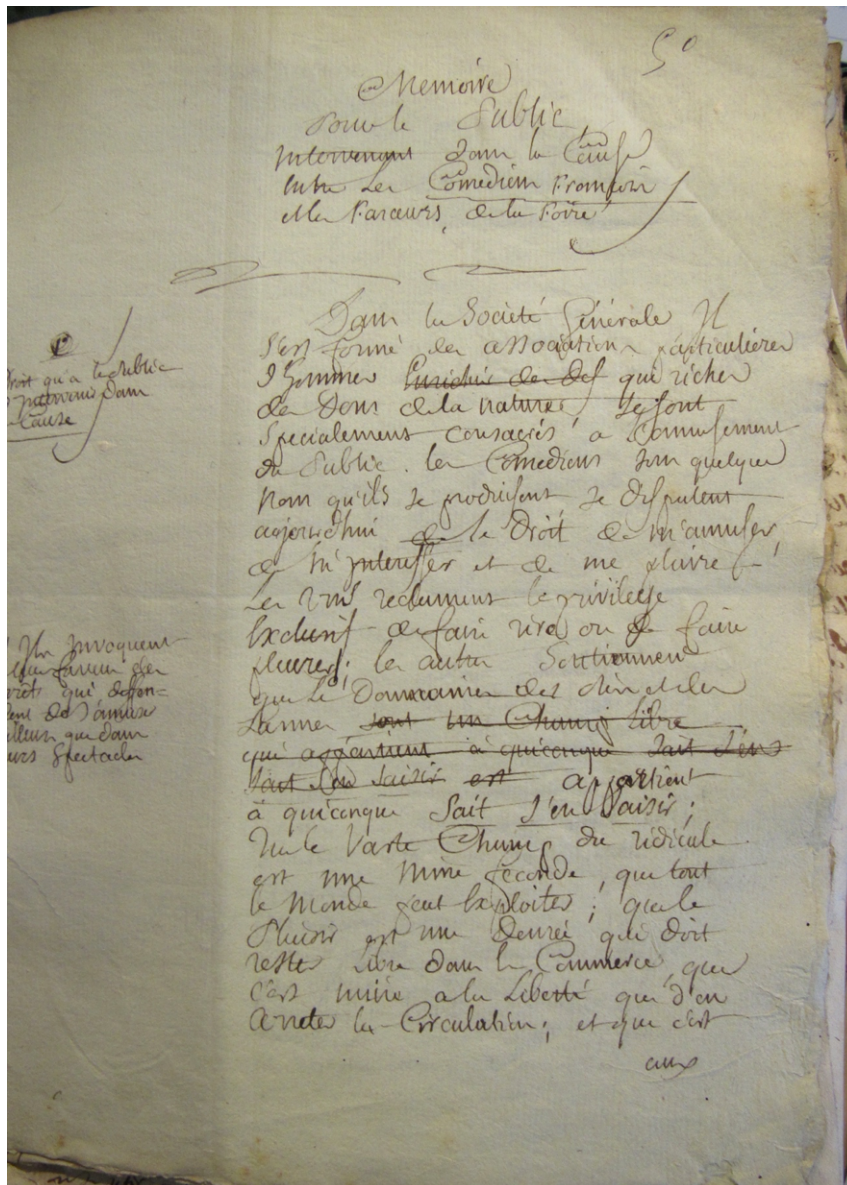
Dans la société générale, il s'est formé des associations particulières d'hommes ~~enrichis de déf~~ qui riches de dons de la nature, se sont spécialement consacrés à l'amusement du public. Les comédiens sous quelque nom qu'ils se produisent se disputent aujourd'hui ~~de~~ le droit de m'amuser, de m'intéresser et de me plaire. Les uns réclament le privilège exclusif de faire rire ou de faire pleurer ; les autres soutiennent que le domaine du rire et des larmes ~~sont un champ libre qui appartient à quiconque sait s'en saisir~~ est appartient à quiconque sait s'en saisir ; que le vaste champ du ridicule est une mine

75. Ms. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

76. Voir notice de *La Statue merveilleuse*, vol. 2.

77. Nous avons pu consulter l'original du document, le microfilm étant illisible.

féconde, que tout le monde peut exploiter ; que le plaisir est une denrée qui doit rester libre dans le commerce, que c'est nuire à la liberté que d'en arrêter la circulation [...] ⁷⁸.

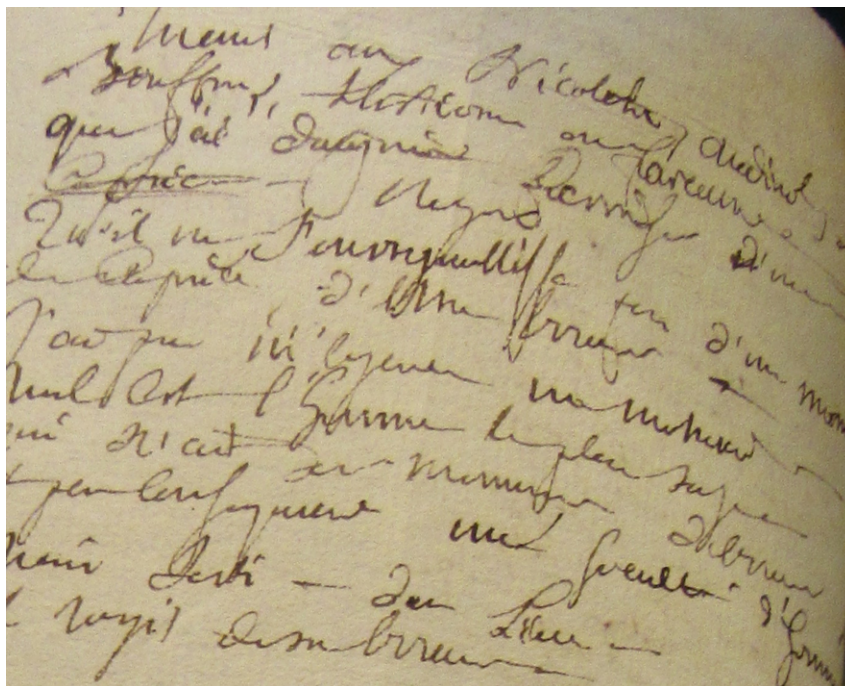


Dans les pages qui suivent, l'auteur de ce mémoire défend sa liberté de décider ou non ce qu'il souhaite voir au théâtre.

Ce manuscrit, non daté, semble toutefois être un manuscrit du XVIII^e siècle. À l'une des pages ⁷⁹, l'auteur du manuscrit nomme Audinot et Nicolet :

78. Mémoires pour le public intervenant dans la cause entre les comédiens français et les farceurs de la Foire, BnF, ms. 6099.

79. Les feuillets ne sont pas toujours numérotés.



on peut donc déduire qu'il aurait été rédigé après 1759 (Nicolet ouvrant son premier spectacle forain à cette date, boulevard du Temple), voire après 1762, date de l'ouverture d'un théâtre de marionnettes par Audinot.

En ce qui concerne l'auteur du manuscrit, pourrait-il s'agir de Gabriel Brizard ? Le manuscrit est conservé dans une collection portant son nom, mais il s'agit souvent, comme pour le cas de la collection Soleinne, de collectionneurs et non d'auteurs des manuscrits. Mais Gabriel Brizard était avocat, juriste, écrivain, éditeur et historien. Il vécut de 1744 à 1793⁸⁰, ce qui correspondrait à la période possible de rédaction du manuscrit. Le ton de défense que l'on décèle dans le manuscrit pourrait également correspondre à celui d'un avocat : plus qu'un mémoire, c'est un plaidoyer pour le droit de choisir et pour l'ouverture des spectacles, pour la liberté, notion qui, sur la fin du siècle, se fait de plus en plus présente à l'approche de la révolution. Enfin, un autre élément nous permet de supposer que l'auteur de ce manuscrit est bien Gabriel Brizard : il travailla à plusieurs reprises sur Jean-Jacques Rousseau, or, cette collection contient plusieurs manuscrits à ce sujet, notamment, fol. 142, « Mémoires pour la vie de J.-J. Rousseau, suivis de l'analyse de ses ouvrages »⁸¹.

Nous ne souhaitons pas ici proposer une liste exhaustive des ouvrages sur les théâtres de la Foire au XVIII^e, mais plutôt de mettre en avant les plus importants d'entre eux. Ces différents ouvrages et manuscrits sont un exemple typique des problèmes que peut poser l'historiographie, notamment celle des spectacles forains. Les sources secondaires se sont fondées sur d'autres secondaires, répétant des erreurs, en ajoutant parfois des nouvelles, mais tentant rarement de les corriger. Le

80. Voir *Dictionnaire historique, critique et bibliographique*, par une Société des Gens de Lettres, à Paris, chez Mesnard et Desenne, 1821.

81. Un homonyme de Gabriel Brizard existe, qui était acteur pour la Comédie-Française. Trois éléments permettent de rejeter l'attribution du manuscrit à ce dernier : il est peu probable qu'un acteur Français défende les théâtres de la Foire. Ce même acteur ne semble pas avoir été auteur. Enfin, dans le manuscrit, l'auteur parle de lui comme d'un spectateur, non comme d'un acteur.

recours aux sources primaires est aujourd'hui nécessaire. Quelles sont-elles ? Qu'ajoutent-elles aux recherches sur les théâtres forains ?

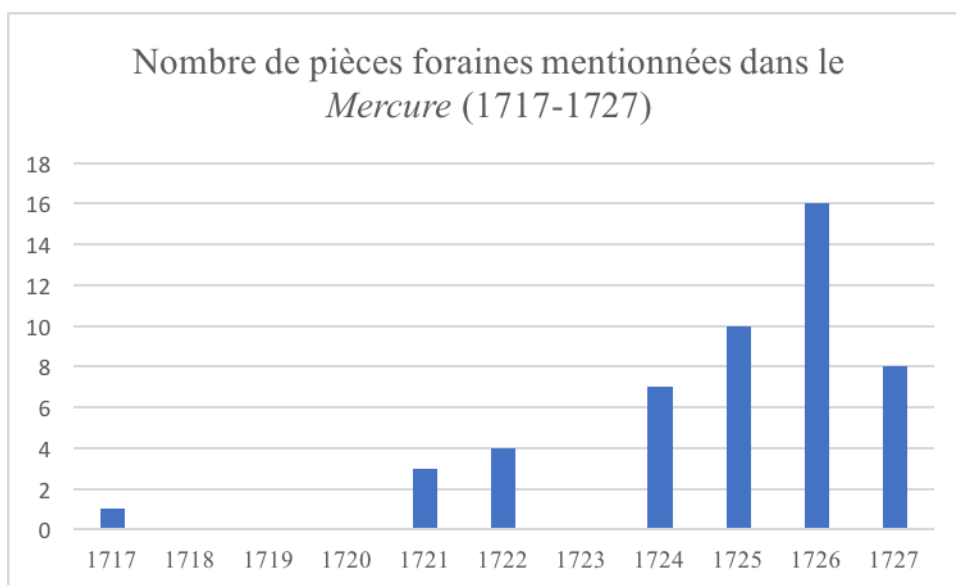
Repenser l'histoire foraine aujourd'hui : le retour aux sources primaires

2.1 *Le Mercure de France*

Le Mercure de France est un périodique fondé en 1672. Il changea de nom à plusieurs reprises, parut d'abord sous le titre du *Mercure galant*, du *Mercure* de 1721 à 1723, puis sous le *Mercure de France*, à partir de 1724⁸². Entre 1721 et 1723, il faut noter une nouvelle collaboration d'éditeurs importante pour notre enquête : pour remplacer Donneau De Visé, ancien rédacteur et détenteur du privilège de la revue, trois nouvelles personnes prendront la direction de la rédaction : Charles Dufresny, Antoine de La Roque et, surtout, Louis Fuzelier⁸³.

Place de la Foire dans le *Mercure*

Le Mercure fait une place importante aux spectacles, mais principalement aux théâtres privilégiés. Entre 1717 et 1727, quelle part était réservée à la Foire ? C'est à partir de 1724 que l'on trouvera le plus d'informations sur les théâtres forains, bien qu'elles soient finalement assez peu nombreuses comparativement aux allusions aux théâtres privilégiés. Le graphique ci-dessous montre la répartition des pièces mentionnées chaque année dans les différents *Mercure*.



Quelques lignes, toutefois, étaient parfois réservées à la Foire à d'autres endroits des *Mercure* mais sans mentionner directement les titres des représentations. Nous ne nous fondons pour ce graphique que sur les pièces directement citées. Ainsi, après plusieurs années sans qu'aucune pièce

82. Voir François Moureau, « Du *Mercure galant* au *Mercure de France* : structure et évolution », consulté sur Academia.edu le 20/02/2017.

83. Voir G. de Courcel « Mémoire historique et détaillé pour la connaissance des auteurs qui ont travaillé au *Mercure de France* », *Bulletin du bibliophile* (B.B.), 1902, p. 301, 402, 467, 524 et suiv. ; 1903, p. 29, 90 et suiv. ; V. Orlando, « Louis Fuzelier, critico drammatico al *Mercure de France* », *Biblioteca teatrale*, Rome, n° 13, 1975.

foraine ne soit mentionnée dans le *Mercure*, l'année 1721 se voit consacrer un article assez long où les pièces *La Boîte de Pandore*, *La Tête noire* et *La Fausse Foire* sont décrites. À la suite, en 1722, 4 autres pièces seront mentionnées. Sans raison particulière, l'année 1723 ignore tout spectacle forain. Toutefois, la faible part des spectacles forains dans le *Mercure* et ce malgré la présence de Fuzelier à la rédaction à partir de 1721 s'explique peut-être par la présence des Comédiens-Italiens de 1721 à 1723 à la foire Saint-Laurent. Il est possible que Fuzelier se soit consacré à ce théâtre, pour qui il écrivait exclusivement en 1723⁸⁴, au détriment des forains⁸⁵.

À partir de 1724, et après le départ des Comédiens-Italiens de la foire Saint-Laurent, on observe une augmentation des articles du *Mercure* consacrés à la Foire. Est-ce dû à la publication des volumes du *Théâtre de la Foire*, qui offrirent peu à peu leurs lettres de noblesse à ce théâtre, et notamment la publication d'un nouveau volume en 1724 ? Rien d'autre ne peut l'expliquer, puisque Fuzelier ne faisait alors déjà plus partie des éditeurs.

Les orientations des éditeurs

S'il est difficile d'expliquer certaines absences de la Foire dans le *Mercure*, on peut en revanche déceler certaines orientations du journal dans le choix des pièces mentionnées.

En 1724, l'ensemble des pièces citées sont de Fuzelier⁸⁶ : *Le Déménagement du théâtre*, *Le Quadrille des théâtres*, *Les Nœuds*, *Les Dieux à la Foire*, *Les Vendanges de la Foire*, etc. Est-ce dû au départ des Italiens ? Aux derniers mois de Fuzelier en tant que rédacteur ? La forme des pièces de Fuzelier semble plutôt expliquer leur mention en 1724. Il s'agit d'opéras-comiques. Les autres auteurs, comme Le Sage et d'Orneval, que l'on verra souvent dans le *Mercure* par la suite, écrivent des pièces par écrits en 1723, ce qui peut expliquer leur absence du *Mercure*. Plus généralement, et cela témoigne de l'orientation des sources, les pièces mentionnées dans le *Mercure* sont presque toutes des opéras-comiques (à l'exception de celles de l'année 1722, où des pièces de Piron sont évoquées)⁸⁷. Pourquoi ces pièces de Piron furent-elles mentionnées ? L'arrivée de Piron, le succès des pièces de cet auteur encore inconnu à la Foire a peut-être incité les auteurs du *Mercure* à les évoquer, ou alors ne se fondaient-ils que sur le succès de ces dernières ? Les circonstances particulières de la représentation des deux pièces de Piron furent peut-être également à l'origine de leur mention dans le *Mercure*⁸⁸ ?

Enfin, si les auteurs du *Mercure* mentionnent parfois qu'il existait des troupes de danseurs de corde ou de marionnettes, il est très rare que leurs pièces soient nommées. Était-ce un choix d'apporter à l'Opéra-Comique ses lettres de noblesses ? Les autres théâtres étaient-ils de trop peu

84. Contrairement à 1721 et 1722, où il écrivit plusieurs pièces en collaboration pour la Foire. D'ailleurs, les trois pièces proposées dans le *Mercure* de 1721 sont des pièces auxquelles Fuzelier a collaboré, avec Le Sage et d'Orneval.

85. Comme le remarque toutefois Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, la présence des Comédiens-Italiens dans le recueil semblait dès les débuts des Foires prendre le dessus : « Les échos dans *Le Mercure galant* et les jugements des contemporains traduisent la fascination qu'exerçait sur le public parisien l'ancienne Comédie-Italienne », th. cit., p. 43. Par ailleurs, sur la période de 1698 à 1716, très peu de pièces foraines sont mentionnées dans le *Mercure*, ou plus encore, résumées. On trouve surtout quelques allusions à l'histoire foraine ou à la présence de personnages connus à la Foire.

86. Les principaux auteurs cités dans le *Mercure* sur ces dix ans sont en général Le Sage, d'Orneval, Fuzelier et Piron.

87. *Tirésias*, *Le Mariage de Momus*, *La Course galante*, *Tirésias aux Quinze vingt*.

88. Sur ces circonstances, voir p. 130.

d'importance pour faire l'objet, dans *Le Mercure*, de plusieurs pages ? Parmi les pièces citées de 1725 à 1727, on trouve par exemple *Les Chimères*, *Pierrot Perrette*, *L'Audience du temps*, *Momus censeur des théâtres*, *Le Triomphe de l'Hymen*, *La Rage d'Amour*, *Atys*, *Arlequin sultane favorite*, *Les Songes*, *Les Arrêts de l'Amour*, *Les Pèlerins de la Mecque*, *La Robe de dissension*, etc. Outre qu'il s'agit exclusivement d'opéras-comiques (en 1727, sur les 6 pièces nommées, 6 sont des opéras-comiques), on remarque que la plupart de ces pièces seront éditées par la suite.

En effet, les premières années (de 1721 à 1723), les pièces proposées par les rédacteurs du *Mercure* sont, pour la plupart, des pièces qui seront éditées : c'est le cas pour *La Fausse Foire*, *La Boîte de Pandore* et *La Tête noire* qui paraîtront dans le quatrième volume du *TFLO*, en 1724. Fuzelier, alors rédacteur pour *Le Mercure*, avait-il déjà en tête leur publication ?

Si l'on inverse la réflexion, est-il possible que les pièces éditées dans le *TFLO* aient été choisies en fonction de leur mention dans le *Mercure*, ou du moins que le choix ait été orienté ? Il est très probable que les pièces mentionnées dans le *Mercure* soient le reflet des plus grands succès de l'époque, et que leur présence dans le *Mercure* et dans l'édition soit un choix dicté par leur succès.

On retiendra donc que cette source primaire, bien que fiable en ce qui concerne les dates, auteurs et autres éléments sur les représentations, est également orientée et ne représente pas un panorama exhaustif de ce qu'étaient les théâtres de la Foire. Seuls des éléments sporadiques pourront être utilisés pour notre calendrier.

2.2 Les procès-verbaux de Police

Émile Campardon (1837-1915) est un archiviste et historien du théâtre qui édita et étudia des procès-verbaux permettant de mieux comprendre le fonctionnement du théâtre de la Foire mais aussi parfois de rétablir des données manquantes sur les représentations. Dans l'introduction de son ouvrage⁸⁹, Campardon rappelle l'histoire de la Foire, mais surtout donne ses sources : « Après avoir exposé de manière sommaire l'histoire des spectacles de la Foire, il me reste maintenant à dire où j'ai trouvé les éléments de mon travail »⁹⁰.

Campardon a consulté, dans un premier temps, la série Y du Châtelet de Paris, conservée aux Archives nationales. Il précise qu'il s'agit des liasses Y 10,719 à 16 022. Ces archives, provenant des procès-verbaux constitués par les commissaires, concernent les « scandales au théâtre, dans les coulisses ou dans la salle ; querelles dans les cabarets, tapage nocturne, rixes plus ou moins sanglantes, plaintes de maris trompés, de femmes délaissées par leurs époux, de filles abusées [...] »⁹¹. On y trouve également les requêtes des Comédiens-Français contre les forains. Ces documents, comme le souligne Campardon, apportent à l'histoire du théâtre des informations précises sur la représentation des pièces et le fonctionnement des spectacles. Cette série est la plus représentée dans Campardon pour la période 1717-1727.

89. Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire, théâtres, acteurs, sauteurs, et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877.

90. Campardon, t. I, p. xl.

91. Campardon, t. I, p. xli-xlii.

L'autre pan de ses recherches est constitué des registres du Parlement de Paris, des minutes du Conseil privé et du Grand-conseil, des registres du Conseil d'État du Roi (série E)⁹² et des registres du ministère de la Maison du Roi (série O). Il ne donne pas plus de détails sur ces différentes séries⁹³. Nous avons nous-même recherché quelques documents issus de ces séries : la Série O, celle de la Maison du Roi, contient les archives privées de la Couronne. On y trouve des papiers relatifs à l'Académie royale de musique, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, la Musique du Roi et les spectacles de la Cour. C'est un premier ensemble du fonds appelé « Secrétariat de la Maison du Roi ». La série O/1, dans laquelle nous avons trouvé plusieurs documents, n'a pas été entièrement conservée : elle a subi de grosses pertes pendant la Révolution française. On peut toutefois trouver des informations sur notre période dans O/1/13 à 128, minutes émanant des règnes de Louis XIV et Louis XV, concernant le royaume ou parfois des particuliers⁹⁴. La série O/1/189 correspond aux années 1661-1748, et propose des copies de lettres adressées aux cours et aux autorités civiles et religieuses à l'occasion d'événements officiels. En O/1/239 on trouve des notes historiques sur la Régence (le testament de Louis XIV notamment et des mémoires divers). La série O/1/613 à 629 concerne l'Académie royale de musique. Elle contient des arrêts, des règlements, des mémoires, une correspondance, des comptes, des relevés, etc. La série O/1/843 à 854 comprend les minutes de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne, des règlements, arrêts du Conseil, lettres, mémoires, ou des informations sur la police.

Campardon propose donc des retranscriptions de ces procès-verbaux, que nous utilisons généralement comme telles. Mais nous avons, grâce à certains documents retrouvés lors de nos recherches, décelé certaines erreurs de Campardon. Une ordonnance permettant à Francisque, acteur et directeur de troupe à la Foire, de représenter des pièces de théâtre à la foire Saint-Laurent, en est un bon exemple. Ainsi, lorsque Campardon se heurte à certains passages illisibles, il les saute sans les signaler :

92. On y trouve les minutes des conseils, des arrêts. Une première collection est susceptible de contenir des documents intéressants pour notre étude : les minutes d'arrêts de E179 à 878, et E879 à 1501. Voir Michel Antoine, *Le Fonds du Conseil d'État du Roi aux Archives nationales*, Guide des recherches, Paris, 1955.

93. Voilà tout ce qui concerne les archives pour notre période. Ses sources imprimées, pour les années 1717-1727, sont celles que nous connaissons : les *Mémoires* et *Le Dictionnaire* des frères Parfaict. Les autres sources concernent des périodes plus tardives.

94. Nous avons consulté plusieurs documents de cette série, notamment des ordonnances de prolongation des foires, mais également un document important : une ordonnance permettant à Francisque de représenter des pièces de théâtre à la foire Saint-Laurent (O/1/65).

Transcription de Campardon :

Ordonnance qui permet au nommé Francisque de représenter des pièces de théâtre à la foire St-Laurent.

De par le Roi.

Sa Majesté ayant agréé que les directeurs de l'Académie royale de musique cédassent à Lalauze et sa troupe le privilège de représenter aux foires de St-Laurent et de St-Germain un opéra comique suivant les conditions portées entre **[manquant]** eux le 30 avril dernier et Sa Majesté bien informée d'un côté des contestations qui sont entre ledit Lalauze et le nommé Francisque et sa troupe à cette occasion, et d'un autre côté que ce dernier réussit mieux à la satisfaction du public que Sa Majesté a eue uniquement en vue dans ces représentations : Sa Majesté **[manquant]** a permis et permet à Francisque et sa troupe de continuer ses représentations auxdites foires,

Fait à Paris le 10 août 1721.

Notre transcription :

Ordonnance qui permet au nommé Francisque de représenter des pièces de théâtre à la Foire Saint-Laurent.

De par le Roi.

Sa Majesté ayant agréé que les directeurs de l'Académie Royale de musique cédassent à Lalauze et sa troupe le privilège de représenter aux foires de Saint-Laurent et Saint-Germain en opéra-comique, suivant les conditions portées au traité passé entre eux le 30 avril dernier, et Sa Majesté bien informée d'un côté des contestations qui sont entre ledit Lalauze et le nommé Francisque et sa troupe à cette occasion et d'un autre côté que ce dernier réussit mieux à la satisfaction du public, que sa Majesté a eu uniquement en vue dans ces représentations, sa Majesté de l'avis, etc. a permis et permet à Francisque et sa troupe de continuer ses représentations aux dites foires,

Fait à Paris, [le 10 août 1721]

Si Campardon utilise des sources primaires très fiables, il faut également utiliser ces informations avec un certain recul. Il s'agit de transcriptions, qui sont également sujettes à erreur humaine. Si l'exemple ci-dessus n'implique pas d'erreurs particulières dans l'histoire du théâtre, il arrive que d'autres erreurs soient plus graves. Par exemple, Campardon retranscrit un procès-verbal où sont mentionnées *La Boîte de Pandore* et *La Tête noire*. L'acte est daté du 31 juillet 1720 dans Campardon⁹⁵. On sait pourtant que ces pièces furent représentées en 1721. Il s'agit ici d'une simple erreur de transcription, mais les chercheurs, s'ils ne la vérifient pas ou ne comparent pas à d'autres sources, peuvent facilement perpétuer des informations erronées.

2.3 Les gazetins de la Police secrète

Une source, non encore explorée pour les théâtres de la Foire, a permis d'ajouter quelques précisions, mêmes minimes, sur les foires Saint-Germain et Saint-Laurent : les gazetins de la Police secrète. Ces documents conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal dans les Archives de la Bastille se présentent sous la forme de 16 volumes manuscrits, proposant des nouvelles de la période de 1724 à 1747⁹⁶. Ces gazetins étaient rédigés par « des mouches », et destinés au Lieutenant général de Police. Comme le remarque Gilles Malandain :

95. Campardon, t. I, p. 340-341.

96. Sous la cote Ms. 10155-10179 « Gazetins de la police secrète rédigés pour le Lieutenant Général, et quelques nouvelles à la main, où sont consignés au jour le jour le propos de la cour et de la ville, des promenades publiques, des salons et des cafés. C'est le journal de l'opinion publique sur le Roi et les ministres, la politique, les affaires religieuses et commerciales, les faits du jour », présentés ainsi par F. Funck-Brentano dans la *Table des Archives de la Bastille*.

Ces textes élaborés constituent une source policière originale qui, s'écartant généralement de toute dénonciation nominale, donne accès à une denrée rare de l'analyse historique : les discours quotidiens et spontanés des Parisiens. En effet, les observateurs, « mouches » en général anonymes de la police, ne relatent pas seulement les bruits et les nouvelles qui circulent mais aussi propos, discussions, jugements notés au vol et ajoutés à l'« amas infini de petits objets » dont la surveillance est la police même ⁹⁷.

Les gazetins ne prétendent ni à l'exhaustivité, ni à une quelconque organisation. Les informations y sont ainsi proposées pêle-mêle, contenant des notes diverses et écrites par de nombreuses « mouches » différentes ⁹⁸. Dans le cas de notre étude, les informations sont extrêmement sporadiques, mais on peut toutefois, sur les dernières années de notre période, trouver quelques éléments intéressants. En 1725, par exemple, un informateur mentionne que « l'Opéra-Comique a obtenu la permission de jouer 4 jours cette semaine sur le théâtre de l'Opéra » ⁹⁹. Un autre gazetins permet de dater plus précisément une pièce du répertoire : *Crédit est mort*. On y lit que « L'Opéra-Comique doit recommencer à jouer sur son théâtre ordinaire la semaine prochaine par la représentation d'une pièce nouvelle intitulée *Crédit est mort* », en date du 22 mars.

2.4 Le Minutier central

Les minutes de notaires sont conservées aux Archives nationales à Paris, et constituent un fonds précieux encore peu exploité pour les recherches sur les théâtres de la Foire. Agnès Paul ¹⁰⁰ et Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ¹⁰¹ avaient déjà entrepris de redécouvrir ces archives dans leurs travaux. Nous avons réutilisé certains documents déjà retrouvés, mais également découvert de nouvelles minutes. Ce travail d'archivistique est titanesque, puisque des milliers de boîtes et de minutes sont encore non classées aux Archives nationales et contiennent peut-être des minutes concernant notre période. Pour les années 1717-1727, nous avons tout de même retrouvé une cinquantaine de minutes :

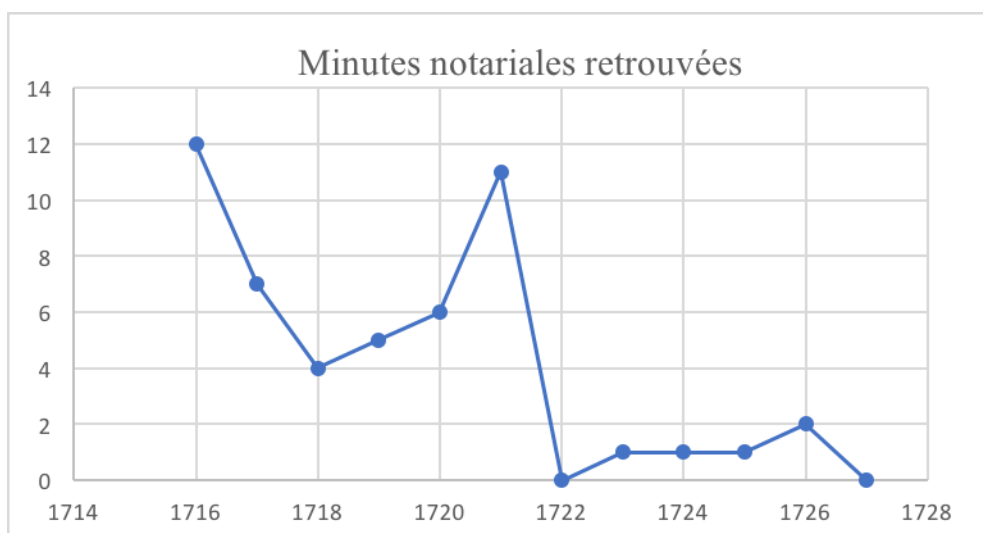
97. Gilles Malandain, « Les mouches de la police et le vol des mots. Les gazetins de la police secrète et la surveillance de l'expression publique à Paris au deuxième quart du XVIII^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 42-3, juillet-septembre 1995, p. 377.

98. Plus de 50, pour 417 textes, sur la période de 1724 à 1727, d'après Gilles Malandain, *Ibid.*, p. 378.

99. Gazetins, le 2/10/1725. Cet événement arrivait régulièrement. Il se pouvait qu'on leur demanda d'y jouer de façon exceptionnelle (*Le Régiment de la Calotte*), ou, lorsque la Foire fermait, les forains obtenaient parfois l'autorisation d'y jouer pour rembourser le privilège par exemple (*Le Retour de la chasse du cerf*).

100. Agnès Paul, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle : 1697-1762*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983.

101. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit.



Ce graphique montre, à partir de 1722, une nette diminution des sources à notre disposition. Comment expliquer cette perte ? Nous ne le savons pas, mais certains répertoires ou certaines études notariales manquent. Peut-être est-ce dû à des événements anciens, comme des incendies, des documents jetés, des notaires dont les archives n'ont pas été conservées à leur mort ¹⁰², ou bien les boîtes contenant ces minutes n'ont-elles pas encore été dépouillées ni même répertoriées aux Archives. Remarquons par ailleurs que la minute qui apparaît en 1723 ne concerne pas la Foire, mais la Comédie-Italienne. Rien n'explique pourtant que la présence des Italiens à la Foire fasse disparaître les actes notariés forains, puisque des spectacles avaient encore cours.

Structure des minutes notariales

Une minute notariale se construit sur une structure type : tout d'abord, la comparution, qui présente les différentes parties en présence, proposant alors noms, prénoms, qualité, métier, domicile et parfois le nom du notaire :

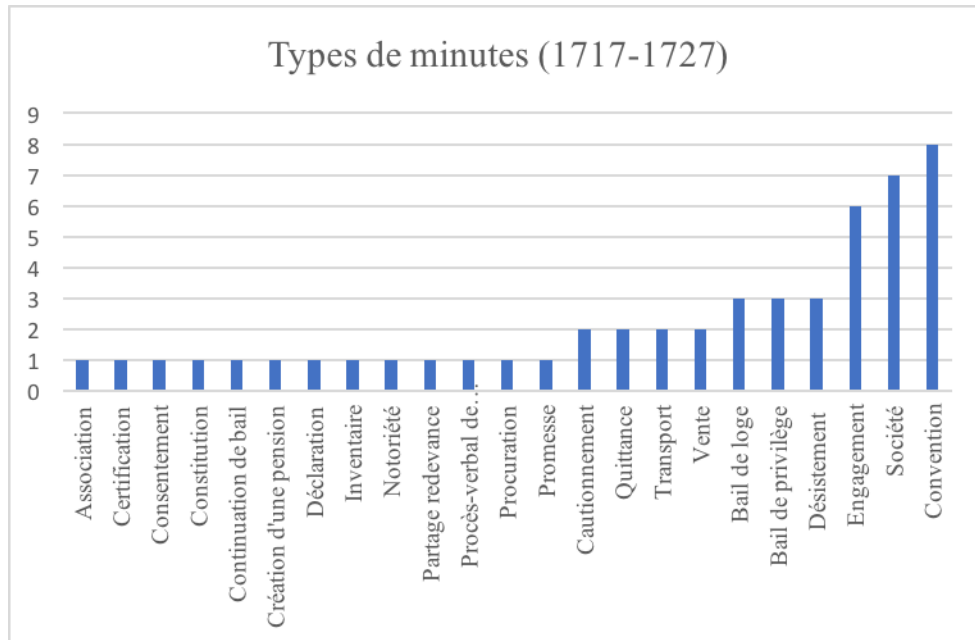
Furent présents : Antoine Poulletier, chargé de la direction de la caisse de l'Académie royale de musique, autrement dit l'Opéra demeurant à Paris rue Neuve [. . .] passée devant le notaire soussigné, le douze du présent mois ¹⁰³.

Ensuite, le corps de l'acte se constitue d'un rappel du contexte et des causes de passation de l'acte (dans le cas de la minute MC/ET/X/353 mentionnée ci-dessus, il s'agit du bail de privilège de l'Opéra-Comique), puis des modalités d'application de l'acte, c'est-à-dire s'il s'agit de payer quelque chose à quelqu'un, le calendrier des échéances, les modes de paiement. Dans cette même minute sont précisés le temps du bail, détail des paiements, des informations en cas du décès d'un des membres, etc. Les parties s'obligent et se promettent parfois le respect dudit acte, ce qu'on appelle les « garanties ». Enfin, on clôt l'acte en indiquant date, lieu, témoin et en apposant les signatures.

102. « Nos documents sont de deux sortes : les répertoires et les minutes. Les premiers manquent une fois sur trois ; les autres font défaut pour un petit nombre de notaires, soit que les études aient été pillées, détruites au cours du XIX^e siècle, soit pour d'autres raisons », *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, dirigé par Jacques Monicat et Jean Mesnard, Paris, Puf, 1960, p. xvii.

103. Archives nationales, MC/ET/X/353.

L'ensemble des minutes notariales se construit de la même façon. En revanche, il existe différents types de minutes, en fonction du but de ces dernières. Ci-dessous, nous proposons un graphique répartissant les différents types de minutes que nous avons répertoriés dans notre thèse et pour la période nous concernant.



Nous avons défini les différentes catégories des minutes notariales en fonction de leur caractérisation par les notaires eux-mêmes. En en-tête de chaque minute figure en effet la typologie de l'acte : association, convention, engagement conventionnel... Il est parfois difficile de faire la différence entre certains documents, notamment convention ou engagement : dans les deux cas, les deux parties promettent de fournir quelque chose à l'autre partie et s'y obligent. De même, société et association sont deux catégories voisines, constituant un accord entre différents membres pour s'associer et travailler ensemble ¹⁰⁴. Ces catégorisations ne seront pas un frein à notre étude : elles n'empêchent aucunement la compréhension du contenu de ces minutes ¹⁰⁵. Toutefois, remarquons qu'il sera rare que les minutes concernent une personne seule, mis à part lorsqu'il s'agit d'un inventaire après décès ou d'une vente. Les documents retrouvés concernent toujours des engagements avec une troupe, entre des acteurs et généralement plusieurs entrepreneurs.

104. Pour une histoire du notariat sous l'Ancien Régime, voir Marie-Paule Arnauld et Pierre-Yves Le Pogam, *Le Notaire au siècle des Lumières*, Paris, Caisse des dépôts et consignations, 1988 ; Line Skorka, « Les minutes notariales », dans *Les Instruments de recherche et leurs utilisateurs, bilan et perspectives. Journées d'étude de la Direction des Archives de France, Le Mans (28-29 septembre 1995)*, Paris, Direction des archives de France, 1996, p. 57-63 ; J. L. Laffont (dir.), *Notaires, notariat et société sous l'Ancien Régime (actes du colloque de Toulouse)*, Toulouse, 1990.

105. Les différences entre certaines catégories de minutes sont parfois très subtiles, et leur définition, adaptée à un notariat d'Ancien Régime, particulièrement complexe. Il ne nous a pas semblé nécessaire, pour leur compréhension et leur analyse, d'en proposer ici une typologie plus précise et définie. Nous nous contenterons d'en analyser le contenu dans une perspective historique.

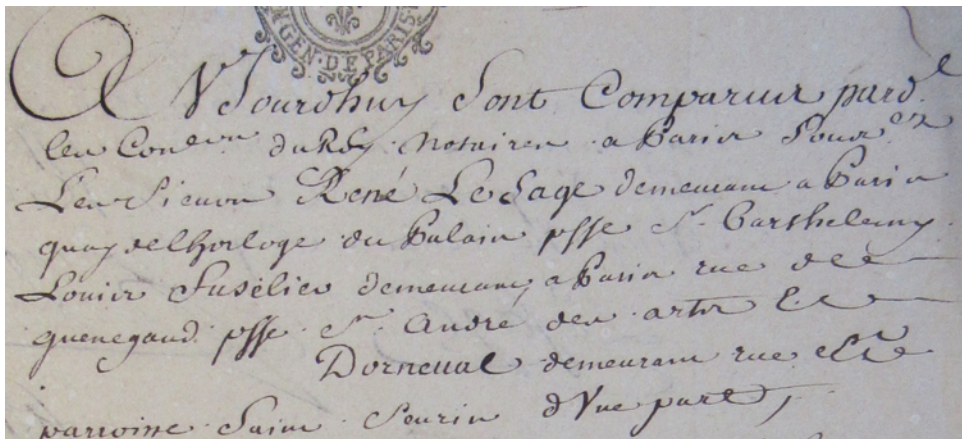
Apport des minutes de notaire

Les catégories de minutes sont très variées et apportent des éléments également riches et divers à l'histoire du théâtre. Ces différents contrats notariés, comme le remarque Agnès Paul,

permettent donc de cerner bien des aspects de la production dramatique foraine : le recours progressif aux auteurs professionnels, les statuts de ces auteurs, la bonne tenue des spectacles et enfin le rôle essentiel des auteurs, qui faisait écrire à Fuzelier : « je suis ¹⁰⁶ le parrain de l'opéra-comique », paternité qu'il aurait largement pu partager avec Le Sage ¹⁰⁷.

Si le Minutier central est plus connu des chercheurs généalogistes, les minutes sont une source féconde pour la recherche littéraire et historique ¹⁰⁸. En ce qui concerne l'histoire des théâtres de la Foire, elle a permis de corriger de nombreuses erreurs et également de compléter de nombreuses informations. Les minutes précisent et dévoilent ainsi de nouveaux pans du théâtre forain et du fonctionnement des troupes.

Elles permettent, de façon concrète, de connaître certains éléments de la vie des membres de la troupe : état civil, lieu de vie, etc. La minute notariale du 22 août 1721 ¹⁰⁹, qui concerne Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, permet ainsi de connaître leur adresse : René Le Sage demeurant à Paris quai de l'horloge, paroisse Saint-Barthélémy, Louis Fuzelier rue de Guénégaud, paroisse Saint André des Arts et d'Orneval rue de la paroisse Saint-Saurin.



D'autres détails, comme le nom des conjoints, parfois des enfants, se retrouvent également dans ces minutes permettant de préciser la vie des comédiens, auteurs, entrepreneurs. Une minute ¹¹⁰ concernant l'engagement d'Hamoche inclut également sa femme, Anne Bisson, dans l'engagement. De façon plus générale, on voit bien que les troupes foraines étaient des entreprises familiales.

106. Nous corrigeons la transcription « j'ai été » d'Agnès Paul car le manuscrit ne laisse pas de doute. Voir l'article de David Trott sur le site du CETHEFI : « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au théâtre de la Foire », conférence inaugurale du colloque international « Les Théâtres de la Foire (1678-1762) », 28-30 avril 1999, Université de Nantes, non publié.

107. Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre à la Foire à Paris au XVIII^e siècle », Bibliothèque des Chartres, 1983, p. 317.

108. Jacques Monicat et Jean Mesnard ont, par exemple, dirigé les recherches des *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, op. cit. ; M. Jurgens, I. Pebay, *La musique au XVI^e siècle, actes concernant les musiciens dans les minutes du notaire*, Michel de Felin, 1976 ; A. Howe, M. Jurgens, *Le théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Archives nationales, 2000.

109. MC/ET/X/353, 22 août 1721.

110. MC/ET/XIII/187, 31 août 1716.

Enfin, l'inventaire après décès de Pierre Restier permet de connaître ses goûts littéraires, puisqu'il mentionne les ouvrages qu'il conservait ¹¹¹. Tout ces détails participent à la « petite histoire » du théâtre.

Des éléments plus importants et plus directement liés à l'histoire du théâtre émanent de ces minutes. Il est possible de connaître plus précisément la constitution des troupes et notamment le rôle des acteurs dans la troupe. L'engagement du 31 août 1716 ¹¹² précise par exemple que le rôle de Pierrot était joué alternativement par Belloni et Hamoche. De même, les rôles précis de certains membres sont donnés, et l'on apprend que la femme d'Alard était chargée de recevoir les billets, et qu'Alard fils y faisait « des exercices » ¹¹³.

Les engagements et conventions sont propres à fournir ces renseignements sur le personnel des troupes. Outre les acteurs ou auteurs engagés, ces minutes mentionnent parfois certains « inconnus » des ouvrages historiques, comme c'est le cas d'un troisième entrepreneur ¹¹⁴. Dans cet acte de cautionnement, Louis Louvet se porte caution pour Maurice Honoré, Pierre Pirard, Claude Boudr[...] et Charles Dolet ¹¹⁵.

Ils donnent également des informations précises sur les attentes et engagements des acteurs, auteurs ou entrepreneurs. Ainsi, l'acte cité ci-dessus ¹¹⁶ s'approche d'un contrat de travail où les acteurs s'engagent à assister aux répétitions et spectacles, sous peine de se voir retirer une partie de leur salaire. Le rôle de l'auteur y est également mentionné : c'est lui qui distribue les scènes et les rôles, sans que les acteurs y aient mot à redire. Mais les auteurs sont également contraints dans leur association avec des troupes. Il existe des « contrats de travail » qui permettent de mieux cerner le rôle de chaque membre. Agnès Paul a consacré un article aux auteurs de la Foire ¹¹⁷, et a pu mieux cerner, grâce à ces minutes notariales, les tenants et aboutissants de la condition d'auteur, notamment en comparaison des auteurs de la Comédie-Française par exemple. À la Foire, les contrats passés permettent aux auteurs des revenus fixes, notamment « grâce à l'emploi de directeur artistique ». On l'a vu en effet, l'auteur forain n'est pas seulement auteur, il va également distribuer les scènes et rôles.

En dehors des noms et constitutions des troupes, des rôles et autres précisions sur des individus, les minutes permettent également de mieux comprendre le fonctionnement économique des théâtres. Les théâtres de la Foire sont des entreprises théâtrales. Chaque troupe est indépendante et survit grâce aux recettes obtenues lors des reprises. Bien des troupes font faillite, malgré la présence du public. Comme le souligne Jeanne-Marie Hostiou, « au cours de la Foire Saint-Germain, la troupe de l'Opéra-Comique dirigée par la dame de Baune qui a loué à prix d'or le privilège de l'Académie royale de musique, ne parvient pas à entrer dans ses frais et tombe en faillite, forçant

111. MC/ET/XXX/228, 25 octobre 1721.

112. MC/ET/XIII/187, 31 août 1716.

113. MC/ET/XXXI/63, 9 décembre 1717.

114. MC/ET/CXVI/246, 21 juin 1725.

115. Voir p. 155.

116. MC/ET/CXVI/230/B, 30 avril 1721.

117. Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la Foire... », art. cit.

l'Opéra à rompre son contrat et à régir lui-même ses spectacles »¹¹⁸. L'aspect financier inhérent à la production foraine est précisé et détaillé dans les minutes de notaires. Par exemple, les détails de la rémunération des acteurs sont évoqués dans certains actes d'association. Ils permettent de se faire une idée des budgets et des salaires. L'association du 30 avril 1721 permet de connaître précisément le fonctionnement de la rémunération des acteurs et actrices de la troupe. L'acte commence par annoncer les parties en présence :

Furent présents Marc-Antoine De Lalauze et Agathe Descio sa femme, qu'il autorise à l'effet des présentes demeurants à Paris rue de Bretagne, paroisse Saint-Nicolas Des-champs, Jean-François Carré dit Maillard et Marie Jacqueline Dumée sa femme, qu'il autorise aussi à l'effet des présentes demeurants à Paris rue Du Cœur Volant, paroisse Saint-Sulpice, Pierre Dubroc [Passage barré et illisible], demeurant à Paris dite rue du Cœur Volant, dit paroisse Saint-Sulpice, Jacques Auzeret dit La Vigne demeurant à Paris Faubourg Saint-Lazare, paroisse Saint-Laurent, Pierre Alard demeurant à Paris rue du petit bourbon au coin de la rue de Tournon dite paroisse Saint-Sulpice, Richard Anderson dit Baxter demeurant dite rue du Cœur Volant dite paroisse Saint-Sulpice, tous acteurs et actrices jouant ordinairement aux représentations des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent à Paris¹¹⁹.

Par la suite, l'acte précise le partage des sommes : les principaux membres de la troupe, associés, reçoivent chacun une part des recettes. La somme n'est pas fixe, mais proportionnelle à la recette de chaque spectacle, une fois un certain nombre de paiements retirés : le fonds de la société est donc composé de huit parts, mais avant de prélever ces dites parts, il « aura été prélevé par préférence savoir dix mille livres pour le prix de la concession dudit privilège, ensuite la somme de huit cent livres accordée par aux [*sic*] au Sieur Liard leur caution audit bail pour chacune foire, »¹²⁰ mais également « quinze cent livres »¹²¹ dues à François Parfaict de Boisredon. Les fournitures et personnels de théâtres (gagistes) sont ensuite payés. Les différents frais réglés, la somme restante est partagée.

On sait que les acteurs jouaient dans ce qu'ils appellent des « loges », qui étaient bien loin de simples tréteaux de rues. Le bail du 3 février 1726¹²², passé entre la veuve Alard et Cardon, apporte des informations précises sur le fonctionnement des locations. Il existe plusieurs intermédiaires dans la location des jeux. Dans le cas présent, Catherine Louis Alard, veuve d'Augustin Gascard maître d'un jeu de paume, est principale locataire du jeu de paume de l'Étoile, rue de Bussy. Elle a elle-même sous-loué le jeu au Sieur Cardon, avocat au Parlement « pour en faire un théâtre »¹²³. Le même sieur Cardon devait, ensuite, le louer aux entrepreneurs forains. Mais alors, louait-il ce jeu en tant que mécène des forains, ou au contraire en temps qu'« homme d'affaire » aguerri, dans l'optique de le relouer plus cher ? Une convention du 6 janvier 1726¹²⁴ permet de répondre à cette

118. Jeanne-Marie Hostiou. « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : le cas de l'année 1718 dans la querelle des théâtres ». *Littératures classiques*, SLC- Armand Colin, 2013, « Le Temps des querelles », 2013-2 (n° 82), p.109.

119. MC/ET/CXVI/230/B, 30 avril 1721.

120. *Ibid.*

121. *Ibid.*

122. MC/ET/XII/392, 3 février 1726.

123. *Ibid.*

124. MC/ET/XII/392, 6 janvier 1726. Il s'engage à louer le jeu à Maurice Honoré et Charle Dolet, entrepreneurs de l'Opéra-Comique. Il leur loue « une loge propre à représenter l'Opéra-Comique ».

question. Cardon paraît être un intermédiaire entre la veuve Gascard et les entrepreneurs. Il est en effet mentionné que les entrepreneurs devront remettre à Cardon les 500 livres payées d'avance par Cardon, en les prélevant sur la recette de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain. Le reste est détaillé : seront également prélevés sur la recette les frais pour amener les machines au jeu de paume, les déposer, les monter, mais également les 1000 livres restant de loyer à payer à la veuve Gascard. Sont également mentionnés des frais autres que ceux de la location de la loge :

Huit mille livres pour l'Opéra, le droit des pauvres, les chandelles, gages d'acteurs, journaliers, habits qu'il conviendra de faire faire, honoraires d'auteurs, et autres frais qui seront jugés utiles et nécessaires et arrêtés par le dit sieur Cardon et lesdits preneurs ¹²⁵.

C'est alors que l'intérêt de Cardon dans la Foire se dessine : « Il appartiendra audit sieur Cardon un huitième du produit net des recettes dudit Opéra-Comique » ¹²⁶, il lui convient également « d'établir un buraliste et un concierge » ¹²⁷, et le buraliste se chargera après chaque représentation d'établir les recettes et dépenses. Il aura également « son huitième dans l'ordonnance des pièces et des représentations » ¹²⁸, il dispose enfin de 160 places à donner à qui bon lui semble. Ainsi, Cardon semble avoir une part importante dans les choix et décisions propres au théâtre. Il apparaît comme un investisseur. Les entrepreneurs ne disposaient probablement pas de la somme nécessaire pour payer d'avance le bail de la loge, et Cardon se faisait peut-être à la fois mécène et investisseur de la troupe, pouvant alors intervenir dans les comptes et obtenir certains avantages.

Enfin, les minutes apportent de nombreuses précisions sur notre connaissance matérielle des spectacles. Les baux de loges mentionnent généralement les lieux où jouaient les troupes et précisent parfois le fonctionnement de ces salles. Si ces salles sont bien de véritables salles en dur, il faut remarquer qu'elles restent éphémères : on compte y « faire » ¹²⁹ un théâtre. On loue ainsi le jeu de Paulme mais également « une demi croisée d'une cuisine par bas dans laquelle sera fait une cloison qui règnera jusqu'à la tablette étant dans ladite cuisine » ¹³⁰. Dans la convention, il est précisé que la loge « sera disposée et consistera en théâtre, balcons, premières et secondes loges, orchestre, cintre garni de la lanterne, des lustres, poulies et chemin au-dessus dudit théâtre, parquet, parterre, premier, deuxième et troisième amphithéâtres, loges d'acteurs » ¹³¹. En dehors de ces détails qui permettent de se faire une idée de la forme et de la constitution de la salle, on apprend également que Cardon fournira « les chevrons nécessaires à tenir les décorations, les nuées et rideaux qui seront posés ; et généralement tous les équipages de théâtre » ¹³², le tout appartenant à Cardon et provenant de sa loge du faubourg Saint-Germain et de celle de la foire Saint-Laurent.

125. *Ibid.*

126. *Ibid.*

127. *Ibid.*

128. *Ibid.*

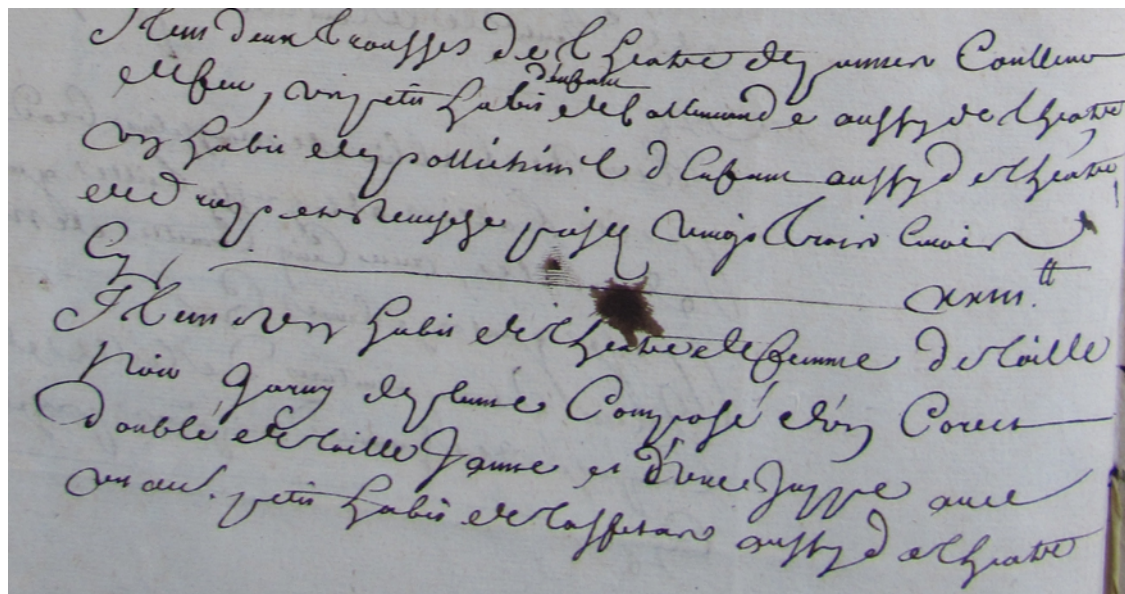
129. *Ibid.*

130. *Ibid.*

131. *Ibid.*

132. *Ibid.*

D'autres documents permettent de connaître de menus détails matériels des spectacles. Ainsi, un inventaire après décès de Pierre Restier ¹³³ détaille les tissus de certains vêtements.



Essai de transcription :

Item, deux trousse de théâtre de p[lu]mes couleur de feu, un petit habit d'enfant de l'allemande aussi de théâtre. Un habit de Polichinelle d'enfant aussi de théâtre de drap de Venise payés vingt trois livres. Cy [] xxiii livres. Item, un habit de théâtre de femme de toile noir garni de plume composé d'un corset doublé de toile jaune et d'une jupe avec un aut. [autre ?] petit habit de taffetas aussi de théâtre.

Plus globalement, le Minutier central fourmille d'éléments sur les bâtiments, les machines, les costumes des comédiens, les liens entre les personnels des théâtres ¹³⁴.

Nous avons ainsi proposé un panorama des principaux intérêts des minutes notariales. De multiples petits détails se cachent encore dans ces actes. Notre utilisation des archives notariales était orientée vers le caractère historique avant tout, aussi ne développons-nous pas précisément le fonctionnement politique, économique et social de ces minutes, ce qu'avait par ailleurs déjà amorcé Agnès Paul ¹³⁵. Les minutes vont surtout permettre de corriger des éléments concernant la constitution des troupes, de préciser quels acteurs, quels auteurs en faisaient partie, et parfois de mettre en avant certains événements hors du commun à la Foire.

Ainsi, trouver une source plus fiable qu'une autre reste difficile, à moins de se baser sur les minutes notariales et procès-verbaux. Encore faut-il que la transcription soit fiable et l'analyse judicieuse. En ce qui concerne les documents de seconde main, on observe une pyramide dangereuse : Desboulmiers s'appuie sur le *DTP* et les *Mémoires*, qui eux-mêmes s'appuient, entre autres, sur Maupoint, ce dernier comportant de nombreuses erreurs. Ainsi, pour notre calendrier, nous n'avons pas préféré utiliser une source plutôt qu'une autre, mais nous les avons confrontées. L'incertitude

133. MC/ET/XXX/228.

134. Pour une analyse générale du Minutier central concernant l'histoire littéraire, voir *Documents du minutier central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, op. cit..

135. Agnès Paul, voir th. cit. et art. cit.

de certaines sources et des contradictions parfois insolubles nous empêchent, toutefois, de proposer un calendrier exhaustif et stable à l'heure actuelle.

Principales minutes utilisées pour la période de 1717 à 1727

Lors de nos visites aux archives, nous avons recherché les minutes mentionnées par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva dans sa thèse, ainsi que par Agnès Paul et Barry Russell. La plupart de ces minutes concernent la période précédant 1717, aussi ne les mentionnons-nous pas ici. Nous avons en revanche complété les recherches d'Agnès Paul et retrouvé quelques documents inédits aux Archives. Le tableau ci-dessous mentionne les quelques documents concernant notre période et mentionnés par Agnès Paul, ainsi que les nouveaux documents retrouvés. Nous ne citons pas ici les minutes concernant les Comédiens-Italiens.

Minute	Date	détail
MC/ET/XIII/186	mars 1716	Engagement de Moligny, achat du privilège
MC/ET/XXXVIII/152	01/07/1716	Convention des loyers des loges
MC/ET/XIII/187	30/08/1716	Transport entre Marie Duchemin et Saint-Edme
MC/ET/XIII/187	31/08/1716	Engagement de Hamoche
MC/ET/XIII/188	21/09/1716	Société entre Dolet, La Place, Anne Bertrand, Hyacinthe, etc.
MC/ET/XIII/188	10/10/1716	Continuation de bail entre Pellegrin et Saint-Edme
MC/ET/V/304	28/11/1716	Bail de privilège de l'Opéra-Comique et Concession
MC/ET/V/304	20/03/1717	Consentement pour le privilège de l'Opéra-Comique
MC/ET/XIII/191	12/07/1717	Partage de la redevance du privilège de l'Opéra-Comique de Catherine Baron
MC/ET/XV/483	10/08/1717	Désistement de plainte à l'encontre de Jacynthe
MC/ET/XVII/589	01/09/1717	Convention pour un spectacle entre Catherine Vandrebek et Jacob Kochman
MC/ET/XV/485	13/09/1717	Autre désistement de plainte à l'encontre d'Antoine Jacynthe

MC/ET/LIII/214	09/10/1717	Engagement conventionnel entre Saint-Edme et Alard
MC/ET/XXXI/63	09/12/1717	Engagement entre Saint-Edme, Marie Duchemin et Alard
MC/ET/XXVIII/112	29/01/1718	Promesse pour les loyers d'une loge par Mathieu de Blampignon
MC/ET/XXXI/64	24/03/1718	Bail entre Pellegrin et Case-neuve
MC/ET/XXXI/64	24/03/1718	Société entre Dolet, Allard, Belloni, Delagrangé
MC/ET/XXXI/67	01/02/1719	Convention et Société de sauteurs pour la campagne
MC/ET/XXX/228	25/10/1720	Inventaire après décès de Pierre Restier
MC/ET/XXVIII/137	04/04/1721	Engagement entre Pitois et Gillot
MC/ET/CXVI/230/B	30/04/1721	Association pour le bail de l'Opéra-Comique
MC/ET/CXVI/230/B	30/04/1721	Bail de privilège de l'Opéra-Comique
MC/ET/CXVI/230/B	30/04/1721	Cautionnement pour le privilège de l'Opéra-Comique
MC/ET/CXVI/230/B	30/04/1721	Création d'une pension
MC/ET/X/353	12/08/1721	Désistement de bail
MC/ET/X/353	12/08/1721	Procuration de Francine
MC/ET/X/353	22/08/1721	Bail de privilège de l'Opéra-Comique
MC/ET/X/353	22/08/1721	Convention entre Le Sage, Fuzelier et d'Orneval
MC/ET/LIII/214 et 215	29/08/1721	Société entre Jean Henry et André Gillot
MC/ET/XXVIII/141	14/11/1721	Convention entre David Cornwell et Nicolas de Saint-Martin pour la foire Saint-Germain
MC/ET/XXIX/376	08/08/1724	Bail d'une loge à Ruitter par Dolet

MC/ET/CXVI/246	21/06/1725	Cautionnement de l'Opéra-Comique à l'Opéra
MC/ET/XII/392	06/01/1726	Convention entre Dolet, Honoré et Cardon pour la construction d'une loge
MC/ET/XII/392	03/02/1726	Convention entre Catherine Louise Allard et Cardon pour la construction d'un théâtre

II Calendrier forain des années 1717-1727

Précisions méthodologiques

L'histoire des spectacles forains est aujourd'hui encore très parcellaire, parfois fautive, souvent incomplète. Nous souhaitons, dans ce chapitre, retracer de la façon la plus fiable possible l'histoire des théâtres de la Foire de 1717 à 1727 ¹. Chaque Foire fera ici l'objet d'une analyse précise, à l'aide des différents documents d'archive retrouvés, afin de parvenir non pas à un catalogue exhaustif des représentations foraines sur ces dix années – le peu de sources qui nous sont parvenues, mais également leur caractère parfois incertain, rendent la chose impossible –, mais tout du moins un calendrier revu, corrigé et précisé. Après des rappels historiques pour chaque Foire, nous proposerons une liste des pièces représentées, accompagnées de brèves notices lorsque cela s'avèrera nécessaire. Ces notices pourront, selon les données retrouvées, comporter des informations sur leur(s) auteur(s), leur (s) compositeurs ², leur(s) représentation(s), leur réception, etc.

Pour les pièces dont aucun manuscrit n'a été conservé, nous reproduirons quand il existe le résumé du *DTP* ³.

Pour les pièces de Fuzelier, nous ne les présenterons que brièvement, Loïc Chahine ayant établi récemment dans sa thèse consacrée à cet auteur un solide catalogue scientifique. Nous développons les informations principales pour les pièces de Piron, mais une présentation complémentaire sera donnée dans l'édition à paraître aux Classiques Garnier.

Enfin, les pièces éditées dans le second volume de cette thèse feront chacune l'objet d'une introduction détaillée, aussi ne rentrerons-nous pas ici dans les détails de ces pièces. Nous ne donnerons que les principales informations : dates de représentation, auteurs et lieux de représentation.

Problèmes rencontrés

Afin d'établir ce calendrier, nous nous sommes fondée, dans un premier temps, sur les pièces proposées par le site CESAR. Or, certaines pièces ne présentent pas suffisamment de sources pour être attestées et nécessitent des recherches supplémentaires. Parfois, aucune source n'a pu être retrouvée. Nous avons alors écarté la pièce de notre corpus et donc des données statistiques, en mentionnant son existence comme incertaine ⁴.

1. Nous ne revenons pas sur la méthodologie utilisée ici. Pour des informations précises sur les sources, nous vous renvoyons au chapitre précédent.

2. Le cas échéant. Certaines pièces avaient une musique originale, souvent de Gilliers. Les autres pièces sont en vaudevilles souvent sans auteur connu.

3. Ou, parfois, du *Mercur*e et de certains procès-verbaux mentionnés par Campardon.

4. C'est le cas par exemple de *Brioché vainqueur de Tirésias* et de *L'Entêtement des spectacles* en 1722.

Enfin, il n'a parfois pas été possible, malgré des informations plus nombreuses, d'attribuer à certaines pièces un auteur, une date de représentation ou un lieu de représentation de façon certaine ⁵. Nous le signalons également.

5. Voir par exemple *Le Retour de la chasse du cerf* généralement attribué à La Font, en 1726 ou encore *Les Disgrâces d'Arlequin* en 1721.

Avant le retour des Italiens

Les années 1716-1717 sont des années de transition pour les théâtres forains. Afin de mieux comprendre cette transition, nous proposons un bref rappel des événements précédant l'année 1717⁶.

En 1715, les Saint-Edme et Catherine Baron s'étaient associés. Cette association ne dura que le temps de deux foires et fut rompue le 18 décembre 1715. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva suggère que cet acte serait à l'initiative des Saint-Edme et cite les frères Parfaict : « Persuadés qu'ils étaient les dupes de cette société, les sieur et dame de Saint-Edme la terminèrent le 18 décembre 1715 »⁷. Ainsi, la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent de 1715 se composent :

- de la troupe des Saint-Edme, également connue sous le nom de troupe de Dominique, qui avait, dès le 13 novembre 1715, loué le jeu de Pellegrin, et renouvelé ce bail pour la foire Saint-Germain de 1717⁸ ;
- de la troupe de la dame de Baune, sous le nom de troupe de Belair, ou de Baxter et Saurin ;
- de la troupe d'Octave ;
- de celle du Chevalier Pellegrin (seulement pour la foire Saint-Germain) ;
- de celle d'Alexandre Bertrand.

À la foire Saint-Germain 1716, on trouvait encore la troupe de la dame de Baune ou troupe de Belair d'un côté, celle de Dominique / Saint-Edme de l'autre, et enfin la troupe d'Octave, mais il s'agira de sa dernière Foire : Agnès Paul a retrouvé, aux Archives nationales, le document dans lequel Octave cède son matériel⁹. Les deux autres troupes continuèrent leurs représentations à la foire Saint-Laurent 1716.

La nouvelle troupe de la Comédie-Italienne commençant à jouer à partir du 18 mai 1716, dans un premier temps sur le théâtre du Palais-Royal, puis, ensuite, à l'Hôtel de Bourgogne, la foire Saint-Laurent 1716 sera donc de nouveau sous le signe de la concurrence. Les Italiens ont vu leur public revenir en masse, comme l'expliquent les auteurs du *Mercure galant* : « Les spectacles qu'on a présentés pendant le cours de ce mois-ci ont été à l'ordinaire à l'avantage des Italiens »¹⁰. Enfin, Pellegrin et Octave, en raison de difficultés financières, abandonnent leurs entreprises. Seules les troupes des Saint-Edme et de la dame de Baune résisteront ensuite. Un autre événement marque également l'évolution des troupes : Dominique, jusqu'alors attaché aux Saint-Edme, s'engage avec la dame de Baune et deviendra également prête-nom pour son jeu en 1717¹¹. Toutefois, il jouait

6. Nous vous renvoyons, pour des informations plus précises, à la thèse d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, qui s'intéresse à l'histoire de la Foire depuis les débuts des théâtres forains jusqu'à l'année 1716. Voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*, th. cit.

7. *MfP*, t. I, p. 161, cité par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 358.

8. Archives nationales, MC/XCVII/175, cité par Agnès Paul, *Les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle*, th. cit., t. I, p. 69.

9. Voir Archives nationales, MC/XXXVIII/148 du 20 février 1716, cité par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 74. Voir également *MfP*, t. I, p. 185.

10. *Le Nouveau Mercure galant*, août 1716, p. 282.

11. Campardon, t. I, p. 264. Les *Mémoires* le mentionnent : « Dominique, autorisé par l'arrêt précédent, rompit l'engagement qu'il avait contracté avec les sieurs et dame de Saint-Edme » *MfP*, t. I, p. 195.

toujours pour les Saint-Edme à la foire Saint-Laurent 1716, comme le prouve un procès-verbal du 25 septembre 1716 :

L'an 1716, le 25^e jour de septembre [...] sommes transportés sur les cinq heures du soir en la salle du sieur de Saint-Edme, située aux environs de la foire Saint-Laurent ; où étant, nous avons remarqué [...] que dans le premier acte ledit Dominique, le nommé Desgranges et un acteur qui fait le rôle d'Octave, se parlent aussi en prose [...] ¹².

Un différend économique et politique, qui permettra d'expliquer un certain nombre d'éléments de la Foire de 1717, eut lieu entre ces deux troupes. La dame de Baune avait, le 5 janvier 1716, obtenu le privilège de l'Opéra pour deux théâtres ¹³. Mais elle le partagea avec les Saint-Edme, probablement, d'après Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ¹⁴, pour alléger ses frais. Cette dernière cite Campardon :

Par ce même traité, ayant été stipulé qu'elle pourrait céder son droit pour un desdits théâtres pendant ladite foire Saint-Laurent, elle a eu la facilité de le faire en faveur de Louis Gautier de Saint-Edme et de Marie Duchemin, sa femme, par un contrat du 29 du même mois [...] ¹⁵.

Mais il semble que les Saint-Edme ne réglèrent pas la somme demandée et la dame de Baune réclama la fermeture de leur théâtre, condamnation qui prit effet le 2 septembre ¹⁶. Ce rapide arrêt est également signalé dans les *Mémoires* :

En parlant, ci-dessus, de l'arrangement fait entre les sieurs et dame de Saint-Edme et la dame de Baune, le 29 janvier 1716, j'ai ajouté qu'il ne subsista que jusqu'à la fin de l'année : et que cette dernière n'y trouvant pas un assez grand avantage, employa tous les ressorts imaginables pour le faire rompre ¹⁷.

La même année, le 28 novembre 1716, la dame de Baune signe un bail de privilège pour l'Opéra-Comique ¹⁸. Comme le remarque Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva,

Catherine Baron fait une tentative de mainmise absolue sur le théâtre forain, elle essaie de rejoindre le cercle fermé des théâtres monopolistes parisiens. Pour pouvoir se constituer une troupe brillante, elle obtient l'annulation de tous les contrats et engagements passés entre les entrepreneurs forains et les acteurs, danseurs, musiciens, bref, tous les professionnels du spectacle forain ¹⁹.

C'est également parce qu'elle ne pouvait briser l'acte passé avec les Saint-Edme que la dame de Baune se serait vue obligée de signer ce bail :

Elle fut obligée de recourir à un stratagème qui fut de proposer aux syndics de l'Opéra de prendre leur permission exclusive, de donner pendant la tenue des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent des spectacles mêlés de chants, danses, et de symphonies,

12. Campardon, t. II, p. 359.

13. Campardon, t. I, p. 94.

14. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 381.

15. Campardon, t. I, p. 94.

16. Campardon, t. I, p. 95.

17. *MfP*, t. I, p. 190.

18. Campardon, t. I, p. 95-96, dans un acte du 15 février 1717 : « Sur la requête présentée au Roi étant en son conseil, par Catherine Vonderberg, épouse non commune en biens du sieur Charretier de Baune, contenant que le 28 du mois de novembre 1716, elle aurait traité avec les syndics des intéressés au privilège de l'Opéra de la permission exclusive de donner, pendant la tenue des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, des spectacles mêlés de chants, de danses et de symphonies pour le temps de 15 années [...] ».

19. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 383.

sous le nom d'Opéra-Comique, pour le temps et espace de quinze années et deux mois, à commencer au premier janvier 1717, et qui devaient finir le dernier février 1732 sans que cette permission exclusive pût être transportée à personne ²⁰.

C'est à ce moment de l'histoire foraine que nous commençons notre calendrier et notre analyse du corpus. L'année 1717 représente une année de transition entre la période abordée dans la thèse d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva et la période suivante. Il s'agit, nous l'avons dit, de la première année du retour des Italiens, et donc d'une nouvelle forme de concurrence, mais également de la dernière où les deux principales troupes foraines, celles de Saint-Edme et de la dame de Baune, s'affronteront. À la fin de l'année 1718, ils abandonneront tous deux les théâtres forains de façon définitive ²¹.

20. *MfP*, t. I, p. 191.

21. Voir Année 1718, p. 67.

Année 1717

Foire Saint-Germain 1717

Les commencements de la foire Saint-Germain ¹ ne se font pas sans heurts. En droite lignée des querelles entre les entrepreneurs, qui sévissaient déjà les années précédentes, les détenteurs du privilège furent le centre d'une nouvelle guerre. Dans leurs *Mémoires*, les frères Parfaict reprennent les différents éléments de cette querelle qui opposa les Saint-Edme et la dame de Baune, et qui débuta en 1716 ². La dame de Baune avait alors signé un bail de privilège avec l'Opéra qui lui assurait l'exclusivité de l'Opéra-Comique ³. Les frères Parfaict citent un acte des syndics de l'Opéra, du 26 novembre 1716, dans lequel ils cassent en effet tous les contrats passés avec d'autres entrepreneurs de spectacles :

Sa Majesté étant en son conseil, de l'avis de Monsieur le Duc d'Orléans, Régent, a cassé et annulé, casse et annule toutes les pactions, clauses, et conventions, que les entrepreneurs des spectacles populaires des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, peuvent avoir faites de se communiquer ladite permission, qui aura été accordée à l'un d'eux. Veut Sa Majesté, que celui auquel la concession en pourra être faite, en jouisse, et dispose seul, sans être tenu d'en faire part aux autres, si bon ne lui semble, pour quelque cause et sous quelque prétexte que ce soit ; comme aussi, Sa Majesté a cassé et annulé, casse et annule tous les pactes et engagements passés jusqu'à ce jour entre lesdits entrepreneurs, leursdits acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes et compositeurs de danse et de musique. Permet Sa Majesté, tant auxdits entrepreneurs qu'à leursdits gagistes, de se pourvoir par de nouveaux engagements, ainsi que bon leur semblera ⁴.

Non seulement la dame de Baune obtient le privilège, mais elle peut également se constituer une nouvelle troupe avec les meilleurs éléments des autres troupes, ceux-ci n'étant plus liés à leurs entrepreneurs par un contrat, notamment Dominique. Ainsi traite-t-elle directement après avec les syndics de l'Opéra ⁵.

Les mêmes frères Parfaict offrent une information intéressante, bien que non vérifiable, au sujet des attentes des époux Saint-Edme :

Les sieur et dame de Saint-Edme se flattèrent pendant quelques temps que la dame de Baune et Dominique observeraient leurs précédents engagements que l'arrêt dont je viens de parler leur laissait dans une pleine liberté d'exécuter ; cette espérance s'évanouit à la veille de la foire Saint-Germain ⁶.

Il fallut donc que les époux Saint-Edme se battent contre la troupe concurrente. Ils ne s'avouèrent pas vaincus : commence ainsi une suite de procès par lesquels chacun tente de faire valoir ses droits. Une première assignation des Saint-Edme réclamait des dommages et intérêts de 20 000 livres de la part de la dame de Baune et de Dominique, et également 6 000 livres

1. Un arrêt prolongea la foire de Saint-Germain jusqu'au 13 mars 1717 (Archives nationales, Maison du Roi, O/1/61).

2. Voir p. 53.

3. Sa troupe jouait alors sur le jeu de la rue des Quatre-Vents, appelé également jeu de Belair, prenant son nom de la troupe, mais il s'agissait en fait du jeu de Paume d'Orléans. Un autre théâtre de ce nom existe également rue Vaugirard, où avait joué la troupe de la dame de Baune.

4. *MfP*, t. I, p. 192-193.

5. *MfP*, t. I, p. 190.

6. *MfP*, t. I, p. 195.

supplémentaires, « portés par l'acte du 29 janvier 1716 »⁷. La dame de Baune répondit par un autre arrêt, où était homologué le traité fait le 26 novembre avec l'Opéra. Cet arrêt fut rendu le 15 février 1717⁸. Une nouvelle requête des époux Saint-Edme fut envoyée à l'abbé Menguy, conseiller de la grande chambre. Le Conseil, cette fois, et malgré le soutien de l'Opéra à la dame de Baune, répondit favorablement à la demande des Saint-Edme. La dame de Baune menaça alors les syndics de l'Opéra de les poursuivre pour obtenir des dommages et intérêts. L'Opéra tenta de renverser une fois de plus la décision, mais c'est le 30 août 1717 que

après une foule d'écrits de part et d'autre, où les invectives les plus grossières n'étaient pas oubliées, [...] intervint un arrêt du conseil, qui terminant ce fameux procès, mit les sieur et dame de Saint-Edme hors de cour sur toutes les autres demandes, et néanmoins condamne la dame de Baune en quinze mille livres d'intérêts envers eux, par forme de dédommagement⁹.

Ces querelles, on peut le supposer, eurent d'importantes conséquences sur la foire Saint-Germain de 1717, mais également sur la foire Saint-Laurent de cette même année¹⁰. Les principales pièces représentées à la foire Saint-Germain furent donc des opéras-comiques, dans la troupe de Belair, soit celle de la dame de Baune et de Dominique (prête-nom de cette dernière). Dans leurs *Mémoires*, les frères Parfaict ne citent que deux opéras-comiques, tous deux de Fuzelier : *Le Pharaon*¹¹ et *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*¹². Ils auraient été représentés au jeu de Paume d'Orléans par la troupe de Belair. Mais les frères Parfaict dressent un tableau fort incomplet de cette Foire, que nous tentons de préciser.

Troupe de l'Opéra-Comique ou de Belair

— *L'Avant-prologue* et *Les Voyages du Parnasse*

Source. Ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 327-330.

Représentation. *L'Avant-Prologue* et *Les Voyages du Parnasse* auraient été représentées le 3 février 1717¹³. Pour ce qui est du prologue *Les Voyages du Parnasse*, dont nous ne connaissons aucun manuscrit, Loïc Chahine explique :

L'Avant-prologue nous paraît beaucoup trop court pour remplir à lui seul l'office d'un véritable prologue ; Fuzelier, dans *Opéra-Comique*, mentionne « *Les Voyages du Parnasse*, prologue ». Il nous semble en revanche probable qu'il s'agissait effectivement d'un « avant-prologue » qui était suivi des *Voyages du Parnasse*, perdus, prologue, puis

7. *MfP*, t. I, p. 196.

8. Également cité dans Campardon, t. I, p. 94.

9. *MfP*, t. I, p. 200.

10. Nous allons le voir, il y aura, à ces foires, moins de pièces représentées, mais également moins de troupes en concurrence.

11. Nous excluons toutefois cette pièce de l'année 1717. Il s'agit d'une erreur. Voir p. 66.

12. Cette pièce est également éditée par Françoise Rubellin dans *Le Théâtre de la Foire : Anthologie de pièces inédites (1712-1726)*, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 143-175.

13. Loïc Chahine, th. cit., p. 117.

de *Pierrot furieux*, en un acte, et peut-être, comme le suggère *Opéra-Comique, Olivette suivante et maîtresse*, en un acte également ¹⁴.

Notons que d'après CESAR, le lieu de représentation est le jeu de Belair rue Vaugirard. Mais à la foire Saint-Germain 1717, la troupe représentait ses pièces au jeu de Paume d'Orléans ¹⁵. Il est fort probable qu'il s'agisse d'une confusion des contributeurs du site, puisqu'un autre jeu de Belair existait : nous conservons le lieu du jeu de Paume d'Orléans.

Attribution. Cette pièce est de Fuzelier. Nous évoquerons ci-dessous le problème d'attribution de *Pierrot furieux*. Pour *L'Avant-prologue*, le même problème se pose, et nous pensons qu'il s'agit également d'une pièce de Fuzelier seul, hypothèse partagée par les auteurs de la notice de *Pierrot furieux* dans l'*Anthologie du théâtre de la Foire*, et par Loïc Chahine ¹⁶.

— *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*

Source. Ms. BnF, fr. 9334, f^{os} 331-347.

Représentation. On sait par le manuscrit *État des pièces* que « Mme la Duchesse de Berry vint le 26 février à la 24^e représentation », ce qui situe la première représentation au 3 février 1717, avec *L'Avant-Prologue* et *Les Voyages du Parnasse*. La pièce sera reprise en 1718. Hamoche y jouait le rôle de Pierrot ¹⁷.

Attribution. Comme *Les Voyages du Parnasse*, l'attribution est incertaine. En effet, le manuscrit porte une écriture inconnue indiquant les noms de Pannard et Pontau. Mais ces deux auteurs, comme le font remarquer Danièle Rialland-Caillous et Isabelle Ligier-Degauque, ne commencent réellement à écrire à la Foire qu'en 1726 :

Les frères Parfaict et Campardon ne mentionnent comme auteur de *Pierrot furieux* que Fuzelier. Lui-même, dans le manuscrit *Opéra-Comique*, en revendique la paternité. La participation de Pannard et Pontau à l'écriture de cette pièce peut donc être sérieusement mise en doute pour la version représentée en 1717, d'autant que pour Pontau, ses premières pièces attestées datent de 1726 et, pour celles de Pannard, de 1729 ¹⁸.

Elles pensent ainsi que *Pierrot furieux* aurait ensuite été remaniée par ces deux auteurs, lors de la reprise de 1738 probablement, date que l'on trouve d'ailleurs sur la page de titre de *Pierrot furieux*. Nous optons, de même que Loïc Chahine ¹⁹, pour une attribution de la pièce à Fuzelier seul.

14. *Ibid.* Audrey Calvez dans son mémoire de Master *Pierrot chez Fuzelier ou les métamorphoses d'un type*, dir. Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2007, propose une autre hypothèse, que nous ne retiendrons pas mais qui est également signalée par Loïc Chahine : « Ce texte très court était-il réellement un avant-prologue à une autre pièce intitulée *Les Voyages du Parnasse*, perdu, ou simplement, comme le suppose Audrey Calvez, un prologue qui évoquait des *Voyages du Parnasse* qui n'existaient en fait pas ? », Loïc Chahine, th. cit., p. 117.

15. *MfP*, t. I, p. 200.

16. Voir ci-dessous, pour *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*.

17. *DTP*, t. IV, p. 141.

18. *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, dir. Françoise Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 147.

19. Loïc Chahine, th. cit., p. 118.

— *Olivette suivante et maîtresse*

Source. Aucun texte n'a été conservé.

Représentation. Elle aurait été représentée le 3 février 1717. Bien que les frères Parfaict dans leurs *Mémoires* ne mentionnent que *Pierrot furieux* et *Le Pharaon*, plusieurs autres sources signalent cette pièce, notamment *État des pièces* et *Opéra-Comique*. Loïc Chahine suggère qu'elle était représentée avec un prologue, *Le Voyage du Parnasse*, et *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*. Il explique :

[...] *Olivette suivante et maîtresse* est mentionnée en premier dans la liste des pièces, qui est généralement chronologique. Il est donc fort probable que les trois pièces étaient représentées ensemble ²⁰.

Les contributeurs de CESAR, de même que pour *Le Voyage du Parnasse*, situent la représentation rue Vaugirard. Il nous semble plus probable que la représentation ait eu lieu au jeu de Paume d'Orléans, rue des Quatre-Vents ²¹.

Mademoiselle Delisle était alors la Colombine de la troupe. Le rôle d'Olivette devait lui être dédié, faisant également partie de ses attributions ²².

Attribution. *État des pièces* la mentionne sans nom d'auteur. Étant également citée dans *Opéra-Comique*, on en déduit qu'elle fut probablement écrite par Fuzelier ²³. Par ailleurs, la plupart des pièces de la troupe furent le fruit de sa plume.

— *La Vie est un songe* ²⁴

Source. Ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 348-379.

Représentation et réception. Une autre pièce de Fuzelier fut également représentée par la troupe de Belair en mars 1717, *La Vie est un songe*, parodie en deux actes, mentionnée dans *État des pièces* et *Opéra-Comique*. Dans *Opéra-comique*, Fuzelier signale son échec ²⁵.

— *Le Mars dépiécé*, anonyme

L'unique source de cette pièce est le manuscrit *État des pièces*. Nous ne disposons d'aucune information supplémentaire sur cette pièce, mis à part qu'elle fut représentée pendant la foire Saint-Germain. S'agit-il également d'une pièce de Fuzelier, comme ce fut le cas de toutes les autres pièces de la troupe ?

20. *Ibid.* p. 71

21. Voir p. 58.

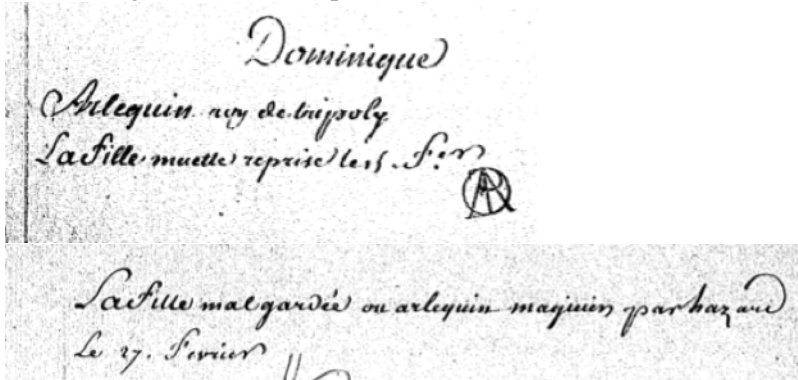
22. *MfP*, t. I, p. 189. Au sujet de cette actrice, on lit, dans les *Nouveaux Mémoires* : « Elle est plus petite que grande, assez jolie, et d'un embonpoint raisonnable, gracieuse dans tout ce qu'elle fait, vive et jouant avec noblesse et délicatesse, elle a de plus une fort belle voix, des cadences charmantes, enfin, cette actrice semble mériter de monter sur un autre théâtre », *Nouveaux mémoires*.

23. Rappelons que ce manuscrit ne comporte, normalement, que des pièces de Fuzelier.

24. Voir Loïc Chahine, th. cit., p. 119-120.

25. *Opéra-Comique*, p. 9.

Les trois pièces suivantes sont, dans *État des pièces*, proposées sous le nom de Dominique, comme s'il s'agissait d'une troupe différente de celle de la dame de Baune :



Mais à cette Foire, Dominique, nous l'avons vu, avait déjà quitté les Saint-Edme pour se rallier à la dame de Baune. S'agit-il d'une confusion qui s'expliquerait par le fait que Dominique était l'auteur des pièces ?

— *Arlequin roi de Tripoli*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Les contributeurs de CESAR tiennent probablement cette référence du manuscrit *État des pièces*, seul endroit où est mentionné ce titre. La pièce aurait été représentée par la troupe de Belair. Il existe une pièce sous le titre *La Propreté ridicule ou Arlequin roi de Tripoli*, canevas italien de 1677²⁶. Nous pensons qu'il pourrait s'agir d'une reprise du canevas italien, mais ne disposons d'aucune information supplémentaire sur la pièce.

Attribution. Comme l'indique le manuscrit *État des pièces*, il pourrait s'agir d'une pièce de Dominique, mais rien ne permet de le confirmer.

— *Arlequin peintre et la fille muette*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Une pièce dont l'auteur reste également inconnu est mentionnée dans un procès-verbal²⁷ : *Arlequin peintre et la fille muette*, représentée en 1716. Claudio Vinti explique :

Nulla dice il verbale circa la vicenda, ma solo sulla tecnica rappresentativa ; a sostenere il canto degli attori c'era un'orchestra di venti strumentisti. C'è solo da arrischiare l'ipotesi che la commedia sia in rapporto con un canovaccio anonimo (perduto) che gli Italiani avrebbero date il 1 ottobre (non registrato da Brenner) : Arlequin peintre maladroit ; oppure che possa trattarsi di una contaminazione tra quest'ultima commedia e il canovaccio Isabelle muette par amour, anonima, del ms. BnF, 9329, (ed. Colajanni, 177-187)²⁸.

(trad.) Le procès-verbal ne dit rien à propos de la représentation, mais uniquement sur le monde de la représentation. Un orchestre de vingt instruments soutenait le chant

26. *Mercure galant*, juillet 1677, p. 126.

27. Campardon, t. II, p. 359-360.

28. Claudio Vinti, *Alla Foire e dintorni : saggi di drammaturgia foraine*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989, p. 146.

des acteurs. La seule hypothèse à risquer serait que la comédie ait un rapport avec un canevas anonyme, perdu, que les Italiens auraient donné le 1^{er} octobre (non mentionné par Brenner) : *Arlequin peintre maladroit*. Ou l'on pourrait imaginer une contamination entre cette dernière comédie et le canevas *Isabelle muette par amour*, anonyme, du ms. BnF, 9329, (éd. Colajanni, 177-187)²⁹.

Après avoir consulté le manuscrit *État des pièces*, on peut confirmer la représentation en 1717. Le manuscrit précise également qu'il s'agit d'une reprise du 15 février 1716. Les informations fournies par le procès-verbal mettent toutefois un problème en évidence : la pièce était représentée, en 1716, sur le théâtre de Saint-Edme. Toutefois, il ne peut s'agir d'une reprise chez les Saint-Edme, ceux-ci n'ayant alors pas de théâtre. Mais la mention de « vingt instruments » et du chant des acteurs nous permet de poser l'hypothèse que la pièce était un opéra-comique et donc devait être représentée par la troupe de Dominique et de la dame de Baune en 1717, qui se serait peut-être réapproprié une pièce des concurrents.

Attribution. Cette pièce était-elle également de Dominique ? Cela expliquerait sa reprise³⁰.

— *La Fille mal gardée ou Arlequin magicien par hasard*

Cette pièce anonyme est mentionnée dans le manuscrit *État des pièces* et aurait été représentée par la troupe de Dominique et de la dame de Baune le 27 février.

Marionnettes

Deux pièces sont datées de 1717 par les contributeurs de CESAR : *La Cendre chaude* chez Bienfait et *La Noce interrompue*, chez Alexandre Bertrand, deux pièces de Carolet. Nous avons écarté la pièce *La Cendre chaude*. Elle fut représentée en 1727 et non en 1717³¹. En ce qui concerne *La Noce interrompue*, la représentation, bien que peu certaine, semble être plutôt de 1717.

Source. Le problème principal, pour *La Noce interrompue*, est lié à l'existence d'une seconde pièce sous ce titre, datée de 1734 et anonyme³². On trouve un manuscrit de celle-ci, conservé à la BnF, sous la cote ms. fr. 9313, f^{os} 113-118. Si Nina Gasser³³ émet l'hypothèse qu'il s'agit de la même pièce, nous ne le pensons pas, ou du moins trop peu d'éléments permettent de l'affirmer, aussi considérons-nous celle de 1717 comme perdue. Jean-Luc Impe considère lui aussi que cette

29. Nous traduisons.

30. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva rapporte un événement intéressant du procès-verbal : « à noter que, durant la représentation, un autre acteur que Dominique s'est annoncé pour auteur de cette pièce [. . .]. Était-ce une plaisanterie, une mystification, un jeu ? Ou bien la lettre « D » initiale cacherait-elle Desgranges et non pas Dominique ? », th. cit., p. 374.

31. Voir notice de la pièce.

32. Voir le mémoire de Wilfried Ménager, *Édition critique de trois pièces manuscrites inédites : Arlequin défenseur du public ou les critiqués et dupés (1729) ; La Noce interrompue (1739) ; Arlequin valet de banquier*, dir. Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2016. Ce dernier évoque bien d'autres pièces du même titre, mais sans tenter de prouver que la pièce de 1717 soit la même que celle de 1734.

33. Nina Gasser, *Les Marionnettes de la Foire (1695-1760) : répertoire, jalons d'analyse et éditions critiques*, dir. Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2016.

pièce est perdue, mais pense qu'il s'agirait d'une parodie du *Retour imprévu* de Dufresny, sans argument à l'appui.

Représentation. Maupoint et les frères Parfaict donnent la date de 1717, à la foire Saint-Germain, chez Bertrand ³⁴. Charles Magnin, dans son *Histoire des marionnettes*, explique :

À la foire Saint-Germain de 1717, Carolet confia à la même troupe une petite pièce en un acte, *La Noce interrompue*. On vit surgir la même année un nom destiné à devenir célèbre parmi les directeurs de marionnettes. Bienfait, gendre et successeur de Bertrand, représenta à la foire Saint-Germain une petite comédie fort libre de Carolet, intitulée *La Cendre chaude*, un acte en prose, avec des divertissements et des couplets. Il s'agissait d'un prétendu mort qui se permettait dans son mausolée, d'assez égrillardes fantaisies ³⁵.

Nous n'avons toutefois pas d'informations supplémentaires nous permettant de confirmer la date de représentation et Magnin ne se basait lui-même que sur des sources secondaires et souvent peu fiables. La source la plus ancienne mentionnant cette pièce reste Maupoint ³⁶.

Foire Saint-Laurent 1717

Les différends entre la dame de Baune et Saint-Edme influèrent sur les représentations de la foire Saint-Laurent. Ce n'est que le 12 juillet que les querelles semblent prendre fin : les Saint-Edme finirent par payer la dame de Baune ³⁷. Ces entrepreneurs trop occupés par leurs procès, une seule troupe put jouer : la troupe de Dominique (alors le prête-nom de la dame de Baune) ³⁸.

Y jouait la demoiselle Delisle, qui représentait Olivette ou Colombine. Gilliers y composa la musique, et Dumoulin l'aîné y fit les ballets. C'est également la dernière Foire à laquelle participa Dominique : il quitta ensuite le théâtre forain pour jouer les Pierrot, puis les Trivelin, chez les Comédiens-Italiens. Ce sont les seules informations que nous fournissent les *Mémoires* au sujet de cette Foire. Toutefois, plusieurs autres pièces furent représentées, et divers spectacles eurent lieu.

Un spectacle d'optique ouvrit également à la foire Saint-Laurent 1717. On le trouve, dans le site CESAR, à deux entrées : *Les Merveilles de l'optique* ³⁹ et *Les Sept merveilles du monde*. Nous pensons qu'il s'agit du même spectacle, représenté en juillet 1717, sous la direction de Breder, mathématicien allemand ⁴⁰. L'autre entrée propose « des entrepreneurs allemands ». Il s'agit probablement des mêmes personnes, dans l'une et l'autre entrée.

Un autre spectacle se préparait également, sous l'égide de la dame de Baune. Nous avons retrouvé aux Archives nationales une convention entre la dame de Baune et un certain Jacques

34. *DTP*, t. III, p. 508 ; Maupoint, p. 338.

35. Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Lévy frère, 1862, p. 154-155.

36. Une représentation en 1716 est proposée sur le site CESAR, mais nous ignorons sa source.

37. MC/ET/XIII/191 du 12 juillet 1717.

38. *MfP*, t. I, p. 201.

39. Le spectacle est décrit dans *État des pièces*. Il est précisé que les représentations ont lieu « à la foire Saint-Laurent, au bout de la rue de la Lingerie, dans le même préau où est le jeu de Belair ». Le programme annonce qu'on y verra un spectacle « aussi surprenant que magnifique, et [qui] imite exactement la nature des choses qu'il représente ».

40. Nous n'avons pas réussi à retrouver la trace de ce « Breder ».

Kochman, peintre allemand⁴¹. Cet acte mentionne notamment qu'il existait une loge à la foire Saint-Laurent dépendant du jeu de l'optique et appartenant à la dame de Baune. Elle lui passe commande pour cinq changements d'optique et perspectives, « différents de ceux du sieur Breder », que Kochman représentera dans différentes villes. Elle lui demande particulièrement de représenter « au naturel » un combat naval, avec des vaisseaux, des hommes, qui représentera le siège d'une ville assiégée, une mer en furie, orageuse, où l'on verra des poissons marins⁴². Elle poursuit et décrit précisément la toile, le ciel, les tentes. Kochman, d'après cet acte, est également au service de Breder, qui tient l'autre spectacle d'optique, et semble toutefois s'engager auprès de la dame de Baune pour trois années. Dans le *Mercur*, on lit :

Le 15, le Roi dont la santé est très bonne, prit beaucoup de plaisir à voir les petites merveilles d'une perspective qu'on appelle communément optique ; et que tout Paris a vue à la dernière foire de Saint-Laurent. Elle présente différents aspects des ports les plus célèbres, comme celui de Constantinople, de Gênes, de Marseille, etc.⁴³.

Il devait s'agir du même spectacle.

Ces spectacles devaient être, très probablement, des jeux de tableaux réalisés par les peintres ; le terme d'optique « se prend aussi dans le sens de perspective pour signifier les apparences des objets vus dans l'éloignement » d'après le *Dictionnaire de l'Académie* en 1798. Il devait s'agir de spectacles proposant des « vues d'optiques » :

Une vue d'optique est une gravure à l'eau-forte, plus rarement au burin, produite entre le premier quart du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Elle dérive de la « vue perspective » qui présente un paysage dans le respect des lois de la perspective linéaire. La vue d'optique se distingue de la vue perspective par son utilisation : elle est observée à travers une lentille qui « magnifie » l'image et donne au spectateur une impression de profondeur⁴⁴.

Ainsi, ces vues sont rapidement devenues de véritables divertissements populaires que l'on retrouvait dans les rues, marchés ou foires. Par ailleurs, le terme de « vue perspective » n'apparaît qu'en 1717 : c'est alors le plein essor de ce type de spectacle.

Un autre spectacle eut également lieu à cette Foire. Campardon mentionne un procès-verbal du 10 août 1717. Un certain Guérin, entrepreneur de spectacles, faisait voir à la foire Saint-Laurent de 1717 un « pigeon savant ». L'acte contient une plainte dudit Brice Guérin, « maître de l'Académie des pigeons à la foire Saint-Laurent » : deux personnes ont enlevé un de ses pigeons, et l'ont tué et mangé⁴⁵.

41. MC/ET/XVII/589, 1^{er} septembre 1717.

42. Extrait de l'acte ci-dessus cité : « le dit Kochman représentera au naturel un combat naval avec différents vaisseaux sur lesquels il y aura les figures de plusieurs hommes, plus représentera le siège d'une ville par mer où il paraîtra que le canon de la ville assiégée fera couler au fond quelques-uns des vaisseaux des assiégeants, plus représentera une mer en furie et orageuse avec des [illisible] ou poissons marins qui paraîtront sur les eaux et ensuite s'engloutiront dans la mer [...] ».

43. *Mercur de France*, octobre 1717, p. 116. Il pourrait s'agir du décor utilisé dans *L'Île des Amazones*, signalé dans l'édition de la pièce : « Le théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement, comme la ville de Venise qu'on a vue au spectacle de l'optique ». La suite de la didascalie pourrait également rapprocher la représentation de la scène de ce qui est décrit ci-dessus : « On entend quelques coups de canon sourds, auxquels on répond de la citadelle ».

44. *Le Monde en perspective. Vue et récréations d'optique au siècle des Lumières*, Monuments historiques et objets d'art du Languedoc-Roussillon, Direction régionale des affaires culturelles, catalogue de l'exposition réalisée par la Bibliothèque interuniversitaire, Château de Flaugergues : 20 septembre-31 octobre 2014, p. 16.

45. Campardon, t. I, p. 387.

Nous savons enfin, grâce à un autre procès-verbal retrouvé par Campardon, qu'Alexandre Bertrand occupait une loge au préau de la foire Saint-Germain :

L'an 1717, le samedi 14^e jour d'août, neuf heures du soir, est comparu par-devant nous Joseph Aubert, etc., Maurice Honoré, directeur et receveur pour l'hôpital et Hôtel-Dieu de Paris des droits de 6^e et 9^e à prendre et percevoir sur le produit des recettes qui se font tous les jours aux spectacles publics qui se jouent à Paris pendant le cours de l'année et notamment pendant la tenue des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, lequel nous a dit que présentement il s'est transporté, comme il a coutume, à la loge qu'occupe le nommé Alexandre Bertrand au préau de ladite Foire où il fait représenter le jeu de marionnettes et comédie, comme aussi à sa loge où il fait danser sur la corde [. . .]⁴⁶.

Mais pour ce qui est de cette Foire, nous n'avons aucune trace de pièces pour marionnettes. C'est une preuve, s'il en est besoin, qu'il est aujourd'hui impossible de donner à notre calendrier un caractère exhaustif. Certaines pièces sont définitivement perdues.

Enfin, un autre procès-verbal daté du mercredi 18 août 1717 mentionne l'existence de deux autres entrepreneurs de spectacles. Il y est dit que le lieutenant se rend « aux loges des nommés Terradoire, Alexandre Bertrand, veuve Letellier et Savignoni, grecque, à l'effet de faire mettre lesdits troncs dans leurs jeux »⁴⁷. On apprend également qu'ils y ont « des loges et théâtres ». Ce pluriel à loges et théâtres nous permet d'affirmer qu'il s'agit de différentes entreprises, et non d'une association. En revanche, si Honoré, directeur et receveur des droits accordés à l'Hôtel-Dieu, ne précise pas la nature de ces spectacles, il les décrit comme « les petits jeux de la foire Saint-Laurent ». Toutefois, on sait par d'autres procès-verbaux que Pierre Terradoire était joueur de marionnettes et montreur de curiosité aux foires⁴⁸. La Veuve Le Tellier, elle, aurait également été directrice d'un spectacle de marionnettes en 1688⁴⁹. Il doit bien s'agir de la même veuve, mais Campardon écrit qu'elle ne parut aux Foires que jusqu'en 1715. Il doit s'agir d'une erreur, comme le montre le procès-verbal évoqué ci-dessus. En ce qui concerne Savignoni, la grecque, David Hennebelle mentionne un document où son mari semble être cité :

À Luca Maria Savignoni, grec de nation, [...] 100lt pour avoir fait devant le Roi le 11 mars [1716] plusieurs tours de force, mangé du feu et bu de l'huile bouillante [...] ⁵⁰.

Peut-être, alors, s'agissait-il de cette loge, avec, également, des tours.

Troupe de Dominique, prête-nom de la dame de Baune (Opéra-Comique)

La troupe de Dominique représentait ses opéras-comiques sur le jeu de Paume de Belair, comme prête-nom de la dame de Baune. D'après *État des pièces*, les deux acteurs suivants étaient présents dans cette troupe : Dominique faisait lui-même l'Arlequin, et Mademoiselle Delisle, Colombine.

46. Campardon, t. I, p. 132-133.

47. Campardon, t. II, p. 427.

48. Campardon, t. II, p. 426-427.

49. Campardon, t. II, p. 74.

50. Cité par David Hennebelle dans *De Lully à Mozart : Aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e-xviii^e siècles)*, Champ Vallon, 2009.

— *L'Inconstance des hommes dans les vœux qu'ils font*

Source. Nous n'avons pas conservé de manuscrit, ni d'édition de cette pièce.

Représentation. Elle fut représentée en juillet 1717. Elle est uniquement mentionnée dans *État des pièces* : « Ce fut à cette Foire que Monsieur Baron présenta une pièce intitulée *L'Inconstance des hommes dans les vœux qu'ils font* »⁵¹. Comme il s'agissait de la seule troupe à représenter des pièces, nous en déduisons qu'elle fut représentée par la troupe de Belair.

Attribution. *État des pièces* l'attribue à Monsieur Baron. *L'Inconstance des hommes dans les vœux qu'ils font* semble être sa seule pièce connue⁵².

— *Le Quiproquos ou Arlequin rival de son maître*

Source. Nous n'avons conservé ni édition, ni manuscrit de cette pièce.

Représentation. Il s'agit d'une reprise de 1716. Elle fut représentée le 21 août 1717 d'après *État des pièces*, sur le jeu de Paume de Belair. Maupoint⁵³ et les frères Parfaict⁵⁴ mentionnent la pièce sans contredire les informations précédentes ni apporter de nouveaux éléments. D'après *État des pièces*, « on a mis dans cette pièce des danses nouvelles de Saint-Denis et Nivelon et des petits Salés [*sic*] ». Louis Nivelon avait tenu un spectacle aux foires de 1707, 1708 et 1711, mais le ferma rapidement⁵⁵. Il est probable qu'il continua alors de chorégrapier certaines pièces, notamment cette dernière. Il ne peut pas, en tout cas, s'agir de son fils, qui, d'après Campardon n'arriva à Paris qu'en 1728⁵⁶. Nous n'avons pas trouvé d'informations sur Saint-Denis. C'est également la première apparition connue des enfants Sallé⁵⁷.

Attribution. Cet opéra-comique est de Dominique et Desgranges⁵⁸.

— *La Thèse galante*

Cette pièce, de Dominique et Desgranges également, fut représentée le 25 juillet 1717. Elle n'est mentionnée que dans le manuscrit *État des pièces*.

51. *État des pièces*.

52. Il existe des homonymes, notamment Michel Boiron dit Baron, acteur et également auteur de quelques pièces entre 1689 et 1705.

53. Maupoint, p. 340.

54. *DTP*, t. IV, p. 359.

55. Campardon, t. II, p. 175.

56. Campardon, t. II, p. 177.

57. Françoise Rubellin, « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS)*, n° 3, juin 2008, p. 21-25. Nos recherches nous ont permis de compléter son article, et d'ajouter au répertoire de Marie Sallé cette pièce et celle d'*Arlequin barbet, pagode et médecin*.

58. Desgranges est un auteur forain, qui composa quelques pièces entre 1712 et 1718. Sa dernière pour la Foire sera *Le Fourbe Sincère*, en juillet 1718. Il était également acteur, et joua entre autres dans *Qui dort dîne*, *La Vache Io* et *Le Pied de nez* (Voir p. 88.).

— Le cas du *Pharaon*

Cette pièce ne fut probablement pas représentée en 1717. Bien que plusieurs sources donnent cette date ⁵⁹, Fuzelier, dans les manuscrits *État des pièces* et *Opéra-comique*, la situe en 1718. Boindin, dans ses *Lettres historiques*, parle également de la pièce à l'année 1718 ⁶⁰. L'on retrouve également un procès-verbal dans Campardon évoquant une représentation de cette pièce en 1718 ⁶¹. Loïc Chahine explique longuement les raisons de la datation de cette pièce en 1718, notamment en raison de son inspiration de *La Déroute du Pharaon*, représentée en 1718. Par ailleurs, un autre argument sur un fait d'actualité lui permet de dater cette pièce de 1718 : un arrêté sur les jeux de hasard avait été publié le 11 décembre 1717, et l'on peut supposer que cette pièce serait une pièce d'actualité, répondant à cet événement à peine trois mois plus tard. Il termine en expliquant : « Nous pensons donc que les sources imprimées ont toutes copié l'erreur de *TFLO* et indiqué *Le Pharaon* en 1717, alors qu'il a en réalité été représenté en 1718 » ⁶².

La foire Saint-Laurent 1717 fut donc assez pauvre, en documents comme en représentations. Seule une pièce se trouve citée dans plus d'un ouvrage, *Le Quiproquo*, alors que les deux autres ne sont attestées que par un manuscrit, *État des pièces*.

Par ailleurs, les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires*, ne citent que très peu de pièces pour l'année 1717 (deux : *Le Pharaon* ⁶³ et *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*). Comment expliquer cette pauvreté ? Peut-être les procès effacèrent de l'esprit des auteurs les rares représentations qui eurent lieu ? Les autres pièces n'étaient peut-être, à leurs yeux, pas dignes d'intérêt ?

59. *Maupoint*, p. 339 ; *TFLO*, t. II, p. 399 ; *MfP*, t. I, p. 200 ; *DTP*, t. IV, p. 127.

60. Boindin, p. 3 : « La première de ces pièces était composée d'un prologue intitulé *Le Réveillon des dieux*, et de deux actes détachés, dont l'un avait pour titre *Le Pharaon* et l'autre *La Gageure de Pierrot* ».

61. Campardon, t. II, p. 403, 15 mars 1718.

62. Loïc Chahine, th. cit., p. 121.

63. Qui, nous l'avons vu, date de 1718.

Année 1718

Foire Saint-Germain 1718

L'année 1718 ¹ voit l'échec de la dame de Baune. Comme le rappellent les frères Parfait,

Les peines et les soins que la dame de Baune s'était donné pour se conserver le privilège exclusif de l'Opéra-Comique ne servirent qu'à hâter sa ruine : l'extrême envie qu'elle avait de le posséder lui avait fait mettre le bail à un si haut prix que, ne pouvant soutenir ce marché, les syndics de l'Opéra se virent dans l'obligation de résilier le traité qu'ils avaient fait avec elle et de régir ce spectacle par eux-mêmes ².

Ainsi, les trop hautes espérances de la dame de Baune mirent fin à son bail sur l'année 1718. L'Opéra-Comique fut toutefois maintenu. C'est alors Fuzelier qui fut nommé directeur du spectacle pour le compte de l'Opéra ³. Dans sa *Lettre historique*, Boindin reprend cet événement, et précise les problèmes financiers de la Foire :

On prétend que malgré le succès qu'ils ont eu pendant le cours de cette Foire, la recette n'a excédé la dépense que de 7 à 8000 livres, ce qui prouve qu'il était impossible que les entrepreneurs pussent se sauver en ne donnant même que 20 000 livres ⁴.

Et en effet, la rétribution demandée par l'Opéra était alors de 35 000 livres ⁵. L'Opéra était-il alors pleinement possesseur des recettes de la troupe qui représenta des pièces à cette Foire, étant désormais celle qui régissait le spectacle ? Quelle place eut la dame de Baune dans l'affaire ? On remarquera que certaines sources appellent toutefois l'Opéra-Comique de cette Foire « Spectacle de la dame de Baune », comme c'est le cas dans le *Dictionnaire des théâtres* des frères Parfait ⁶. Peut-être avait-elle gardé la main sur l'affaire en la cédant à Fuzelier.

À la foire Saint-Germain 1718, on trouve donc les troupes suivantes :

- celle de l'Opéra-Comique, non pas dirigée par de Baune, mais par les syndics de l'Opéra et Fuzelier. La troupe est également connue sous le nom de Belair et représente ses opéras-comiques rue des Quatre-Vent ⁷ ;
- la troupe des sieur et dame de Saint-Edme, qui représente des pièces par écriteaux, sous le nom d'Alard. Un procès-verbal donne des précisions sur l'emplacement de leur loge. Le 8

1. Un arrêt prolongea la Foire jusqu'au 2 avril 1718 (Archives nationales, Maison du Roi, O/1/61).

2. *MfP*, t. I, p. 202.

3. *État des pièces*, « Fuzelier fut directeur du spectacle pour le compte des syndics de l'Opéra ».

4. Boindin, p. 2. Pour l'année 1718, il cite les pièces suivantes, représentées à l'Opéra-Comique : une pièce non nommée, *Le Réveillon des dieux*, *Le Pharaon*, *La Gageure de Pierrot*, *Pierrot furieux*, *La Reine de Monomotapa*, *Les Animaux raisonnables*. Celles représentées au jeu par écriteaux sont : *Le Château des lutins*, *Arlequin Orphée le cadet*, *Les Filles ennuyées*, prologue d'*Arlequin valet de Merlin*.

5. *MfP*, t. I, p. 191.

6. *DTP*, t. IV, p. 410. À ce propos, on remarquera que les frères Parfait ont presque recopié mot pour mot la lettre de Boindin, disant que « *La Reine de Monomotapa* n'était, à proprement parler, qu'une farce digne de la parade et remplie de termes de marine, employés sans goût, sans choix et à contretemps », ce qui nous en apprend plus sur les sources utilisées.

7. « [...] nous requérant de nous transporter présentement dans la loge et salle où jouent les nommés Sorin et Dolet et plusieurs autres, rue des Quatre-Vents, au jeu appelé Belair », Campardon, t. II, p. 403.

mars 1718, le jeu des Saint-Edme se tenait dans le préau de la foire Saint-Germain-des-Prés, en un jeu proche de la porte de la Treille ⁸.

La troupe de Saint-Edme organisa un événement digne d'être remarqué. Les frères Parfaict le mentionnent dans les *Mémoires* : ceux-ci n'ayant pas obtenu la permission de l'Opéra, ils mirent en place un spectacle particulier, annonçant un âne volant :

Ce prétendu vol de l'Âne, consistait à faire glisser ce pauvre animal sur corde tendue du haut en bas et d'un bout à l'autre de la salle. On peut croire que ce manège ne put durer longtemps ; aussi cessa-t-il au bout de quinze jours ⁹.

Dans l'article du dictionnaire des frères Parfaict sur *Le Château des lutins*, ces derniers rapportent une information supplémentaire : il semble que la technique « publicitaire » ait bien réussi, puisque

le public étant donc attiré par cette bagatelle, qui semblait devoir dégoûter surtout les honnêtes gens, ne laissa pas de continuer d'y aller avec empressement : non seulement tant que l'âne parut (car il n'a volé qu'environ quinze jours) mais encore pendant tout le cours de la Foire et cela parce que les pièces se sont trouvées également amusantes et ingénieuses ¹⁰.

Ainsi, la troupe de Saint-Edme proposa d'autres numéros annexes, afin d'ameuter le public. Ils proposèrent également des numéros de danse de corde, exécutés notamment par une Italienne qui faisait l'exercice du drapeau : « en dansant sur la corde, [elle fait] différents exercices avec deux drapeaux qu'elle tient en ses mains » ¹¹. Un autre danseur est également mentionné dans le *DTP*, un certain Allemand, que l'on trouve mentionné dans le résumé du *Dictionnaire des théâtres* :

La proposition est acceptée avec joie. Les sauteurs entrent et font leurs exercices, qui sont entremêlés des tours d'équilibre exécutés par un Allemand, et c'est par là que finit le prologue ¹².

La troupe représentait également des pièces par écriteaux et un procès-verbal retranscrit par Campardon note le fonctionnement de cette forme. Après l'observation d'une pièce de la troupe des Saint-Edme, le commissaire explique :

Sur quoi nous, commissaire, sommes, sur les six heures du soir, transportés dans la loge desdits sieur et dame de Saint-Edme, sous le nom dudit Alard, préau de la foire Saint-Germain, où étant il nous est apparu et avons remarqué que dans l'orchestre il y avait trois joueurs de violon, un de basse de viole et un de hautbois, lesquels jouaient différents airs pendant la danse de corde, laquelle étant finie, une toile qui fermait le théâtre a été levée ; que ledit théâtre était orné de décorations et au fond représentait un château ; qu'après que plusieurs sauteurs et autres acteurs ont eu fait leur exercice, un arlequin et une actrice, qui avaient dansé sur la corde, ont comparu sur le théâtre ; que deux petits garçons, soutenus en l'air, descendaient du plafond du théâtre des écriteaux sur lesquels étaient écrits différents couplets de chansons lesquels étaient chantés par les spectateurs sur l'air que lesdits violons jouaient, lesquels accompagnaient les voix desdits spectateurs ¹³.

8. Campardon, t. II, p. 362.

9. *MfP*, t. I, p. 204.

10. *DTP*, t. II, p. 77.

11. Information confirmée par un procès-verbal : Campardon, t. II, p. 362, mardi 8 mars 1718.

12. *DTP*, t. II, p. 582. Voir infra *Les Filles ennuyées*.

13. Campardon, t. II, p. 360, du 10 février 1718.

Enfin, d'après *État des pièces*, un certain Moligny joua à cette Foire. Qui était-il ? Il s'agit probablement du Moligny évoqué par Lemazurier, d'abord acteur qui doublait Paul Poisson dans les rôles de Crispin et qui mourut en 1727. Il ne fait, en revanche, aucune mention de son passage à la Foire ¹⁴. Toutefois, il fit déjà son apparition à la foire Saint-Laurent de 1716, dans les rôles de Crispin et Mezzetin ¹⁵.

Troupe de l'Opéra-Comique (ou de Belair)

— *Les Arlequins de rencontre*

Cette pièce est perdue. Elle est citée dans *Opéra-Comique* avec pour seule information : « prologue ». D'après Fuzelier, son auteur, cette pièce, ainsi que la suivante (*Les Jumeaux*), dateraient du 3 février ¹⁶.

— *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse de son maître*

Les Jumeaux, d'après Loïc Chahine, serait de Desgranges et non de Dominique comme mentionné sur CESAR :

D'autre part, il est intéressant de considérer le répertoire joué par la troupe dirigée par Fuzelier. Elle donne d'abord *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse de son maître*, attribuée à « D[] », et indiquée tombée, précédée d'un prologue de Fuzelier, *Les Arlequins de rencontre*. Bien que CESAR, nous ignorons pourquoi, attribue *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse de son maître* à Dominique, nous croyons plutôt cette pièce de Desgranges. En effet, P.-F. Biancolelli a intégré la troupe italienne l'année précédente ; il nous paraît peu probable qu'il continue de donner des pièces aux foires alors même que la Comédie-Italienne est en rivalité avec elles ¹⁷.

État des pièces précise qu'elle fut représentée le 3 février, en même temps que *Les Arlequins de rencontre*. La pièce serait tombée, mais le prologue aurait réussi. On apprend également que Le Bicheur débuta à cette Foire dans le rôle d'Arlequin ¹⁸.

La datation des pièces suivantes est extrêmement complexe : *Le Réveillon des dieux*, *La Gageure de Pierrot*, *Le Pharaon*, *Pierrot furieux*, puis *Les Animaux raisonnables* ¹⁹ constituèrent en effet une soirée théâtrale mouvante à la foire Saint-Germain 1718. Les sources sont multiples, mais

14. Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre français*, J. Chamerot, Paris, 1810, t. I, p. 419-420.

15. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 371, mentionne une minute faisant état de la présence de Moligny à la Foire : MC/ET/XIII/186.

16. *État des pièces*.

17. Loïc Chahine, th. cit., p. 72.

18. « Le Bicheur, peintre de profession, épousa la sœur du sieur Haliot peintre en fleurs, de l'Académie. Il commença à jouer la Comédie dans les troupes de province, et de retour à Paris, il entra dans celle d'Honoré, où il fut chargé des rôles d'Arlequin », *MfP*, t. II, p. 21.

19. Ces pièces sont toutes de Fuzelier. *Les Animaux raisonnables* a été écrite en collaboration avec Le Grand. Nous ne reviendrons pas sur les pièces de Fuzelier : *Le Réveillon des dieux*, *Le Pharaon*, *La Gageure de Pierrot*, et *Pierrot furieux*. Nous renvoyons, pour une analyse détaillée, à la thèse de Loïc Chahine.

se contredisent. Nous proposons un essai de reconstitution.

A. Une première soirée théâtrale : *Le Réveillon des dieux, La Gageure de Pierrot et Pierrot furieux*, à partir du 3 février 1718

Des sources secondaires font état de cette première soirée théâtrale : dans les *Mémoires*, *Le Réveillon des dieux*, *La Gageure de Pierrot* et *Pierrot furieux* sont signalées comme étant jouées en ouverture de la Foire²⁰.

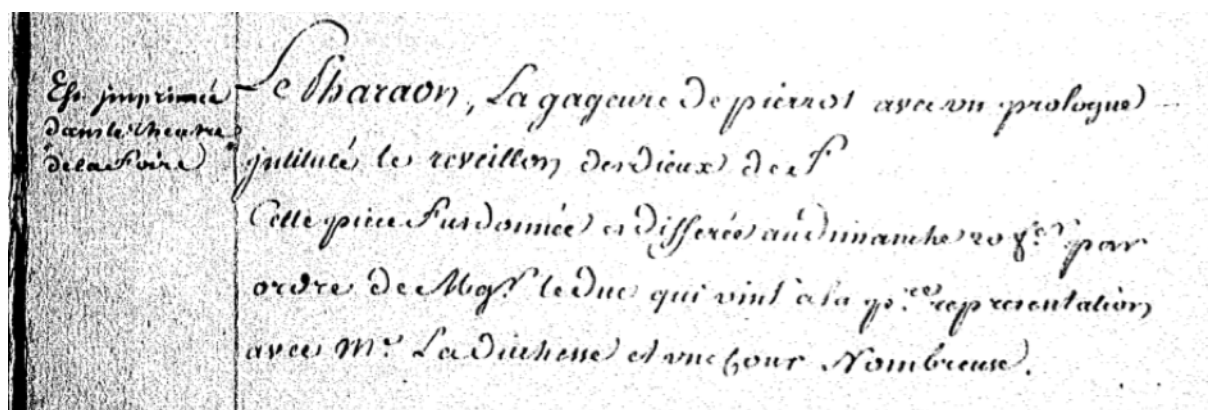
Toutefois, à l'article sur *Le Réveillon des dieux*²¹, on apprend que la pièce aurait été représentée le 3 février avec *La Gageure de Pierrot* et *Le Pharaon*. Nous venons de le voir, *Le Pharaon* ne semble pas, d'après les *Mémoires*, faire partie de la soirée du 3 février²². Pourtant, *État des pièces* propose également la soirée théâtrale suivante :

— *Le Réveillon des dieux*, prologue

— *Le Pharaon*

— *La Gageure de Pierrot*²³

Mais il est ensuite précisé dans *État des pièces* que « cette pièce fut donnée et différée au dimanche 20 février » et que Monseigneur le Duc y vint à la « première représentation ». Est-ce l'ensemble de la soirée qui aurait été reportée au 20 février ? Ou uniquement l'une des deux pièces ?



Dans *Opéra-Comique*, il est dit plus clairement que la pièce du *Pharaon* fut représentée pour la première fois le 20 février²⁴, et c'est bien cette pièce seule qui est citée, ce qui vient corroborer les informations fournies par les *Mémoires*. Il semble donc s'agir d'une erreur, cette soirée théâtrale du 3 février (*Le Réveillon des Dieux*, *Le Pharaon*, *La Gageure de Pierrot*) n'aurait pas existé, et

20. *MfP*, t. I, p. 203. Liste également donnée à l'article *La Gageure de Pierrot* dans le *Dictionnaire des théâtres des frères Parfaict* et à la date du 3 février, t. III, p. 7.

21. *DTP*, t. IV, p. 456.

22. Il est également possible que cette soirée ait été représentée quelques jours après le 3. Deux autres pièces étaient représentées le 3, d'après le manuscrit *Opéra-Comique*.

23. Ce même ordre est proposé sur le manuscrit de *La Gageure de Pierrot* : « Joué après le prologue qui avait pour titre *Le Réveillon des dieux*, et précédé du *Pharaon* ».

24. « Foire Saint-Germain 1718. *Les Arlequins de rencontre*, prologue. *Le Réveillon des dieux*, prologue. *Le Pharaon*, d'un acte, I.R. Cette pièce fut différée jusqu'au 20 de février par ordre de Monseigneur le Duc, qui vint à cette première représentation avec Mme la Duchesse, accompagnée d'une cour nombreuse. *La Gageure de Pierrot*, d'un acte [...] », *Opéra-Comique*.

l'erreur réside probablement dans *État des pièces* et dans l'article du *DTP* sur *Le Réveillon des dieux*²⁵. *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, reprise de 1717, serait donc restée à l'affiche jusqu'à être remplacée, le 20, par *Le Pharaon*.

B. Une seconde soirée théâtrale le 20 février : *Le Réveillon des dieux, Le Pharaon, La Gageure de Pierrot*

Boindin, dans sa *Lettre historique*, donne également d'autres informations sur ces pièces. Tout d'abord, il précise que la Foire débuta mal, et donne cet ordre de représentation :

— *Le Réveillon des dieux*

— *Le Pharaon*

— *La Gageure de Pierrot*

Il ne semble pas pouvoir s'agir de la représentation du 3 février puisqu'au moins *Le Pharaon* ne fut représentée qu'à partir du 20 février²⁶. Mais à partir du 20, il est donc possible que cet ordre des pièces ait été proposé. En ce qui concerne *Pierrot furieux*, il aurait donc bien pu être représenté le 3, puis abandonné ensuite pour laisser la place au *Pharaon*.

C. Un troisième état de la soirée théâtrale : *La Gageure de Pierrot, Le Pharaon, Pierrot furieux*, à partir du 10 mars 1718

Un procès-verbal retrouvé par Campardon donne l'ordre suivant, à la date du 15 mars 1718²⁷ :

— *La Gageure de Pierrot*

— *Le Pharaon*

— *Pierrot furieux*

À partir de ce procès-verbal, *Le Réveillon des dieux* disparaît de l'affiche. Cet ordre de représentation est également proposé dans *État des pièces* au 10 mars. On peut donc supposer que cet ordre fut suivi au moins du 10 au 15 mars 1718. Enfin, *État des pièces* mentionne qu'une dernière représentation eut lieu le 26 mars, « au théâtre de l'Opéra » (c'est-à-dire au Palais-Royal).

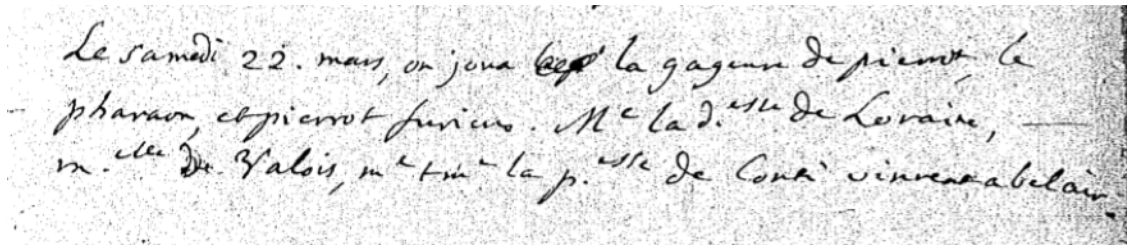
D. Une quatrième soirée théâtrale : *Pierrot reine de Monomotapa et Les Animaux raisonnables*

Une autre pièce, *Pierrot reine de Monomotapa*, est citée dans *État des pièces*, avec pour date celle du 22 mars. Or, le 22 mars, d'après le manuscrit de *La Gageure de Pierrot*, trois autres pièces étaient représentées :

25. Rappelons que les frères Parfaict avaient connaissance du manuscrit *État des pièces* et l'utilisaient pour leur *Dictionnaire*.

26. Voir ci-dessus.

27. Campardon, t. II, p. 403.



Les *Mémoires* précisent que *Pierrot Reine de Monomotapa* fut représentée le même jour que parut *Les Animaux raisonnables* ²⁸. Quant au *DTP*, on y trouve, à l'article sur cette pièce ²⁹, qu'elle était représentée vers la fin de février avec *Les Animaux raisonnables*. Ainsi, et nous ne pouvons apporter d'information plus précise, il est très probable que l'erreur réside dans le manuscrit de la pièce *La Gageure de Pierrot* : le 22 mars était bien un mardi, comme le précise *État des pièces*. Il ne peut donc pas s'agir d'une erreur dans le mois. La représentation fin février proposée dans le dictionnaire est, elle, probablement erronée. Il est possible qu'une soirée théâtrale ait eu lieu le 22 mars, où furent représentées *Pierrot reine de Monomotapa* et *Les Animaux raisonnables*. Après l'échec du 22 mars, on aurait ensuite conservé *Les Animaux raisonnables*, mais ajouté *La Gageure de Pierrot* et *Pierrot furieux*.

F. Un sixième état de la soirée théâtrale : *La Gageure de Pierrot*, *Pierrot furieux*, *Les Animaux raisonnables* (le 28 mars 1718, sur le théâtre de la rue des Quatre-Vents)

Un second procès-verbal, le 28 mars 1718 ³⁰, donne cet ordre : *La Gageure de Pierrot*, *Pierrot furieux* et *Les Animaux raisonnables*. Boindin, s'il mentionne le renouvellement de la soirée théâtrale, ne précise pas qu'avant d'abandonner totalement les pièces, *La Gageure de Pierrot* et *Pierrot furieux* furent jouées avec *Les Animaux raisonnables* (abandonnant en premier, donc, *Le Pharaon*).

— *Les Animaux raisonnables*

Source. *TFLO*, t. III, p. 1-35 ³¹.

Attribution. Dans *État des pièces*, il est précisé que la pièce est de Fuzelier, mais sur un sujet donné par Le Grand. D'après l'édition, Le Grand aurait également participé à la pièce. Il est impossible aujourd'hui de connaître la part exacte de chaque auteur dans l'écriture. Fuzelier a-t-il entièrement rédigé la pièce sur la seule idée thématique de Le Grand ? Le Grand a-t-il également participé à la rédaction de la pièce ?

28. *MfP*, t. I, p. 203.

29. *DTP*, t. IV, p. 410.

30. Campardon, t. II, p. 404-405. Ce procès-verbal nous apprend également que l'orchestre était composé de huit musiciens.

31. Derek F. Connon et George Evans ont également proposé une édition de cette pièce dans leur *Anthologie de pièces de théâtre de la Foire*, Egham, Runnymede, 1996. Dominique Lurcel a également édité la pièce dans son recueil *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, Paris, UGE, 1983.

Représentation. Outre les représentations évoquées précédemment, elle fut reprise en 1725 sur le théâtre de l'Opéra : « L'Opéra-Comique joua les quatre jours suivants sur le théâtre de l'Opéra et ajouta aux trois pièces dont on vient de parler celle des *Animaux raisonnables* »³².

Réception. Boindin émet un avis très favorable sur la pièce. Il la décrit comme une « de ces fictions ingénieuses, susceptibles de la morale la plus fine et de la critique la plus délicate, et aussi théâtrale que philosophique »³³.

— *Pierrot reine de Monomotapa*

Source. La pièce est perdue.

Attribution. Les frères Parfaict l'attribuent à Fuzelier, mais comme Boindin l'explique,

ces deux actes [*Pierrot reine de Monomotapa* et *Les Animaux raisonnables*] étaient si différents par le fond et par la forme, qu'on jugea d'abord qu'ils ne pouvaient pas être de la même main, aussi les partisans de M. . . ne manquèrent-ils pas, pour son honneur, de supposer qu'il n'y en avait qu'un qui fût de lui ; et que n'ayant pas compté que la Foire dût rouler uniquement sur son compte, ou que peut-être, pressé par le temps, il avait été obligé de chercher du secours et de s'adresser à quelque gâcheur, qui avait passé l'une au gros sas, pendant qu'il avait achevé lui-même de mettre la dernière main à l'autre : cette supposition s'est trouvée effectivement vraie ; car on a su depuis qu'il y avait un de ces actes qui n'était pas de lui, et il n'y a pas à balancer au choix³⁴.

Si nous ne comprenons pas l'initiale utilisée (les partisans de M. . .), nous ne pouvons douter qu'il s'agisse de Fuzelier, qui avait en effet composé à lui seul presque l'ensemble des pièces de cette Foire. Il semble alors nécessaire de réattribuer cette pièce. Si Loïc Chahine l'attribue à Fuzelier seul et ne le remet pas en doute, nous pensons qu'elle fut sinon écrite par un autre auteur, du moins faite en collaboration.

Un autre élément relatif à l'attribution de cette pièce nous permet également de connaître le prix payé à un auteur pour ses pièces :

des 800 livres, qu'il a reçues de ces deux actes, il n'en a donné que 200 pour celui qu'il n'a pas fait, prix fort au-dessous du mérite des *Animaux raisonnables*, mais fort au-dessus de la valeur de *La Reine de Monomotapa* [. . .]³⁵.

Réception. D'après Boindin, « *La Reine de Monomotapa* n'était à proprement parler qu'une farce digne de la parade, et remplie de termes de marine employés sans goût, sans choix, et à contre-sens »³⁶.

Hypothèses thématiques. Tout d'abord, nous savons que le Monomotapa, équivalent du Zimbabwe, commençait à être connu dans un contexte où l'exotisme était de plus en plus à la mode. Dans *L'Histoire générale des voyages*, on trouve notamment la mention des Amazones du Monomotapa :

Leur férocité et leur courage les porte à ravager le pays de leurs voisins et dans leurs attaques ils poussent des cris affreux, pour commencer par la terreur. Si l'on en croit

32. *Mercur*, octobre 1725, p. 2490.

33. Boindin, p. 19

34. Boindin, p. 30.

35. Boindin, p. 20.

36. Boindin, p. 19.

Lopez, leurs plus redoutables adversaires sont les Amazones, race de femmes guerrières, qu'il place dans le Monomotapa³⁷.

Cette pièce pouvait faire écho à la récente publication de la nouvelle de Mademoiselle l'Héritier, « L'Amazone française »³⁸. Il est également possible que la pièce soit inspirée du *Mariage de la Reine de Monomotapa*. Une pièce de Belisle avait été publiée sous ce titre en 1682³⁹. Dans cette pièce, Acante, père d'Isabelle, ne veut pas la marier à Lizandre. Mascarille, le valet, trouve un stratagème : faire croire au père que le Prince de Monomotapa veut épouser Isabelle, et faire signer l'acte notarial par Lizandre. Le titre de la pièce de Fuzelier donne également des informations sur ses ressorts comiques : la pièce avait probablement été écrite pour Hamoche, Pierrot de la troupe, et jouait sur son travestissement. On peut également rapprocher cette pièce de celle qui sera écrite en 1720, *L'Île des Amazones* : Boindin explique que la pièce était « remplie de termes de marine »⁴⁰. Il est possible que Pierrot échoue sur une île, qui serait celle de Monomotapa, se travestisse pour se faire passer pour une femme (l'île étant celle d'Amazones), puis se trouve confronté au problème du choix d'un époux. Il n'est pas à exclure que *L'Île des Amazones*, en 1720, ait été inspirée par cette pièce. Elle commence également par le naufrage des personnages sur l'île des Amazones.

— *L'École des amants*

Source. *TFLO*, t. II, p. 317-352.

Représentation et attribution. Il s'agit d'une reprise de 1716⁴¹ d'une pièce de Fuzelier et Le Sage, représentée le 2 avril 1718. *État des pièces* explique que cette pièce fut reprise « parce qu'on devait jouer incessamment une pièce sous ce titre à la Comédie-Française ». Cette pièce était de François-Antoine Jolly, et fut représentée pour la première fois le 18 octobre 1718, à la Comédie-Française⁴².

Les sieur et dame de Saint-Edme (par écriteaux, jeu proche Porte de la Treille)

— Une pièce sans titre

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Le 10 février 1718⁴³.

Argument (résumé d'un procès-verbal)

Que dans les scènes qui ont été jouées formant une espèce de premier acte, l'Arlequin et un Scaramouche ont fait plusieurs lazzis au sujet d'un repas que l'on représentait ; qu'il

37. *Histoire générale des voyages*, Paris, Dido, 1761, t. V, p. 100.

38. Dans *Les Caprices du destin ou recueil d'histoires singulières et amusantes par Mademoiselle L'H****, Paris, au Palais, chez Pierre-Michel Huart, 1718.

39. Belisle, *Le Mariage de la reine de Monomotapa*, Leyde, chez Félix Lopes, 1682.

40. Voir ci-dessus, réception de la pièce.

41. Elle sera de nouveau reprise en 1721, en 1726 et en 1732. Voir *DTP*, t. II, p. 358.

42. *DTP*, t. II, p. 358 : « Comédie en trois actes et en vers, de Monsieur Joly, représentée à la suite de la tragédie de *Bajazet*, le mardi 18 octobre 1718 ».

43. Campardon, t. II, p. 360.

a été apporté sur le bord du théâtre un grand seau au-dessous duquel était une trappe par laquelle on a fait paraître dans ledit seau une poule et une bête sauvage : et dans cette même représentation de festin, plusieurs hommes couverts de peaux de différents animaux ont paru et fait différentes postures et scènes. Que dans les scènes qui formaient une espèce de second acte, après une danse de Scaramouche, deux acteurs dont un habillé en docteur et l'autre en Pierrot ont paru, et pour faire entendre ce qu'ils voulaient représenter, de pareils écriteaux ont encore été descendus du plafond dudit théâtre soutenus par lesdits deux petits garçons. Qu'ensuite celui qui faisait le personnage de Pierrot, ayant une guitare, a chanté seul quatre ou cinq couplets de chansons italiennes et françaises, en jouant et en s'accompagnant de sadite guitare. Que le reste de cette représentation s'est continuée avec lesdits écriteaux jusqu'à la fin ⁴⁴.

S'il devait bien y avoir un décor de château dans *Les Filles ennuyées* ou *Le Château des lutins*, ainsi qu'un banquet dans *Le Valet de Merlin* et dans *Arlequin Orphée le cadet*, aucune pièce par écriteaux de cette Foire ne semble correspondre à la description de ce procès-verbal ⁴⁵. Peut-être s'agit-il d'une pièce perdue, et non répertoriée. En revanche, dans le procès-verbal du 17 mars, au sujet d'*Arlequin Orphée le cadet*, on pouvait également trouver un Pierrot, qui chantait des couplets de chansons italiennes et françaises à la guitare. Si l'on retrouve, dans cette pièce, un banquet, il n'était pas fait mention dans les procès-verbaux du « seau » et de la poule qui en sortait. Le Sage reprenait peut-être, dans ses pièces, certaines scènes qui avaient marché auparavant.

— *Les Filles ennuyées*, prologue

Source. La pièce est perdue.

Attribution. La pièce est de Le Sage ⁴⁶.

Représentation. *Les Filles ennuyées* est le prologue ⁴⁷ d'*Arlequin valet de Merlin*, en prose et en vaudevilles, attribué à Le Sage par les frères Parfaict. Ils ajoutent qu'il était suivi d'*Arlequin valet de Merlin* ⁴⁸. La pièce *Arlequin valet de Merlin* ayant été représentée les 28 et 30 mars, nous pouvons donc dater de même le prologue ⁴⁹. Ce prologue est d'abord évoqué dans les *Mémoires* sans mention de son titre :

Ensuite, on jouait une pièce, dont les acteurs n'étaient autres que des sauteurs, et entre autres, un Allemand qui faisait des tours d'équilibre surprenants. C'est avec de tels acteurs, et sans le secours de la danse, du chant et des décorations, qu'on amuse le public pendant tout le cours de cette Foire ⁵⁰.

Puis il est également donné sous son titre ⁵¹. Ainsi, ou bien un spectacle à part, consacré aux différents sauteurs et notamment un Allemand, avait lieu en dehors des représentations, et ce même

44. Campardon, t. II, p. 360-361.

45. Peut-être, en revanche, utilisent-ils des décors anciens.

46. *DTP*, t. II, p. 581.

47. L'éris, p. 203, affirme que la pièce fut représentée à l'Opéra-Comique. Il s'agit d'une erreur, puisque la troupe des Saint-Edme n'avait pas ce privilège.

48. *DTP*, t. II, p. 581.

49. Voir ci-dessous.

50. *MfP*, t. I, p. 205.

51. *MfP*, t. I, p. 206.

Allemand venait également à la fin de la pièce faire des sauts, ou bien les deux passages des *Mémoires* parlent de la même représentation.

Argument. Nous n'avons pas conservé de manuscrit de cette pièce, mais les frères Parfaict en proposent un résumé :

Isabelle et Charlotte, sa jeune sœur, sont avec Marinette, leur suivante, dans un château sous la garde d'une vieille nourrice qui pour les occuper leur propose de filer, ou de faire de la tapisserie. Comme Isabelle et Marinette refusent cette occupation et témoignent un extrême ennui, la bonne nourrice emmène Charlotte et dit aux deux autres qu'elle va leur envoyer compagnie pour les amuser. Isabelle, impatiente, va chercher Pierrot, premier valet du château ; et Scaramouche précepteur du jeune frère d'Isabelle, vient causer avec Marinette. Cette fille l'agace d'abord avec vivacité : le pédant y répond très froidement, mais ensuite il prend feu, tellement que Marinette est obligée de lui imposer silence.

SCARAMOUCHE

AIR : *Une jeune nonnette*

Permettez, ma charmante,
Qu'en ce moment...

MARINETTE

Quelle ardeur pétulante !
Oh, doucement !

SCARAMOUCHE

Les savants sont comme cela,
Ils vont de l'alpha
Vite à l'omega :
Ô gué lon la lon lere
Ô gué lon la.

Scaramouche se retire à l'arrivée d'Isabelle et de Pierrot. Ces deux amants tiennent une conversation très tendre, et Marinette y joue fort bien son rôle de confidente. Ils sont interrompus par Charlotte, qui vient annoncer une troupe de comédiens et de sauteurs qui ont fait le divertissement de la Foire à Caen, et s'offrent à jouer la meilleure de leurs pièces, intitulée *Arlequin valet de Merlin*. La proposition est acceptée avec joie. Les sauteurs entrent et font leurs exercices, qui sont entremêlés des tours d'équilibre exécutés par un Allemand, et c'est par là que finit le prologue ⁵².

La pièce permettait ainsi d'annoncer la représentation d'*Arlequin valet de Merlin*.

Un prologue inspiré d'un proverbe : « Oisiveté est mère de tout vice ». Le sujet de ce prologue provient d'une comédie de Madame Durand, le dixième de ses proverbes du titre : *Oisiveté est mère de tout vice* ⁵³. Ce proverbe est daté de 1699, dans les *Anecdotes dramatiques* de La Porte ⁵⁴. Il est composé de trois petites scènes et met en scène Mademoiselle d'Alrane, Catos et Colas. Mademoiselle d'Alrane se plaint à sa suivante : elle s'ennuie et doit rester recluse chez ses parents. Elle décide de trouver une occupation et demande à Catos d'aller chercher Colas, le valet. Elle veut en faire son valet de chambre, mais le veut tout à elle. Elle souhaite Colas pour amant, et laisse à sa suivante Pierrot, un autre villageois. Ainsi, d'après le résumé, la pièce foraine

52. *DTP*, t. II, p. 581.

53. *Ibid.*

54. Joseph de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, La veuve Duchesne, 1775, p. 441. Il se trouve dans l'ouvrage *Voyage de Campagne, par Madame la Comtesse de M*** (Murat)*. (*Suivi de comédies en proverbes, par Mme Durand*), Paris, veuve de Claude Barbin, t. II, 1699.

est développée : des personnages sont ajoutés. Le sujet de la pièce est le seul élément conservé de ce proverbe : des jeunes filles, dans un château, s'ennuient.

— *Arlequin valet de merlin*

Source. La pièce est perdue.

Attribution. La pièce est de Le Sage ⁵⁵.

Représentation. Cette pièce par écriteaux aurait été représentée à la foire Saint-Germain le 28 mars ⁵⁶. Un procès-verbal transcrit par Campardon signale également la pièce, représentée le 30 mars. Joseph Aubert y fait une description minutieuse. Nous connaissons ainsi au moins deux représentations de cette pièce (et donc de son prologue).

Argument. Les frères Parfaict en proposent un résumé :

Une dame incertaine du sort de son époux vient accompagnée de son écuyer consulter l'oracle de Merlin. La caverne où ce prophète s'est renfermé est gardée par un griffon ; l'animal s'envole à l'approche de la dame, la porte de la caverne s'ouvre, et Merlin paraît dans son laboratoire avec Arlequin qui est occupé à la servir. Sensible au chagrin de la dame, il lui conseille de prendre un amant pour soulager sa tristesse. La dame rejette d'abord cette proposition et avoue ensuite qu'elle a de l'inclination pour un jeune espagnol, qu'elle épouserait avec joie si elle savait sûrement que son mari ne fût plus vivant. Merlin la fait retirer un moment, pour consulter ses génies, et lui fait ensuite cette réponse.

MERLIN

AIR des *Folies d'Espagne*

Votre époux vit dans un climat sauvage :
Là, d'un esclave, il éprouve le sort.

LA DAME

Mon époux vit ! Il est dans l'esclavage ?
J'aimerais mieux mille fois qu'il fût mort.

MERLIN

Ô transport d'amour conjugal ! Madame, je suis touché de votre tendresse pour votre mari : je veux l'arracher des mains barbares qui le retiennent. Je vais tout à l'heure le faire enlever par des génies.

LA DAME

Ah ! Gardez-vous en bien.

AIR : *Réveillez-vous, belle endormie*

Comment donc, pour sa délivrance,
D'un charme employer le secours !
Je renonce à votre assistance,
Au ciel je veux avoir recours.

Elle s'en va.

ARLEQUIN

La matoise !

55. *DTP*, t. I, p. 297 ; *MfP*, t. I, p. 206.

56. D'après *État des pièces*.

MERLIN

Voilà les femmes... Écoute Arlequin, je suis obligé de me rendre en ce moment dans la Cochinchine, pour présider à une diète de frères qui s'y tient : je te laisse soin de ma grotte.

Arlequin, seul, par curiosité, et pour se désennuyer, fait usage de la baguette de son maître. Il se fait d'abord apporter du vin, du fromage, etc. et enfin il ordonne aux génies de le transporter dans l'appartement de la favorite du Sophi de Perse. Nous supprimons le reste de l'extrait, l'auteur n'ayant fait que placer ici une partie des couplets qu'il avait employés dans sa pièce intitulée : *Arlequin invisible*. Le dénouement est un peu différent, Arlequin surpris par le roi de Perse, en conversation avec la favorite, est arrêté par des gardes et prêt à être pendu, il s'échappe, par la vertu de la baguette, et il est reporté proche de la grotte de Merlin.

UN GÉNIE

AIR : *Lanturlu*

Tu sens la ficelle.
Tu viens, entre nous,
De l'échapper belle.

ARLEQUIN

Oui, ma foi sans vous,
Messieurs les génies,
J'étais un homme pendu,
Lanturlu, etc.

MERLIN

AIR : *De tous les Capucins du monde*

Oui, je veux bien te faire grâce,
Je te pardonne ton audace.
Rentre dans ma grotte, Arlequin,
Renonce à ces folles envies :
Vraiment, c'est bien à toi, faquin,
À commander à des génies⁵⁷.

Dans cette pièce, Arlequin avait alors le rôle principal et l'on retrouve dans ce résumé certaines de ses caractéristiques typiques, notamment sa gourmandise. Une scène entière devait ainsi être consacrée au repas d'Arlequin, à base de vin et de fromage.

Des échos anciens. Il s'agit, en partie, d'une réécriture de la pièce *Arlequin invisible*, de Le Sage, représentée à la foire de Saint-Laurent 1713 et éditée dans le volume I du *TFLO*. Ce passage, notamment, est un lazzi très proche de la version première :

[...] il se trouve dans l'appartement de la Sultane du grand Sophi de Perse qui est aussitôt formé par une décoration qui descend du haut du théâtre. La Sultane, dans son appartement, est surprise d'y voir Arlequin ; elle le fait cacher sous le lit à la venue du Roi. Arlequin sous le lit fait plusieurs lazzi. Le Roi a un entretien à haute voix avec la sultane, mêlé d'écriveaux. Le Roi ayant trouvé Arlequin sous le lit veut le faire mourir et le met entre les mains du bourreau [...] ⁵⁸.

Ce passage est repris des scènes IV à IX d'*Arlequin invisible*.

57. *DTP*, t. I, p. 297. Voir également Boindin, p. 37-40.

58. Campardon, t. II, p. 367-368.

— *Le Château des lutins* et son prologue « où l'Opéra et l'Opéra-Comique n'étaient pas épar- gnés »⁵⁹.

Source. La pièce est perdue.

Attribution. Cette pièce est de Le Sage⁶⁰. Un prologue de Le Sage est également évoqué, sans titre⁶¹.

Représentation. La date reste, dans les *Mémoires* et le *DTP*, assez floue, puisqu'on ne connaît que l'année et la Foire. On sait toutefois qu'elle fut représentée en même temps que le vol de l'âne⁶², attraction qui dura 15 jours. On peut supposer qu'ayant un but publicitaire, cette attraction se fit dans les débuts de la Foire, et qu'alors *Le Château des lutins* pouvait lui aussi être représenté au début de la foire Saint-Germain.

Argument. Le prologue est résumé dans le *DTP* :

Le théâtre représentait tous les personnages de la Foire sur des piédestaux, tous dans des attitudes différentes, mais tristes. On voyait à leurs pieds la muse de la Foire couchée sur un lit de repos ; elle était habillée depuis la ceinture jusqu'en bas en danseuse de corde, et du reste à la romaine. Elle avait un mouchoir à la main, et se plaignait des vaudevilles assez salés, du silence que l'Opéra imposait à ses acteurs. Une symphonie gaie interrompt ses plaintes, et annonce l'arrivée de Momus. Elle apprend à ce dieu le sujet de sa tristesse. Momus pour la consoler, lui dit qu'elle peut divertir le public, sans le secours de la parole et du chant : il réveille les personnages qui sont sur les piédestaux, les inspire, et les engage à faire leurs exercices, ce qu'ils font. Il en paraît si content qu'il leur dit :

AIR : *Quand je bois de ce jus d'octobre*
 Vous allez partager l'espèce
 Avec vos rivaux, mes enfants,
 Vos sauts et vos tours de souplesse
 Valent leurs danses et leurs chants.

Cette prédiction réjouit les acteurs et ils vont se préparer pour la représentation de la pièce qui suit⁶³.

Puis un résumé de la pièce est proposé :

Un enchanteur ayant enlevé Isabelle la fait garder par ses démons dans un château. Le père d'Isabelle consulte une fée sur les moyens de retirer sa fille des mains de l'enchanteur. La fée lui apprend qu'il y a un talisman, qui est tel, que si quelqu'un a la hardiesse de passer seulement une nuit dans le château, sans être effrayé de toutes les formes que les esprits pourront prendre pour l'épouvanter, sa fille sera délivrée. Le père fait mettre sur la porte du château, mille pistoles à gagner. Comme le château est situé sur le grand chemin, tous les passants lisent l'inscription et le père d'Isabelle la leur explique. Arlequin et Scaramouche sont les premiers qui tentent l'aventure. Ils soutiennent d'abord quelques apparitions, mais un lion et un ours leur font peur, et les mettent en fuite. Puis un petit-maître paraît avec des airs de Rodomond, qui traite tout cela de fadaïses. Cependant, à la première apparition, il abandonne le champ de bataille. Ensuite vient un docteur, qui fait l'esprit fort, et devient faible comme les autres. Enfin paraît un officier qui entreprend à son tour l'aventure, non pas pour les mille pistoles, mais dans la seule vue d'avoir la fille. Comme les lutins trouvent

59. *MfP*, t. I, p. 205. Dans les *Mémoires*, pour *Arlequin Orphée le Cadet*, on lit que la « pièce contenait une satire vive et fine de l'Opéra-Comique ». Nous pensons que cette affirmation concerne plutôt *Le Château des lutins*, Voir p. 79.

60. *État des pièces*.

61. *DTP*, t. II, p. 77.

62. Voir p. 68.

63. *DTP*, t. II, p. 77-81

à celui-ci plus de courage qu'aux autres, ils redoublent leurs lutineries, prennent différentes formes effrayantes et l'attaquent à main armée. L'officier résiste à tout cela, et ne témoigne aucune peur, de sorte qu'il met fin à l'aventure, délivre la fille et la demande en mariage au père, qui la lui accorde. I. *Lettre sur les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent 1718*, par M. de Charny, Paris, Prault Père ⁶⁴.

Caractéristiques. Il s'agit d'une pièce à tiroirs où se succèdent un petit-maître, un docteur, un officier. On retrouve dans cette pièce deux animaux, un lion et un ours, qui, comme dans la pièce précédente, devaient être des sauteurs. On peut imaginer que le costume du tigre était le même que pour le lion, et qu'ils réutilisaient, dans l'écriture des pièces, volontairement certains accessoires pour des raisons économiques. Cette pièce reprend un thème connu de *Le Sage*, qui est celui du château des lutins, puisque ce même château se retrouve évoqué dans sa réécriture de *Don Quichotte* : « Gardons-nous bien, Monsieur, s'écria-t-il, gardons-nous bien d'aller coucher dans ce château des lutins, car il m'a la mine d'être encore un de ces châteaux enchantés, où les fantômes et les enchanteurs nous ont si souvent fait pleurer nos péchés » dit Sancho ⁶⁵.

— *Arlequin Orphée le cadet*

Source. La pièce est perdue.

Attribution. Elle est de *Le Sage* ⁶⁶.

Représentation. D'après *État des pièces*, *Arlequin Orphée le cadet* fut représentée le 5 mars. Plusieurs procès-verbaux attestent des reprises de la pièce les 17 mars, 18 mars et 30 mars ⁶⁷.

Argument. L'intrigue de cette pièce est proposée par Boindin dans sa *Lettre historique*, reprise par les frères Parfaict :

Arlequin, las des rigueurs de Colombine, sa maîtresse, vient dans une solitude pour se pendre ; s'étant passé une ficelle au cou, un philosophe solitaire, qui fait sa demeure dans cet endroit, arrive et veut le détourner de sa résolution par des traits de morale. Arlequin paraît d'abord inébranlable, mais le philosophe lui remontre qu'il est de sa prudence de voir si le destin ne lui promet pas un plus heureux sort, et qu'en tout cas il sera toujours temps d'exécuter son dessein. Il l'engage à consulter la sage Urgande la déconnue, qui fait son séjour au pied d'une montagne qu'on voit dans l'enfoncement du théâtre. Arlequin et le philosophe vont donc frapper à la porte de l'enchanteresse. Urgande paraît, appuyée sur deux jeunes fées ; dès qu'elle est instruite du sujet du désespoir d'Arlequin, elle fait retirer tout le monde, conjure les démons, et après avoir appris d'eux ce qu'elle voulait savoir, elle les renvoie, fait revenir Arlequin, lui dit qu'il est fils d'Apollon, que ce dieu l'a eu d'une fille de l'Opéra de Venise, qui pour des raisons de famille et d'honneur, l'avait exposé sur une porte. Ensuite la magicienne lui prédit qu'il doit s'attendre d'être désormais aussi heureux qu'il a été misérable. Arlequin se réjouit d'abord de cette prédiction, mais venant à penser que son père l'abandonne, il s'en afflige : je n'ai pas lieu, dit-il, de m'applaudir de ma naissance, puisque mon père ne veut pas me reconnaître. J'aimerais mieux être le fils d'un bon abbé, ces gens-là ont de la conscience. Le philosophe lui conseille de s'adresser au soleil, et d'implorer son secours. Ils l'invoquent tous deux, en chantant ses louanges de la manière qu'on invoque les divinités à l'Opéra. Le soleil paraît sur son char, descend et s'avance jusqu'à Arlequin, qu'il reconnaît pour son fils. La reconnaissance faite,

64. *Ibid.*

65. *Œuvres*, vol. 10, A. A. Renouard, 1821.

66. *DTP*, t. I, p. 264.

67. Voir Campardon, t. II, p. 362-366.

Arlequin demande de l'argent à son père ; celui-ci n'en ayant point lui fait présent d'une lyre en l'assurant qu'il va charmer toute la nature avec cet instrument. Cette lyre n'est autre chose qu'un de ces jouets d'enfant, composé d'une espèce de petite boîte, dans laquelle sont quelques cordes d'épinette, qui étant touchées par de petits bouts de plumes, qu'une manivelle fait tourner, rend un son assez désagréable.

Arlequin, pour éprouver sa lyre, en joue ; aussitôt on voit un singe au haut de la montagne, qui paraît écouter cet instrument et prendre plaisir à l'entendre. Il en est si charmé qu'il vient caresser Arlequin, et il se fait un lazzi fort plaisant entre Arlequin, le philosophe, et le singe. Ce lazzi est troublé par un bruit de chasse. Des piqueurs descendent du haut de la montagne et semblent fuir un monstre furieux qui les poursuit, au lieu de les craindre. Le singe grimpe sur un arbre et Arlequin en fait autant. Le monstre, après avoir mis en fuite les chasseurs, va pour monter sur l'arbre, où il sent qu'il y a de la chair fraîche. Arlequin le voyant venir, joue de son instrument ; le monstre furieux s'apaise, Arlequin descend de l'arbre, badine avec lui, et s'échappe à la faveur de son instrument. Le monstre court ensuite après le singe qui se sauve dans la montagne.

Le théâtre change en cet endroit, Colombine qui aime Pierrot exprime l'amour qu'elle a pour lui. Arlequin arrive, qui lui dit des douceurs ; elle le maltraite, mais il lui apprend qu'il est fils du soleil et qu'il a le pouvoir de la charmer quand il voudra. Elle s'en moque, il joue de son instrument, elle change à vue d'œil, elle s'attendrit pour lui, et enfin lui sacrifie Pierrot, qui désespéré de son inconstance se va jeter dans la rivière. Colombine quitte Arlequin, pour aller annoncer son changement et le faire agréer à son père. Pendant ce temps-là, Arlequin qui est resté sur la scène aperçoit des archers qui le cherchent, pour le mener en prison ; il a recours à sa lyre qui les charme. Il les bat et leur échappe.

Enfin, le Docteur, père de Colombine, vient avec sa fille dont il approuve la tendresse pour Arlequin et ordonne les apprêts du mariage. On dresse la table, le Docteur, Arlequin et Colombine s'y mettent ; il arrive des joueurs d'instruments qui font un concert, qui est interrompu par l'ombre de Pierrot qui revient après sa mort. Colombine, voyant son ombre, fait un grand cri, tombe évanouie, on l'emporte dans la maison où elle meurt. Le Docteur et Arlequin s'affligent de cet accident. Le Docteur dit à son gendre d'aller dans les enfers chercher Colombine, de même qu'autrefois Orphée son frère aîné y alla chercher Eurydice. Arlequin n'a pas peu de peine à s'y résoudre, mais enfin, il se laisse persuader.

Le théâtre change et représente le rivage où les ombres errent, et s'empressent pour passer la barque fatale. Mercure conduit Arlequin, qui lui fait plusieurs questions sur tout ce qu'il voit. Arlequin arrête quelques ombres, demande à chacune quel est le médecin qui lui a donné un passeport. L'une dit qu'elle est morte du regret d'avoir perdu son mari. L'autre, au contraire, dit qu'elle a perdu la vie de rage de n'avoir pu tromper le sien, tant elle en était obsédée⁶⁸. Après quelques autres scènes semblables, où les mœurs y étaient plaisamment censurées, Mercure, pour divertir Arlequin, lui fait voir les amusements des ombres sur ce rivage. Alors plusieurs sauteurs qui représentent les ombres faisaient leurs exercices qui consistaient en mille sortes de postures surprenantes. Pluton et Proserpine ayant appris qu'il y avait un nouvel Orphée dans les Enfers, viennent au-devant de lui et lui commandent de jouer de son instrument. Ils en sont si charmés que Pluton lui dit qu'il veut bien lui rendre Colombine, à la même condition qu'il accorda Eurydice à Orphée son frère, c'est-à-dire, qu'il ne la regardera point jusqu'à ce qu'elle fût hors de son royaume. Arlequin qui tenant de la famille n'a pas moins de curiosité que son frère, tombe dans le même inconvénient et perd sa femme comme lui. Lettre première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent 1718 par M. de Charny, Paris, Prault Père⁶⁹.

Les *Mémoires* précisent que la pièce contenait « une satire vive et fine de l'Opéra-Comique »⁷⁰. Nous pensons que les frères Parfaict confondent avec le prologue *Le Château des lutins*. En effet, dans le résumé évoqué, aucune mention d'une satire n'est proposée.

68. Continuellement importunée.

69. *DTP*, t. I, p. 264

70. *MfP*, t. I, p. 205.

Comparaison des procès-verbaux. Nous disposons donc de trois procès-verbaux rendant compte de trois représentations différentes de cette pièce, en plus du résumé de Boindin et des frères Parfaict.

Le premier procès-verbal, en date du 8 mars 1718⁷¹, est demandé par Catherine Vondrebeck, et rédigé par Nicolas-François Ményer. Le second, du 17 mars⁷², est rédigé par Joseph Aubert, à la demande de la même personne. Le troisième, du 18 mars⁷³, est écrit par Louis Poget, sur le réquisitoire des Comédiens du Roi. Ils sont tous trois demandés en vue du respect des privilèges. Le procès-verbal du 17 mars décrit précisément la manière dont les acteurs interviennent sur scène : « à haute voix » est précisé régulièrement, pour signaler que les acteurs parlent, ou outrepassent leurs droits en dialoguant entre les airs, ce qui est précisé au 8 mars : « Lequel dernier acte est représenté comme les deux autres par des figures pantomimes, par des écriteaux remplis de vaudevilles chantés par les auditeurs et où, pour les lier, les acteurs parlent entre la plupart des vaudevilles ». Le dernier procès-verbal est plus bref, et ne décrit pas l'intrigue, mais explique précisément comment était représentée la pièce. On apprend ainsi qu'elle débute à 17h, et se termine à 20h30⁷⁴. Il précise le fonctionnement des écriteaux : la pièce était « représentée avec de grands écriteaux moulés et imprimés sur de grandes toiles que l'on fait descendre », les couplets étaient chantés par « quelques particuliers qui sont dans l'orchestre et quelquefois même et très souvent accompagnés par l'acteur ou l'actrice qui devrait parler »⁷⁵. Ces éléments sont précieux et permettent de préciser notre vision des pièces par écriteaux : si le public participait en effet, cela n'empêchait pas les acteurs de contourner les privilèges et d'intervenir. Un détail permet, enfin, de comprendre que les écriteaux n'étaient pas utilisés uniquement pour inscrire les paroles des airs. Ainsi, le 17 mars, on lit : « Des écriteaux paraissent qui expliquent l'entretien muet qu'ils ont ». Les pantomimes étaient donc elles aussi sujettes aux écriteaux, pour une meilleure compréhension. Enfin, ce procès-verbal donne le nom de deux acteurs pour cette pièce : La Place dans le rôle d'Arlequin, et Belloni dans celui de Pierrot.

Si les procès-verbaux sont, pour ceux qui les demandent, rédigés surtout pour faire valoir les privilèges, ils sont pour les historiens du théâtre d'autant plus précieux qu'ils recèlent parfois des informations très précises sur les conditions de représentation. C'est le cas pour ces procès-verbaux, qui non seulement précisent l'intrigue en venant se compléter les uns les autres (ainsi qu'avec le résumé de Boindin), mais détaillent également les moyens concrets de la représentation. Tout d'abord, les décors sont décrits avec précision : dans les procès-verbaux des 8 et 17 mars, on lit : « Ensuite se tire une toile et paraît un désert et dans l'enfoncement des montagnes au haut desquelles on voit le soleil » et « Le théâtre était orné de décorations. Le fond représentait une montagne de rochers et un soleil ardent »⁷⁶, ces deux versions se complétant. De la même façon,

71. Campardon, t. II, p. 362-364.

72. Campardon, t. II, p. 364-365.

73. Campardon, t. II, p. 366.

74. Si l'on compte deux entre-actes d'une vingtaine de minutes, la pièce pouvait durer près de deux heures trente.

75. L'orchestre est composé de « six particuliers environ » et les décors changent.

76. On retrouve le même décor dans *Arlequin valet de Merlin*.

on en apprend plus sur la construction des décors : comment les décors sont-ils modifiés ? Le 17 mars, on lit ainsi que « le soleil ardent s'élève imperceptiblement et se cache » puis le 8 :

la lueur du soleil disparaît du haut des montagnes en tirant des toiles et le soleil descend de son char à quelque distance de la hauteur du théâtre, non par un contrepoids ni aucune machine, mais roule sur une espèce d'escalier en glacis.

Le même procès-verbal donne une autre information très précise et technique de mise en scène : « Il se lève une trappe du milieu du théâtre d'où sortent des flammes par le moyen de quelques morceaux de poirafine ⁷⁷ que l'on jette dans une poêle qui est sous le théâtre ». Aubert, auteur du procès-verbal, semblait particulièrement intéressé par les moyens techniques du théâtre et ces procès-verbaux permettent également de comprendre l'intérêt que pouvaient porter les commissaires aux représentations : outre la nécessité de faire respecter la loi, une grande attention était accordée à la technique, au jeu, aux décors, à l'aspect visuel ⁷⁸.

L'aspect gestuel, ou spectaculaire, de la pièce est également précisé dans ces procès-verbaux. En effet, les différents *lazzis*, sauts, mis en scène sont évoqués d'une façon plus développée que dans les *Lettres*. On apprend qu'Arlequin ouvre la pièce sur des « figures pantomimes » (8 mars), puis fait des « *lazzis* comme pour s'étrangler » (17 mars) ; les démons sont des sauteurs « qui font plusieurs sauts » (8 mars). Ces mêmes sauteurs sont évoqués plus précisément le 17 mars : ils « sortent de ces mêmes rochers » au son de violons. Un autre moment de divertissement est précisément décrit : « pour divertir ceux qui sont à table, trois sauteurs dont deux vêtus en femme et un habillé à la turque jouent l'un de la guitare, un autre du violon, le troisième de la harpe, sur deux airs différents, et celui qui joue de la guitare chante deux ou trois couplets de chansons » (8 mars) et « Durant ce prétendu repas, Pierrot déguisé chante à haute voix plusieurs couplets de chansons italiennes et françaises qu'un joueur de violon déguisé en femme et un joueur de harpe accompagnent » (17 mars). On peut en déduire, en recoupant les informations, que Pierrot était l'homme déguisé en Turc. En ce qui concerne les animaux présents sur scène, on apprend que les tigres, singes, et autres bêtes sauvages étaient des sauteurs déguisés.

Enfin, les procès-verbaux et la lettre dont nous disposons permettent de voir les changements apportés à la pièce d'une représentation à l'autre, que les pièces n'étaient pas figées. Parmi ces modifications, on peut en relever qui semblent assez subjectives et probablement liées à la mémoire ou l'interprétation du commissaire. Ményer, par exemple, explique qu'Arlequin fait ses *lazzis* d'étranglement avant l'arrivée du philosophe solitaire alors qu'Aubert situe l'explication suite à la rencontre avec le philosophe ; de même, le philosophe est un simple « solitaire » dans le procès-verbal de Ményer. D'autres modifications semblent plus liées à la représentation. Boindin fait mention d'une scène entière :

Ensuite la magicienne lui prédit qu'il doit s'attendre d'être désormais aussi heureux qu'il a été misérable. Arlequin se réjouit d'abord de cette prédiction, mais venant à penser que son père l'abandonne, il s'en afflige : je n'ai pas lieu, dit-il, de m'applaudir de ma

77. Il s'agit probablement de l'orthographe ancienne pour « paraffine ».

78. Procès-verbal du 8 mars : « Lesquelles pour représenter les ombres sont couvertes d'un voile ».

naissance, puisque mon père ne veut pas me reconnaître. J'aimerais mieux être le fils d'un bon abbé, ces gens-là ont de la conscience [...] ⁷⁹.

Mais elle n'est absolument pas évoquée dans les procès-verbaux. De la même façon, la scène des archers jouée le 8 mars change de place dans le procès-verbal du 17, et apparaît dans l'acte suivant. Un personnage non mentionné le 8 mars, Colin, fait son apparition le 17 mars. Les chasseurs et piqueurs poursuivant une bête sauvage dans la lettre et dans le procès-verbal du 7 mars deviennent des amazones pourchassant un tigre le 17. Il devait s'agir des mêmes sauteurs représentant les chasseurs, déguisés en femme, ce qui produisait probablement un effet plus comique.

Foire Saint-Laurent 1718

Cette foire Saint-Laurent est décrite par les frères Parfaict comme « la plus brillante », « la plus remarquable » ⁸⁰. C'est d'ailleurs une idée que semble partager le Régent, puisqu'il aurait dit, après la représentation des *Funérailles de la Foire*, que « l'Opéra-Comique ressemble au cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir » ⁸¹. Quels événements pourraient expliquer un tel succès ? Il n'y avait donc, à la dernière Foire, que la troupe de la dame de Baune régie par l'Opéra, et celle des Saint-Edme, qui n'avaient pas obtenu le privilège. L'Opéra-Comique menaçait d'être supprimé, ce qui décida la dame de Baune à s'allier avec les Saint-Edme pour tenter, ensemble, de reprendre le privilège de l'Opéra-Comique. Toutefois, deux témoignages se contredisent. Dans *État des pièces*, on lit qu'après « cette Foire », c'est-à-dire la foire Saint-Germain 1718, Monsieur de Baune et sa famille partirent au Mississippi et « qu'avant cette Foire elle était convenue avec Desgranges pour conduire son jeu et donner des pièces à 4000 livres par an ». On voit pourtant que les *MfP* situent cet événement à la fin de la foire Saint-Laurent :

Le sieur de Baune fit un abandon général de ses biens à ses créanciers. Heureusement pour lui on travaillait pour lors à l'établissement d'une colonie française à la Louisiane, sur les bords du Mississippi ; il obtint la place de procureur général de la nouvelle colonie et s'embarqua pour ce pays avec sa femme [. . .] ⁸².

Quelle version est la bonne ? Nous aurions tendance à accorder foi au manuscrit *État des pièces*. Comme le signale Loïc Chahine, ce manuscrit, probablement de Fuzelier, serait peut-être une réponse à l'inexactitude d'autres historiens du théâtre, et notamment Maupoint ⁸³. Or, le dernier document que nous possédons et portant le nom des de Baune est un document du 8 mars 1718, retrouvé par Campardon. Nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'il s'agit bien du dernier document signé par la dame de Baune, toujours est-il qu'après la foire Saint-Germain 1718, nous ne possédons plus de documents signalant la présence de la dame en France. Aussi penchons-nous du côté du manuscrit *État des pièces*.

79. Boindin, p. 28.

80. *MfP*, t. I, p. 215. Un arrêt prolongea la foire de Saint-Laurent jusqu'à la Saint-Michel [29 septembre]. Archives nationales, Maison du Roi, O/1/61.

81. *MfP*, t. I, p. 215.

82. *MfP*, t. I, p. 216.

83. Loïc Chahine, th. cit., p. 34.

Un autre élément historique est signalé dans *État des pièces* : on y lit qu'avant cette foire Saint-Laurent 1718, « Monsieur de Saint-Edme a obtenu le privilège de l'Opéra-Comique, il y a eu de grandes contestations entre l'Opéra et les Comédies Française et Italienne. Monsieur Le Sage s'est uni avec Monsieur d'Orneval »⁸⁴. Le privilège dont parle ici l'auteur du manuscrit ne devait pas être pour la foire Saint-Laurent 1718 mais pour l'année suivante. En effet, on lit, toujours dans *État des pièces*, que le privilège accordé à Saint-Edme fut finalement annulé, « par la sollicitation et le crédit des comédiens et il n'y a point eu d'Opéra-Comique »⁸⁵. Or, à la foire Saint-Laurent 1718, il y eut bien la troupe de l'Opéra-Comique.

Une troupe brillante, celle des Saint-Edme et de la dame de Baune

Ainsi, la fusion des deux troupes permit à la nouvelle troupe de cette foire Saint-Laurent de se retrouver augmentée des acteurs de l'un et de l'autre : Mademoiselle Delisle, Hamoche, Lalauze, Desjardins, Hyacinthe⁸⁶, auraient été conservés pour cette nouvelle troupe⁸⁷. Mais des nouveaux arrivèrent également : Francisque, représentant Arlequin, arrive à Paris après la Foire de 1718 accompagné de sa famille. Elle était composée de « ses deux sœurs et de leurs maris, de sa femme et du frère de cette dernière qui, à la vérité n'avait aucun talent pour le théâtre, mais qui était le père de deux enfants, une fille de quatre et un garçon de six »⁸⁸. On apprend ainsi que cette fille est la future demoiselle Sallé, qui deviendra célèbre, et débute à cette Foire dans *La Princesse de Carizme*⁸⁹. Vient ensuite Mademoiselle d'Aigremont, dite la Cahuson⁹⁰.

Au sujet de Hyacinthe, déjà mentionné, nous disposons de plusieurs documents aux Archives nationales. Nous avons retrouvé deux désistements de plainte du 13 septembre 1717⁹¹. Il semble que, le 10 du même mois, la dame de Baune ait porté plainte contre Antoine Hyacinthe, comédien. Un deuxième document explique que Hyacinthe et sa femme se sont engagés le 9 février 1717 auprès de la dame de Baune, pour jouer durant six foires, commençant à celle de la foire Saint-Laurent 1717, finissant à la foire Saint-Germain 1720. Il devait représenter n'importe quel rôle qu'on lui demanderait, tant parlé que chanté, ou muet, et sa femme devait danser dans la troupe. Ils devaient être payés ensemble 700 livres pour chacune des foires, 500 pour Hyacinthe, 200 pour sa

84. *État des pièces*.

85. *Ibid.*

86. Ou Jacynthe. Nous conservons l'orthographe retrouvée sur des minutes notariales.

87. *MfP*, t. 207.

88. *MfP*, t. I, p. 207-208.

89. Toutefois, les frères Parfaict font erreur sur l'âge de la demoiselle Sallé. Comme l'a prouvé Françoise Rubellin, Marie Sallé est née en 1709. Elle a alors neuf ans (Françoise Rubellin, « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles* (ACRAS), n° 3, juin 2008, p. 21-25).

90. Ces informations sont tirées de la *Lettre historique* de Boindin, qui, pour cette Foire, cite les pièces suivantes : *La Querelle des théâtres*, une parodie du *Jugement de Pâris*, une seconde pièce parodie du prologue du ballet *Le Jugement de Pâris*, *La Princesse de Carizme*, un prologue, *Le Monde renversé*, *Les Amours de Nanterre*, *Les Funérailles de la Foire*.

91. MC/ET/XV/483 et 485.

femme Marie Regnault.

Opéra-Comique de Saint-Edme et de Baune

— *La Querelle des théâtres*

Pièce de Le Sage, sur un sujet de La Font, prologue du *Jugement de Pâris* et de *La Princesse de Carizme*. Elle fut représentée au mois de Juillet 1718, probablement au début de cette Foire puis reprise en août avec *La Princesse de Carizme*. Enfin, elle aurait été représentée sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Le Jugement de Pâris*

Pièce de d'Orneval, représentée à l'ouverture de la foire Saint-Laurent 1718 ; puis probablement jusqu'à la première représentation de *La Princesse de Carizme* le 17 août. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— Reprise des *Animaux raisonnables*, d'après *État des pièces*, le 8 août⁹².

— *La Princesse de Carizme*

Pièce de Le Sage, représentée le 17 août, d'après *État des pièces*. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— Prologue, d'un acte « où pour tourner en ridicule l'expédient que les Comédiens Français avaient imaginé pour rappeler le public⁹³, Arlequin, Scaramouche et Pierrot, représentaient à leur tour quelques endroits d'*Iphigénie* avec un succès à peu près semblable »⁹⁴.

Source. Le prologue est perdu.

Représentation. Ce prologue fut représenté avec *Le Monde renversé* et *Les Amours de Nanterre*. Les frères Parfaict nous permettent d'affirmer que cet acte évoqué par Boindin en est bien le prologue : « Ces deux pièces furent représentées avec un prologue, où Arlequin et Pierrot représentaient certains endroits de la tragédie d'*Iphigénie*, de Monsieur Racine [. . .] »⁹⁵.

— *Le Monde renversé*

Pièce de Le Sage et d'Orneval, sur un plan de La Font, qui fut représentée avec *Les Amours de Nanterre* et un prologue. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

92. Voir p. 69.

93. Nous n'avons pas retrouvé de quel expédient il est ici question. Peut-être s'agissait-il de jouer *Iphigénie* ?

94. Boindin, p. 50.

95. *DTP*, t. III, p. 452.

— *Les Amours de Nanterre*

Pièce de Le Sage, d'Orneval (?) et Autreau, en collaboration. Il s'agit d'un opéra-comique dans lequel jouait la Demoiselle d'Aigremont dans le rôle de Madame Thomas. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Les Funérailles de la Foire*

Pièce de Le Sage et d'Orneval, représentée le dernier jour de la foire Saint-Laurent, puis sur le théâtre du Palais-Royal. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

Une concurrence minimale : la troupe de Péclavé

Une concurrence minimale en effet à la Foire, puisque à part la troupe de l'Opéra-Comique, devenue cette année-là puissante grâce à une troupe savamment composée et un répertoire particulièrement brillant, on ne trouve que la troupe de Péclavé et de ses associés. Cette troupe, qui continuait de représenter des pièces depuis la Foire 1711, est en fait celle du Chevalier Pellegrin, « maître de ce théâtre ». Ainsi, on trouvait en 1711, à la foire Saint-Laurent, la troupe de Péclavé et associés, dans la nouvelle loge de Pellegrin, avec à leur répertoire *Arlequin à la guinguette*⁹⁶. Agnès Paul explique au sujet de Péclavé qu'il s'agit d'un « bourgeois de Paris, y demeurant rue de Ventadour, garant de Desguerroy lors de l'achat des jeux de la veuve Maurice⁹⁷, et prête-nom du Chevalier Pellegrin »⁹⁸. Ce même Pellegrin est un ancien officier des galères qui acheta, le 27 janvier 1712, les anciens jeux de la Veuve Maurice. Ces jeux, loués à Labrosse et Imbert, ne furent pas immédiatement utilisés par Pellegrin, qui les récupéra à la foire Saint-Laurent 1714, dirigea une entreprise théâtrale jusqu'en 1715 où il loua ses jeux à Saint-Edme⁹⁹. Agnès Paul ajoute qu'on retrouve son jeu mentionné dans les *Mémoires*¹⁰⁰. On remarquera que la troupe est dite de « Péclavé et associés ». C'est en fait qu'Alard, Desgranges, Dolet et Belloni tenaient également ce jeu¹⁰¹. Un acte notarié du 24 mars 1718¹⁰² pose les bases de la société entre Charles Dolet, Pierre Alard, Antoine Belloni¹⁰³, François Caseneuve dit Desgranges :

1. Ils reconnaissent s'être associés pour représenter au public à frais communs à la foire de Saint-Laurent 1718 et celle de Saint-Germain 1719.

96. Toutefois, le *DTP* et les *MfP* se contredisent quant au lieu de représentation de cette pièce. Voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 258.

97. MC/XLV/321, le 22 octobre 1709.

98. *MfP*, t. I, p. 128. Voir également Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 234 : « Pour participer à l'acquisition de l'exploitation théâtrale de la veuve Maurice, Pierre-Eustache Desguerroy se munit d'une caution en la personne d'un autre bourgeois de Paris, demeurant la même rue Ventadour, et nommé Théophile Péclavé ».

99. MC/ET/XIII/177, 13 décembre 1713, cité par Agnès Paul dans son *Dictionnaire biographique*, th. cit., p. 54.

100. *MfP*, t. I, p. 217.

101. *État des pièces*.

102. MC/ET/XXXI/64.

103. Rappelons que Belloni, à la Foire précédente, appartenait à la troupe des Saint-Edme, qui jouait par écriteaux.

2. Ils précisent le partage des tâches : Desgrange ¹⁰⁴, Dolet, Alard [auteur de l'acte] et son fils, et Belloni auront chacun une part, Alard et son fils comptant pour une part à eux deux, donc un quart au total, sur lequel prix seront partagés les profits et seront également supportées les pertes éventuelles.

3. Ils ont passé un bail avec le sieur Jacques Pellegrin et sa femme pour la location du jeu de Paume d'Orléans, rue des Quatre-Vents, faubourg Saint-Germain, et également de la loge qui lui appartient dans la ruelle Saint-Laurent au faubourg Saint-Lazare, pour 7000 livres par Foire ¹⁰⁵.

4. Ils feront la régie en commun pour les spectacles, sans qu'aucun puisse faire d'engagement d'acteurs, d'actrices et autres membres de la troupe sans le consentement unanime des quatre associés.

5. Tous les soirs, après chaque représentation, les associés compteront ensemble la recette du jour.

6. Ils prélèveront d'abord, sur chaque recette, les appointements, gages, loyers, dépenses diverses. Après quoi, seulement, les associés pourront prélever leur salaire.

7. Desgranges est chargé d'examiner les pièces qui seront données, et ainsi d'y ajouter ce qu'il pense convenable à la réussite, les faire exécuter également. Il aura alors une part supplémentaire sur les recettes de chaque Foire, une fois les frais acquittés, soit 300 livres. Il renonce par là également à avoir des frais supplémentaires pour ses propres pièces représentées. On comprend mieux le rôle de Desgranges, qui était donc à la fois metteur en scène et « censeur » ou correcteur.

8. Enfin, s'il arrive quelque mésentente entre eux, ils en débattront devant des personnes « de poids et de probité ».

Ce document est fort précieux, puisqu'il décrit précisément les rôles des différents associés et le but d'une société.

On sait également que Belloni jouait les rôles de Pierrot et Desgranges les rôles de Scaramouche. Dans Campardon, on apprend que Belloni, en 1718, faisait en effet partie de cette troupe ¹⁰⁶. Les *Mémoires* nous apprennent que Desgranges « quitta [la dame Baron] après la foire Saint-Laurent 1717 pour entrer avec Belloni au jeu du chevalier Pellegrin » ¹⁰⁷. Il meurt en 1722.

Pour revenir à l'année 1718, les entrepreneurs de l'Opéra-Comique tentèrent, pendant un mois, d'interdire la troupe. Mais elle finit par obtenir le droit de représenter des pièces par écriteaux.

Liste des pièces de la troupe de Péclavé

— *Le pied de nez*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. Elle est citée dans *État des pièces*, mais pour l'année 1715. Les autres sources la mentionnent à l'année 1718. Il est peu probable qu'il s'agisse d'une reprise, étant

104. Écrit Delagrance dans l'acte.

105. Nous avons également retrouvé ce document daté du 24 mars 1718, MC/ET/XXXI/64.

106. Il s'appuie pour cela sur les *Mémoires*, t. I, p. 218 et sur le *DTP*, t. I, p. 411 ; t. V, p. 30.

107. *MfP*, t. I, p. 148.

donné qu'il s'agit d'une pièce de circonstance. Cette pièce en trois actes avait en effet pour but de tourner en ridicule les adversaires de Péclavé ¹⁰⁸. La date proposée par les frères Parfaict est celle du début du mois d'août 1718, au jeu du Chevalier Pellegrin. Ils expliquent en effet que le chevalier Pellegrin dut soutenir plusieurs procès le premier mois de la Foire, et que « cet obstacle ne fut surmonté qu'au bout d'un mois. Aussitôt, il fit représenter une pièce en trois actes, de sa composition, et par écriteaux, intitulée *Le Pied de nez* » ¹⁰⁹. Remarquons toutefois qu'il semble y avoir ici amalgame entre le chevalier Pellegrin et l'abbé Pellegrin. Ces deux personnes étaient frères, mais c'est l'abbé qui composait les pièces.

Attribution. Les frères Parfaict ¹¹⁰ l'attribuent à l'abbé Pellegrin.

— *La Vache Io* ou *Les Amours de Jupiter et d'Io* ou *Jupiter amoureux d'Io*

Pièce de Charpentier, parodie de la tragédie lyrique d'*Isis* qui fut représentée à la foire Saint-Laurent 1718. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Qui dort dîne*

Pièce en trois actes de Charpentier, par écriteaux, qui fut représentée sur la fin de la foire Saint-Laurent 1718. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Jupiter pris en flagrant délit*, prologue du *Fourbe sincère*, et *Le Fourbe sincère*, pièce par écriteaux ¹¹¹

Source. Ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 100-116 ¹¹². Comme le fait remarquer Guillemette Marot dans la notice de la pièce, « le résumé de la pièce que donnent les frères Parfaict, très proche des deux résumés qui figurent dans le manuscrit *Nouveaux mémoires*, présente des variantes avec la version manuscrite » ¹¹³. Ainsi, il est possible qu'un premier état du texte de la pièce sans Colombine (c'est une des principales différences) ait existé, remanié dans le but d'introduire une nouvelle actrice, ou, encore, l'absence de ladite actrice aurait entraîné une modification de la pièce.

Représentation. La pièce et son prologue furent représentés en 1718 ¹¹⁴.

Attribution. Ce prologue est fait « contre Dominique et Paghetti, par Desgranges qu'ils avaient abandonné » ¹¹⁵. La pièce est du même auteur.

108. *MfP*, t. I, p. 217-218. Elle fut mal reçue.

109. *MfP*, t. I, p. 218

110. *DTP*, t. IV, 139 ; *MfP*, t. I, p. 218.

111. Elle présente également de la prose. Voir notice de Guillemette Marot dans *Le théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, op. cit., p. 177-185.

112. *Le Fourbe sincère* est édité dans *Le Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, op. cit., p. 175, aussi n'en reproduisons-nous pas le manuscrit.

113. *Anthologie du théâtre de la Foire*, op. cit., p. 180.

114. *DTP*, t. II, p. 633.

115. *État des pièces*.

La Fiancée du roi de Garbe : un cas problématique

Sur la page de titre de ce manuscrit, on trouve les informations suivantes : « Opéra-comique en trois actes, précédé d'un prologue, par Monsieur l'abbé Pellegrin, août 1718 »¹¹⁶.

Pellegrin semble n'avoir composé qu'à la foire Saint-Laurent cette année-là. Il composait également pour le jeu par écriteaux, soit la troupe de Péclavé. Pourtant, la pièce ne semble pas être une pièce par écriteaux. Elle est en fait composée de nombreux airs parodiés de l'opéra *Thétis et Pélée*, et de prose.

Si certaines pièces par écriteaux présentaient également de la prose, des scènes entières sont parfois en prose ici, et les airs parodiés ne devaient pas être facilement repris par le public. Nous pensons donc que cette pièce n'a pas été représentée en écriteaux, et n'a donc pu être représentée par la troupe de Péclavé à cette Foire. De plus, elle comprend de nombreux airs parodiés de différents opéras, et notamment un air parodié des *Fêtes grecques et romaines*. Judith Le Blanc signale ce problème :

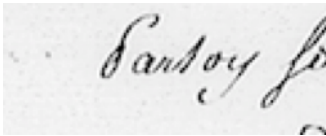
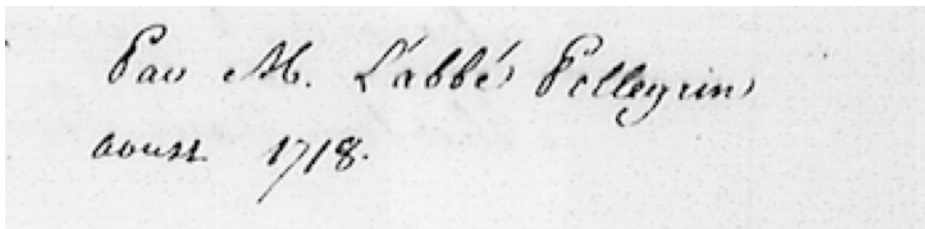
Cette occurrence est tout à fait surprenante puisque *Les Fêtes grecques et romaines* ne sont créées qu'en 1723 et que *La Fiancée du roi de Garbe* est représentée en août 1718, or dans le manuscrit une note précise en marge « Menuet des *Fêtes grecques et romaines* » [...], Ms. Fr. 9312, acte III, sc. 1, f° 139. La notation dans la marge a-t-elle été ajoutée après 1718 ? Il nous semble que l'écriture est la même que celle du reste du texte. Soit l'air « Chantez petit Colin » existe déjà en 1718 et Colin de Blamont l'intègre dans son ballet en 1723, soit *La Fiancée du roi de Garbe* n'a pas été représentée en août 1718, comme il est précisé sur la page du titre, f° 117, soit *La Fiancée du Roi de Garbe* a été reprise après 1723 dans la version manuscrite que nous connaissons¹¹⁷.

En effet, *Les Fêtes grecques et romaines* est un ballet héroïque de Fuzelier, sur une musique de Colin de Blamont et de Candeille, représenté en 1723. Si nous reprenons les hypothèses de Judith Le Blanc, il est possible de dater plus précisément le manuscrit : nous n'avons pas retrouvé l'air « Chantez petit Colin » avant l'année 1723. Colin de Blamont n'a probablement pas intégré cet air à son ballet comme le suppose Judith Le Blanc. Il semble donc que la pièce ne puisse définitivement pas être datée en 1718, au mieux après 1723. Judith Le Blanc suppose également qu'une autre version de la pièce, de 1718, aurait existé, et que la pièce aurait été reprise en 1723, avec des modifications, et que le manuscrit que nous avons conservé serait d'après 1723. Cela nous semble peu probable. Les reprises étaient souvent issues de pièces ayant eu du succès, or nous n'avons aucune autre information au sujet de cette pièce. Par ailleurs, Pellegrin n'était pas un auteur connu. Les reprises que nous observons sur les dix ans de Foire que nous éditons concernent généralement des pièces de Dominique, Fuzelier, Le Sage, d'Orneval, etc. et ayant eu du succès.

Mais alors, d'où vient cette date d'août 1718 ? Après comparaison, l'écriture sur la page de titre est bien la même que celle du texte de la pièce :

116. Ms. BnF, 9312, f°s 117-143v.

117. Judith Le Blanc, *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745), annexes à l'ouvrage Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 131, note 2.

Ce n'est donc pas un ajout d'une autre main. Le scripteur de la pièce a donc soit recopié un autre manuscrit portant cette date, soit trouvé une source inconnue, soit déduit la date de sa représentation lui-même. Pourquoi aurait-il ajouté cette date ? La pièce ressemble, dans le début, assez fortement à une pièce de Le Sage, représentée en 1718, *Arlequin valet de Merlin*, dont le résumé commence ainsi : « Une dame incertaine du sort de son époux vient accompagnée de son écuyer consulter l'oracle de Merlin »¹¹⁸. Mis à part qu'il s'agit d'une dame qui part à la recherche de son époux, la thématique est la même.

Enfin, les dernières pièces de Pellegrin pour la Foire datent de 1721, avec *Arlequin rival de Bacchus* et peut-être *Les Disgrâces d'Arlequin*¹¹⁹. Cela nous pousse à remettre également en question l'attribution de la pièce. La production de Pellegrin était certes sporadique, mais après 1721, il ne compose plus que pour l'Académie royale de musique et pour la Comédie-Française. Il n'est pas à exclure qu'il se soit permis une petite œuvre pour la Foire, d'autant que *La Fiancée du Roi de Garbe* est d'une composition très étonnante. Comme le remarque Bertrand Porot,

Le cas de *La Fiancée du roi de Garbe* est particulier : il s'agit d'une véritable démarche d'écriture de la part de Pellegrin. Il importe ainsi dans son opéra-comique quantité de parodies d'airs et de musiques d'opéras (Lully, Collasse, Campra) comme si, avant sa carrière à l'Académie royale de musique, la Foire lui permettait de se faire la main¹²⁰.

Nous approuvons ce qu'affirme ici Bertrand Porot, à savoir qu'il s'agirait d'un coup d'essai de Pellegrin avant de commencer sa carrière à l'Opéra, si la pièce est bien de 1718. En revanche, Pellegrin va continuer d'écrire à la Foire jusqu'en 1721, et peut-être plus avec cette pièce, et il pourrait alors s'agir en effet de sa dernière pièce pour la Foire, avant que ce dernier ne se consacre à la Comédie-Française et à l'Opéra. Cette pièce serait alors la marque d'une véritable évolution dans l'écriture de Pellegrin pour la Foire, avant de se consacrer à un autre théâtre.

118. Voir p. 77.

119. Voir notice de cette pièce, vol. 3.

120. Bertrand Porot, « Les Fêtes vénitienes de Campra : Parodies, pastiches et influences », dans *Itinéraires d'André Campra (1660-1744) : d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra*, éd. Catherine Cessac, Éditions Mardaga, 2012, p. 172.

Année 1719

Cette année, la plupart des théâtres furent fermés. Très peu d'informations nous sont parvenues. Le privilège de Saint-Edme, évoqué plus haut ¹ et annoncé dans *État des pièces* fut finalement annulé. Toutefois, les spectacles continuèrent sous forme de danses de corde, notamment en la présence d'Alard et Dolet « avec L'Équilibre ».

Nous avons retrouvé quelques éléments plus précis sur l'état de cette troupe dans des minutes notariales conservées aux Archives nationales ². Cette société réunissait d'une part Alard, Dolet, Belloni et la femme de Lalauze, Agathe de Sceaux, et d'autre part, Thomas de Baune, Gilles de Brave et Jean Armand. Il est mentionné dans cet acte qu'ils se réunissent pour former ensemble « une seule troupe de danseurs, sauteurs, voltigeurs pour donner leurs spectacles en ville pendant la foire Saint-Germain de la présente année, dans la loge du sieur Blampignon ». La loge est située dans le préau de la Foire, du côté de la rue du Four. La mention de l'Équilibre apparaît dans le deuxième point de l'acte, où les différents partis s'engagent à fournir chacun une personne en plus dans la troupe : Alard, Dolet et Belloni leurs femmes, d'autres leurs apprentis, etc. Quant au sieur Armand, il est dit qu'il fournira « outre son équilibre pour les [pipes], sa femme pour occuper un poste dans le jeu ». Cette phrase reste obscure. À quoi pourraient servir les pipes ? Quant à l'Équilibre, il s'agissait certainement du surnom d'un membre de la troupe.

Toujours est-il qu'il y avait bien une troupe, comme le prouve ce document. Mais celle-ci représentait-elle de vraies pièces, ou uniquement des exercices de sauteurs ? Un procès-verbal retrouvé par Campardon fait état de ces danses de corde, et évoque également une « petite comédie en trois actes différents ». Le 16 février 1719, Alard, Dolet et Belloni auraient, sous le titre de « la Grande troupe anglaise, allemande et écossaise », ouvert un jeu sur la foire Saint-Germain, et, surtout, représenté une pièce :

[. . .] que dans le premier acte ont paru plusieurs actrices et acteurs, savoir, le nommé Dolet représentant un Arlequin, son maître faisant le rôle d'un amoureux, Belloni faisant le rôle de Pierrot, un docteur, sa fille faisant le rôle de l'amoureuse et une suivante ; que dans le second acte ont aussi paru plusieurs acteurs et actrices représentant une troupe de Bohémiens et Bohémiennes volant ledit Arlequin à la toilette de son maître et que dans le troisième, représentant le laboratoire du Docteur, ont encore paru plusieurs acteurs ; que dans lesdits trois actes suivis de plusieurs scènes ledit Dolet, faisant le rôle d'Arlequin, a presque toujours parlé en prose sur le sujet qu'il représentait ; que ledit Belloni faisant le rôle de Pierrot et la suivante faisant le rôle de Colombine ont aussi parlé plusieurs fois et même répondu audit Arlequin sur le sujet de la pièce qu'ils représentaient et avons aussi remarqué que ledit Alard faisait le rôle de Scaramouche, a aussi paru et parlé quelquefois dans lesdits trois actes suivant le sujet qu'ils représentaient ce qui a duré jusqu'à huit heures et demi du soir ³.

Un second spectacle de danseurs de corde est attribué à un certain Vieujant. Dans *État des pièces*, il est précisé qu'ils « n'ont ni parlé, ni chanté, ni dansé ». Nous n'avons aucune information supplémentaire sur cette troupe.

1. Voir p. 85.

2. MC/ET/XXXI/67, Société et Convention du 1^{er} février 1719.

3. Campardon, t. I, p. 7.

Il semble également qu'un spectacle de marionnettes était toujours ouvert, celui de Bertrand, d'après un procès-verbal du 17 février 1719 retrouvé par Campardon⁴. Le nom du jeu était alors les « Grandes marionnettes du sieur Alexandre Bertrand ». La représentation commençait par un jeu de marionnettes, puis on annonçait que des vraies personnes allaient jouer sur scène. Le titre de la pièce citée dans cet acte était *Les Amours et le Mariage d'Isabelle avec Octave troublés par le major de Bagnolet*. On apprend également par ce procès-verbal que les acteurs jouaient parfois plusieurs rôles : Arlequin jouait, en plus du rôle titre, un officier des armées, et Pierrot un marchand d'eau de vie, un oublieux, etc. Cette comédie était également chantée, dansée, et accompagnée de violons. Il est précisé, enfin, que « les acteurs se parlent et se répondent ». Il semble par ailleurs que la représentation citée n'ait pas été la seule, puisque le procès-verbal nous dit également qu'Alexandre Bertrand faisait jouer et représenter « publiquement et journallement sur un théâtre public qu'il a fait élever à cet effet dans l'enceinte de la foire Saint-Germain, des comédies complètes dans lesquelles plusieurs acteurs et actrices parlent »⁵.

Pour la foire Saint-Laurent, d'autres procès-verbaux font état de troupes de théâtre et de pièces illicites, bien qu'*État des pièces* ne les mentionnent pas. Une première pièce, sans titre, est décrite dans un procès-verbal du 21 août 1719 :

Sur quoi nous, commissaire, sommes sur les six heures du soir transporté dans le jeu de cordes qui est dans le petit préau de ladite foire Saint-Laurent, où après la danse de corde avons remarqué que l'on a levé une toile qui fermait le théâtre sur lequel un particulier a fait un exercice. Ensuite plusieurs sauteurs ont pareillement fait leurs exercices, ce qui a formé une espèce d'ouverture et de premier acte. Un Arlequin et un autre faisant le rôle d'amant ont paru sur le théâtre. L'amant parlant audit Arlequin, qui portait une valise, lui dit à haute et intelligible voix d'aller porter cette valise chez son père, lui a proposé de changer d'habits et de passer pour lui. L'Arlequin, sans parler, a fait plusieurs lazzis ; ils ont changé d'habits l'un l'autre et enfin un troisième acteur a paru faisant le personnage de père, qui a aussi parlé à haute et intelligible voix, auquel Arlequin, avec l'habit de son maître, lui a donné une lettre. Une actrice faisant l'amante a paru et l'amant, en parlant à haute voix, lui a dit de saluer sa maîtresse et de lui glisser son compliment, ce qu'Arlequin a fait en faisant plusieurs postures d'Arlequin et de lazzis. Une seconde toile ayant été levée, a paru du fond du théâtre plusieurs hommes et femmes représentant une académie jouant aux cartes et aux dés [...] ⁶.

Cette soirée semble avoir outrepassé les droits qui étaient accordés aux forains. À plusieurs reprises, le commissaire mentionne que les acteurs ont « parlé à haute et intelligible voix ». La représentation de la pièce est pourtant excusée par le commissaire, qui termine par : « ce qui mit fin à ladite représentation qui forme une comédie, à la vérité sans suite quoique les acteurs aient parlé ». Le fond de la pièce n'était, semble-t-il, pas assez suivi pour former une pièce à part entière, et n'était, à en lire le résumé, qu'une suite de lazzis et d'exercices autour du personnage d'Arlequin (alors joué par Dolet). Une autre pièce, sans titre, est décrite dans un procès-verbal du 20 septembre :

Où étant, après la danse de corde, il nous est apparu et avons remarqué dans la comédie qui s'est jouée tant par les danseurs, sauteurs, voltigeurs et autres comédiens forains, ce

4. Campardon, t. I, p. 133-134.

5. *Ibid.*

6. Campardon, t. I, p. 8.

qui suit : dans le premier acte ou prologue a paru sur le théâtre un Pierrot qui a fait battre le tambour, a lu une prétendue affiche pour enrôler toutes sortes de personnes pour le voyage de Congo. Plusieurs acteurs de Foire comme sauteurs, danseurs de corde et autres viennent pour s'enrôler à Pierrot qui, en les engageant, dit quelques paroles. Ces acteurs ne parlent point. Un Arlequin, aussi sans parler, faisant plusieurs postures et lazzis, s'engage pour Congo. Un autre acteur, représentant un poète, faisant plusieurs figures et postures, s'engage de même. Avant un prétendu embarquement pour Congo, Pierrot chante et joue sur sa guitare deux ou trois couplets de chansons en vaudevilles.

Dans le deuxième acte, le théâtre change et représente un bois. Arlequin, dans ce bois, en faisant beaucoup de lazzis et disant quelques paroles de temps à autre, plaint son sort de se trouver perdu dans ce bois et, en se parlant à lui-même, fait plusieurs lazzis. Il cherche dans ce bois de quoi satisfaire sa faim. Il trouve une citrouille au sujet de laquelle il fait plusieurs lazzis, puis un melon qu'il veut manger avec du pain qu'il a dans un bissac. Il se couche à cet effet par terre et voulant boire à même une bouteille qu'il a dans son bissac, un acteur sous la forme d'un perroquet perché sur un arbre dit ces mots : « À la cave ! À la cave ! » ce qui donne lieu à Arlequin de se relever et de faire plusieurs lazzis. Croyant entendre quelqu'un et apercevant ce perroquet, il l'appelle ; celui-ci descend sur le théâtre. Arlequin veut l'attraper, ce qu'il ne peut, le perroquet l'évitant en se retirant de dessus le théâtre. Arlequin se remet à manger. Un acteur sous l'habit d'un singe, aussi perché sur un arbre, saute sur le théâtre, fait plusieurs postures et sauts de singe. Des bêtes fauves et un ours, se voyant poursuivis par des chasseurs, se jettent sur Arlequin qu'ils rencontrent. Les chasseurs le délivrent et tuent l'ours. Arlequin fait plusieurs lazzis en disant quelques paroles à ce sujet. Il leur demande le chemin de Congo ; ils lui répondent en parlant une langue étrangère et tous se retirent. Un amant et une Colombine paraissent, se parlant par gestes. L'amant ne lui dit que deux mots et se retire. Colombine parle et dit qu'elle serait fâchée que Pierrot l'eût surprise avec son amant. Pierrot survient qui lui dit quelques mots. Le théâtre change et représente une salle où le grand seigneur de l'île de Congo paraît et à haute voix fait un monologue sur ce que les acteurs, comédiens et les sauteurs qu'on lui a dit être arrivés dans son île ne sont pas venus faire la révérence et demander sa protection. Ces acteurs paraissent sur-le-champ. Le grand seigneur leur demande les uns après les autres leurs personnages et ils lui répondent par gestes. Il ordonne à Pierrot de jouer de la guitare, ce qu'il fait en chantant un vaudeville. Le grand seigneur commande aux sauteurs de faire leurs exercices et aussitôt ils font leurs exercices de sauteurs.

Le troisième acte, le théâtre change et représente au fond un puits. Un acteur, représentant un magicien, paraît et dit à haute voix que le grand seigneur lui a dit de faire boire de l'eau du puits de la vérité à tous les nouveaux venus dans son île pour connaître leurs défauts. Ce magicien, en faisant quelques lazzis, appelle des esprits soumis à ses commandements. Ils paraissent et découvrent ce puits. Ensuite deux hommes en habits français en se tirillant paraissent sur le théâtre. Par leurs gestes le magicien connaît que l'un a volé à l'autre des effets en papier. Il lui fait boire de l'eau du puits de la vérité qui lui fait faire plusieurs contorsions et lui fait jeter par la bouche les effets qu'il avait pris. Paraît ensuite un vieillard avec sa femme à laquelle le magicien fait boire de l'eau de la vérité. Elle refuse d'en boire, mais étant forcée d'en boire, elle dit au vieillard, son mari, qu'elle aimerait mieux crever que de parler, et après en avoir bu elle déclare au vieillard qu'elle avait fait une maladie pour avoir été au bal et qu'elle y avait tant dansé la mariée qu'elle en avait eu les bras et les jambes rompus. Elle se retire avec le vieillard. Une jeune fille paraît ensuite en faisant la niaise et dit au magicien que Pierrot lui a pris et, en hésitant, répète lui a pris son papillon. Elle prie le magicien de lui donner de l'eau du puits de la vérité pour savoir où Pierrot a mis son papillon. Le magicien lui donne de l'eau et dit que son eau ne sait pas trouver aux filles ce qu'elles ne perdent qu'une fois. Arlequin en cabaretier paraît, fait un monologue sur ce que le puits de la vérité lui ôte sa pratique⁷. Il boit de cette eau, fait plusieurs lazzis en supposant le mélange que les cabaretiers font et il dit au magicien qu'il s'en plaindra au grand seigneur. Un acteur vêtu de noir, avec des sacs de papiers qui le

7. Clientèle.

désignent pour la chicane ⁸, et deux autres acteurs vêtus de noir viennent pour combler le puits. Le magicien appelle ses esprits qui, avec lui, se jettent sur la chicane et ses assistants et les jettent dans le puits. Deux fusées en feu forment le dénouement de cette pièce qui est sans suite et irrégulière ⁹.

Ce qui est important dans ces trois actes est de voir qu'une véritable soirée théâtrale se forme, avec trois petites pièces, tout d'abord, mais également que les forains font preuve, ici, de stratagèmes intéressants – le jargon et le monologue – que nous n'avons pas retrouvés sur les scènes foraines depuis la foire Saint-Germain 1710 pour le monologue et depuis la foire Saint-Laurent 1709 pour le jargon. Ce premier acte s'apparente au prologue de la soirée théâtrale, qui contient déjà plusieurs des ingrédients des pièces à suivre : les personnages ne parlent pas mais font des lazzis, et ils annoncent un voyage au Congo, qui préfigure la seconde pièce : dans cette pièce, Arlequin se trouve dans un bois, et les différents animaux sauvages qu'il rencontre prouvent qu'il est dans un pays exotique, certainement le Congo, comme l'annonçait le prologue. Il croise un perroquet, des bêtes fauves, un ours, un singe. En ce qui concerne la représentation de la pièce, il est clair qu'il s'agit d'une représentation en jargon, puisque le procès-verbal signale que les chasseurs lui répondent en parlant une langue étrangère. Enfin, la troisième pièce est totalement différente et l'on voit par son sujet qu'elle n'est pas simplement une suite de la seconde. Cette fois, Arlequin est près d'un puits dont l'eau a la vertu de faire dire la vérité à celui qui la boit. Il est fort probable que le titre de cette pièce se rapprochait d'*Arlequin et le puits de vérité* ¹⁰. Plusieurs personnages se suivent et goûtent de cette eau, ce qui forme une pièce à tiroirs. Les lazzis et la gestuelle semblent prépondérantes dans cette pièce. Il est donc important de revenir sur l'idée qui, depuis longtemps, hante les manuels : certes, les spectacles étaient interdits en 1719, comme le montrent notamment *État des pièces* et *Opéra-Comique*, qui n'en citent aucun, mais cela n'empêcha pas quelques entrepreneurs de représenter des spectacles, allant de la simple danse de corde à la véritable pièce.

8. Manie de plaider.

9. Campardon, t. I, p. 10.

10. Une pièce de 1720, *La Queue de vérité*, reprend la même thématique. Voir notice de la pièce.

Année 1720

Foire Saint-Germain 1720

En 1720, deux troupes ouvrirent la foire Saint-Germain. Les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires* précisent que ce n'est que par tolérance que l'on y fit représenter « des pièces en prose, mêlées de jargon, et dont une partie était en monologue »¹. Pourtant, Campardon affirme également qu'en 1720, « les spectacles furent rétablis, et une permission tacite d'opéra-comique fut accordée à Marc Antoine Lalauze et à Restier frères »². Il s'agit probablement d'une erreur, puisqu'ils continuèrent à représenter des pièces en prose. Par ailleurs, les deux premières pièces de la Foire étaient en monologue et en jargon, puis les suivantes en prose uniquement. Pourquoi changèrent-ils ainsi la forme des pièces ? Une permission tacite ne leur fut-elle signifiée que quelques semaines après le début de la Foire ?

Les deux troupes étaient donc d'une part celle de Lalauze³ et Agathe Descio (sa femme)⁴, accompagnés de la famille Restier, et de l'autre celle de Francisque et sa famille. D'après *État des pièces*, Francisque jouait dans la loge de Selle. Leur auteur attitré était alors d'Orneval. Il semble en revanche que Fuzelier était le principal auteur de la troupe de Lalauze et Restier.

Mais les frères Parfaict oublient de mentionner la troupe de Christophe, qui avait ouvert un spectacle à cette Foire. Campardon nous apprend qu'il était « Allemand de nation, faisant des tours de force et de souplesse », qu'il joua à la foire de Saint-Laurent, en 1716, dans la troupe de Lajoute, et ouvrit un spectacle en 1720. Un procès-verbal du 15 mars 1720 mentionne en effet que « le nommé Christophe et consorts, danseurs de corde, y [dans la loge du sieur Blampignon] représent[ent] des divertissements publics »⁵. Y auraient également été joués d'autres spectacles, dont les entrepreneurs auraient « reçu l'argent sans en avoir payé le prix du bail et autres charges »⁶.

Un autre document laisse également penser que Bertrand tenait un jeu à la foire Saint-Germain. Dans un procès-verbal du 16 février 1720, Alexandre Bertrand se plaint que sa famille et Nicolas Bienfait, son gendre et sa bru ont fait courir un bruit « scandaleux qu'il couche journellement avec Thérèse Gâteau, sa nièce » et ajoute qu'ils « insultent et maltraitent journellement le plaignant dans son jeu et dans sa maison, lui veulent empêcher l'entrée de son jeu et disent qu'ils veulent moitié dudit jeu »⁷. Cette phrase nous porte donc à croire qu'un jeu de marionnettes existait, bien que nous n'ayons connaissance d'aucune pièce.

1. *MfP*, t. I, p. 219.

2. Campardon, t. II, p. 191.

3. « Acteur forain et entrepreneur de spectacle, débuta en 1701 au jeu d'Alard et de la veuve Maurice. [. . .] À la suite de cette désastreuse campagne [foire Saint-Laurent 1721], Lalauze, à peu près ruiné et dont, pour comble de malheur, la femme venait précisément de mourir, quitta Paris et alla jouer en province », Campardon, t. II, p. 25-26.

4. « Sœur du danseur de corde Antony, dit de Sceaux, fut connue avant son mariage sous le nom de Mademoiselle de Sceaux », Campardon, t. II, p. 26. Le nom proposé sur la minute notariale, « Descio », est probablement une déformation de « de Sceaux ». Elle mourut lors de la Foire de 1721.

5. Campardon, t. I, p. 203-204.

6. *Ibid.*

7. Campardon, t. I, p. 134.

Troupe de Lalauze et Restier

— *Le Charretier du diable*.

Cette pièce, en prose et en jargon, est mentionnée dans les *Mémoires*⁸. Elle est perdue et nous ne disposons d'aucune information supplémentaire, mis à part dans le *DTP* qui indique qu'elle fut représentée avec *Le Lourdaud d'Inca* et *Le Camp des amours*⁹ le samedi 3 février 1720.

— *Le Lourdaud d'Inca*

Source. Le texte est perdu¹⁰.

Représentation et réception. Cette pièce a été représentée le samedi 3 février, avec *Le Lourdaud d'Inca*. Les seules informations que nous possédions sur le texte sont également proposées dans le *Dictionnaire des théâtres*. Il s'agit de quelques vers du vaudeville de la pièce :

Consultez le lourdaud d'Inca,
Il vous le dira, zeste,
Il vous le dira¹¹.

Les frères Parfaict ajoutent que la pièce n'eut aucun succès.

Attribution. Pour l'attribution de cette pièce, nous nous basons sur l'article du *Dictionnaire*, qui l'attribue à Fuzelier seul¹². De plus, nous l'avons vu, il semble être l'auteur attitré de la troupe pour cette Foire et la suivante.

Troupe de Francisque

— Prologue de *L'Île du Gougou : L'Ombre de la Foire*

Source. Deux manuscrits sont conservés à la BnF : ms. BnF, fr. 9314, f^{os} 40-46 ; ms. BnF, fr. 25471, f^{os} 134 et suivants¹³.

Représentation. Ce prologue aurait été représenté avant *L'Île du Gougou*, le 3 février 1720¹⁴.

Attribution. D'Orneval, d'après Maupoint et *Les Mémoires* serait l'unique auteur de cette pièce. Dans l'édition dirigée par Françoise Rubellin, elle est toutefois attribuée à Le Sage et d'Orneval, Jeanne Marie-Hostiou, auteure de la notice, se basant probablement sur l'article du *DTP* qui l'attribue aux deux auteurs¹⁵. Il est difficile, aujourd'hui, de savoir si Le Sage avait

8. *MfP*, t. I, p. 220.

9. Il est peu probable que *Le Camp des Amours* ait été représenté à la foire Saint-Germain 1720. Voir infra, foire Saint-Laurent 1720, p. 100.

10. Une référence de manuscrit erronée est mentionnée sur CESAR.

11. *DTP*, t. III, p. 280.

12. *Ibid.*, « opéra-comique en un acte et en prose en monologue, avec un divertissement et un vaudeville, par Monsieur Fuzelier, non imprimé représenté par la troupe de Lalauze et Restier, le samedi 3 février 1720, précédé du *Camp des amours* et du *Charretier du Diable*, pièces d'un acte chacune, du même auteur ».

13. Une édition moderne est proposée par Françoise Rubellin (dir.), dans *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites, op. cit.*

14. *Ibid.*

15. *DTP*, t. IV, p. 18.

vraiment participé à la pièce. Il éclipsa bien souvent d'Orneval, mais rien ne prouve qu'il ait réellement participé à l'écriture de cette pièce. Du moins, peut-être, en fut-il le correcteur.

Réception. Nous ne reprenons ici que les éléments proposés par Jeanne-Marie Hostiou dans sa notice de la pièce. Elle s'appuie sur les *Mémoires* pour supposer que la pièce, ainsi que *L'Île du Gougou*, eut du succès. On y lit en effet que ce fut la troupe de Francisque qui « fut la plus suivie »¹⁶.

— *L'Île du Gougou*

Cette pièce de Le Sage et d'Orneval, en trois actes, en jargon et en monologue aurait été représentée le samedi 3 février. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Le Diable d'argent*, prologue

Cette pièce est de d'Orneval, prologue de *La Queue de vérité* et d'*Arlequin roi des ogres*. Elle prend la suite de *L'Ombre de la Foire* et de *L'Île du Gougou*. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *La Queue de vérité*

C'est une pièce d'un acte, en prose et mêlée de jargon, de d'Orneval, représentée en février 1720. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *Arlequin roi des ogres ou les bottes de sept lieues*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 125-173¹⁷.

Représentation. Elle fut représentée avec *Le Diable d'argent*, prologue, et *La Queue de vérité*, et donc en février 1720.

Attribution. Les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires* et dans le *DTP*¹⁸, l'attribuent à d'Orneval seul, ainsi que Fuzelier dans *État des pièces*. Dominique Lurcel dans son édition récente du *Théâtre de la Foire*, l'attribue à Fuzelier et Le Sage également :

Pièce écrite par d'Orneval ? Oui, si l'on en croit la première édition des frères Parfaict. Selon Fuzelier, il en a, en tout cas, proposé l'idée. Les frères Parfaict, dans leur dictionnaire des théâtres, accolent au nom de d'Orneval celui de Lesage, et finissent par y adjoindre celui de Fuzelier. . . Il est sans doute juste, aujourd'hui, d'attribuer aux trois auteurs la paternité de la pièce, sans que l'on sache précisément – comme souvent pour les œuvres de la Foire à auteurs multiples – quelle part exacte chacun a joué dans son écriture¹⁹.

16. *MfP*, t. I, p. 220.

17. Une édition récente est également proposée par Dominique Lurcel dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, éd. Dominique Lurcel, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2014, aussi ne la rééditons-nous pas. La pièce avait déjà été éditée par Dominique Lurcel dans *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, éd. Dominique Lurcel, Paris, UGE, 1983.

18. « Pièce d'un acte en prose, mêlée de jargon, par Monsieur d'Orneval, représentée à la foire Saint-Germain 1720 par la troupe de Francisque », *DTP*, t. IV, P. 348.

19. Dominique Lurcel, *Le Théâtre de la Foire*, éd. cit. (2014), p. 225.

Si l'on peut supposer la participation de Le Sage, nous ne pensons pas que Fuzelier ait collaboré d'une façon quelconque à l'élaboration de la pièce, toujours pour la raison suivante : il travaillait pour la troupe adverse. Ainsi, bien que le tome IV, où est éditée la pièce, comporte la mention « les pièces de ce quatrième tome sont de la composition de Messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval »²⁰, il nous semble probable que certaines soient de l'un, ou de l'autre, et que chaque auteur n'ait pas toujours pris part entièrement à l'écriture de la pièce, mis à part pour d'éventuelles corrections.

— *L'Âne du Daggial*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. La représentation précise de cette pièce d'un acte, en prose et en monologue, ne nous est pas connue. *Les Mémoires* mentionnent seulement « pendant le cours de cette Foire »²¹.

Attribution. Les frères Parfaict s'accordent pour l'attribuer à d'Orneval seul²².

Argument. Le manuscrit est perdu, mais les frères Parfaict en proposent un résumé dans leur *Dictionnaire* :

Arlequin, bouffon du Calife de Bagdad, congédié par ce Prince, et ne sachant que faire pour vivre, trouve fort à propos l'enchanteur Friston, qui le prend à son service, et lui propose d'aller parler à Argentine, parente du Docteur. Arlequin, monté sur l'Âne du Daggial, que l'enchanteur lui a donné pour faire ce voyage, arrive en peu de temps dans les États du Calife, où habitent le Docteur et Argentine. Là, il se travestit en femme, dans le dessein de se présenter au Docteur, pour servir sa parente en qualité de fille de chambre. Mais ce stratagème ne pouvant réussir, parce que Argentine est déjà pourvue d'une suivante, Arlequin prend le parti de se métamorphoser en dogue, le docteur l'arrête et veut le disséquer, ce qui oblige Arlequin à se faire connaître.

LE DOCTEUR, à *Arlequin qu'il tient par le collet.*

Ah ! fripon, vous vous êtes déguisé pour me voler. Vous méritez d'être pendu : et je vais vous traiter en pendu. Vous serez ni plus, ni moins disséqué.

ARLEQUIN

Miséricorde !

PIERROT, *parle à l'oreille du Docteur.*

LE DOCTEUR, à *Pierrot.*

Eh ! mon ami, c'est un étranger, personne n'en saura rien.

Le Docteur et Pierrot enferment Arlequin dans une armoire. Arrivent deux fraters, qui travaillent ordinairement pour le Docteur. Ce dernier leur propose une direction, mais dans le moment qu'il ouvre l'armoire, Arlequin est enlevé en l'air, et en sortant il lâche un pétard qu'il a au bas du dos, ce qui fait fuir la compagnie²³.

Les extraits de cette pièce permettent de voir plusieurs stratagèmes utilisés pour la mettre en monologue. Nous pouvons supposer qu'une fois Arlequin métamorphosé en dogue, il n'était plus considéré comme un humain, et pouvait aboyer, faire des lazzis, voire parler. En ce qui concerne

20. *TFLO*, t. IV.

21. *MfP*, t. I, p. 221.

22. *Ibid.* ; *DTP*, t. I, p. 143.

23. *DTP*, t. I, p. 143.

le dialogue proposé, on remarque qu'Arlequin ne parle pas, mais lance une exclamation. Quant à Pierrot, il parle bas, ce qui permet de ne faire réellement parler qu'un personnage : le Docteur. Enfin, la scène est riche en lazzi et en gestes :

- Arlequin montant sur l'âne devait être l'occasion d'une scène comique : peut-être Arlequin tombait-il de l'âne, ou n'arrivait pas à monter dessus. Il s'agissait très probablement d'un acteur déguisé.
- La scène de la métamorphose en chien donnait également lieu à des lazzi.
- La scène de l'armoire, enfin, était non seulement riche en gestuelle, mais également spectaculaire.

Foire Saint-Laurent 1720

D'après les *Mémoires*, seule la troupe de Francisque, qui représentera ses pièces dans la loge de Pellegrin, va jouer à la foire Saint-Laurent 1720²⁴. Les frères Parfaict expliquent que la troupe s'émancipa peu à peu et fit alors paraître des opéras-comiques²⁵. Toutefois, une autre troupe aurait également représenté des pièces, celle de Lalauze, Simon et Antony²⁶.

Il est également probable que des jeux de marionnettes et de danses de corde aient eu lieu, comme le stipule un acte notarié du 7 septembre 1720 : il s'agit d'un acte de société entre Gillot (marionnettiste) et Brulot (danseur de corde), à partir d'octobre 1720 et pour la foire Saint-Germain suivante. Cet acte les engage notamment à jouer chacun leur rôle, « à savoir le dit Brulot son exercice de corde et le dit Gillot les marionnettes et les décorations »²⁷.

Cette même année, Pierre Restier, danseur de corde, mourut ; son inventaire après décès, en date du 25 octobre 1720, a été conservé²⁸. S'agissait-il d'un membre de la famille de Louis Restier, l'entrepreneur ? Si tel est le cas, on peut supposer que ce danseur de corde, sur lequel nous n'avons aucune autre information que celles de cet acte, jouait dans la troupe de Restier avant sa mort. Bréon, d'après *État des pièces*, mourut également. Les frères Parfaict disent quelques mots à son sujet : arrivé à Paris, il se lia avec Dolet, on lui fit ensuite jouer dans la troupe de Bertrand le rôle de Pierrot. Il suivit Dolet chez la Veuve Maurice, le sieur de Saint-Edme et la dame veuve Baron, puis entra enfin dans la troupe de Francisque. Il était marié et père de 3 enfants : Jacques, Germaine, Louis. Il mourut de phtisie²⁹.

24. Les frères Parfaict citent uniquement, comme pièces, *L'Île des Amazones* rappelant qu'elle avait été écrite pour la foire Saint-Laurent 1718, et *La Statue merveilleuse*.

25. *MfP*, t. I, p. 221.

26. *État des pièces*.

27. MC/ET/XXX/228, octobre 1720.

28. MC/ET/XXX/228, 25 octobre 1720.

29. *DTP*, t. I, p. 495.

Troupe de Francisque

— *L'Île des Amazones*

Cette pièce était de Le Sage et d'Orneval. Elle fut écrite en 1718, mais reportée à la foire Saint-Laurent 1720. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— *La Statue merveilleuse*

Il s'agit d'un opéra-comique de Le Sage et d'Orneval, initialement en prose, représenté à la foire Saint-Laurent 1720. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

Troupe de Lalauze, Simon et Antony

Dans *État des pièces*, les pièces suivantes sont citées sous le nom de Lalauze, Simon et Antony. Ainsi, l'affirmation des *Mémoires* est contredite, et au moins deux troupes jouaient sur la Foire. La troupe de Lalauze, à la foire Saint-Germain, représentait déjà des pièces. Était-elle alors également composée de Simon et Antony ? Restier en fait-il encore partie à cette Foire ?

— *L'Oracle muet*³⁰, *Madame Honesta ou le diable marié* et *Les Coffres*, de Fuzelier, citées dans *État des pièces* et dans *Opéra-Comique*³¹, auraient été représentées à la foire Saint-Laurent de 1720.

— *Le Camp des amours*³²

Source. Deux manuscrits³³ de cette même pièce existent, sous deux titres différents. Dans *État des pièces*, le titre est orthographié *Le Champ des amours*.

Attribution. La pièce est de Fuzelier.

Représentation. Elle fut représentée à la foire de Saint-Laurent 1720. La page de titre du premier manuscrit donne la date de 1718, chez Francisque. Or,

Fuzelier ne l'indique ni dans *État des pièces*, ni dans *Opéra-Comique* ; Maupoint, les *Mémoires des Parfaict* et le *Dictionnaire des théâtres de Paris* ne mentionnent pas non plus de représentation en 1718 et ne parlent que de 1720, ce que semble au reste corroborer la forme de la pièce, presque exclusivement en prose, alors que la troupe de Francisque en 1718 jouait en prose et en vaudevilles³⁴.

Loïc Chahine omet toutefois de mentionner les articles du *DTP*, dans lesquels *Le Camp des amours* est évoqué : à l'article du *Lourdaud d'Inca*, la pièce aurait été représentée avec *Le Camp des*

30. Une autre pièce de ce titre est représentée en 1724, et serait de Le Sage et d'Orneval. Il ne devait pas s'agir de la même pièce.

31. Ms. *Opéra-Comique* : « sujet tiré des contes arabes ».

32. Voir Nina Legout, mémoire de Master 2, *Les Cupidons de Fuzelier, édition critique du Camp des Amours, des Songes, et du Voyage manqué*, dir. Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2011.

33. Ms. BnF fr. 9336, f^{os} 1-20, *La Revue des amours* ; f^{os} 21-33, *Le Camp des amours*.

34. Loïc Chahine, th. cit., p. 72-74.

amours le 3 février. Est-ce vrai ? En l'absence d'informations supplémentaires, nous ne pouvons que proposer cette date de façon incertaine. Par ailleurs, seul le *DTP* mentionne une représentation du *Camp des Amours* à la foire Saint-Germain.

Une pièce métacritique. Il s'agit d'une pièce en jargon et en monologue qui serait, d'après Loïc Chahine, un remaniement de *La Revue des amours*. Cette pièce contient une critique de la Comédie-Française et de l'Opéra et s'inscrit dans la lignée des pièces métathéâtrales. La querelle des théâtres est évoquée dans la pièce, notamment dans la dernière scène où on peut lire : « Ces messieurs savent bien que nous n'osons recruter nos troupes comme nous le souhaiterions, ils savent qu'il faut être plus indulgent pour la milice de la Foire que pour les vieux corps des autres théâtres » (sc. dernière).

Problèmes non résolus

CESAR signale une reprise du *Monde renversé* en 1720. Nous ne savons pas d'où vient cette information. Il s'agit probablement d'une erreur.

Selon Campardon, un procès-verbal du jeudi 31 juillet 1720 mentionne deux pièces : *La Boîte de Pandore* et *La Tête noire*³⁵. Il s'agit en fait d'une erreur de Campardon, qui a probablement mal retranscrit l'acte. En effet, les frères Parfaict, pour ces deux pièces, donnent la date du jeudi 31 juillet 1721. Par ailleurs, en 1720, le 31 juillet tombait un mercredi, non un jeudi.

35. Campardon, t. I, p. 340-341.

Année 1721

Foire Saint-Germain 1721

D'après les frères Parfaict, « cette Foire fut véritablement un temps de franchise pour tous les spectacles forains »¹.

On voit deux troupes s'installer durablement – a priori – sur la Foire :

- celle de Lalauze, au jeu de paume d'Orléans. On trouvait, dans cette troupe, Cadet qui y jouait les rôles de Scaramouche. Avant cela, il jouait les rôles d'Arlequin dans la troupe de la dame de Baune. On y trouvait également Alard, Baxter, Restier et Mademoiselle d'Aigremont ;
- la troupe de Francisque, dans une loge du préau de la Foire. Un procès-verbal donne le nom d'un des sauteurs de sa troupe : Jacques d'Orléans². Sa sœur, Françoise d'Orléans, était également présente et aurait été « comédienne à la Foire ». Il est donc fort probable qu'elle faisait également partie de la troupe de Francisque.

La troupe de Francisque représentait alors des opéras-comiques, mais uniquement par tolérance, puisque le privilège appartenait à Lalauze et Restier³. Bien que celle-ci ait alors le privilège, nous allons voir que peu d'opéras-comiques nous sont parvenus pour cette Foire. En effet, seuls trois titres sont connus, et parmi ces trois titres, deux sont des reprises. Toutefois, *État des pièces* signale qu'il n'y avait pas une pièce de Pellegrin, mais bien plusieurs : « Lalauze etc., jouèrent dans le jeu de Paume d'Orléans des pièces de Pellegrin qui tombèrent toutes ». On peut donc penser que d'autres pièces qui ne nous sont pas parvenues avaient été représentées.

En revanche, la troupe de Francisque fut bien plus prolifique, avec sept pièces connues, et toutes des nouveautés. Le Sage, d'Orneval et Fuzelier étaient alors les auteurs attitrés de la troupe de Francisque : « Avant cette Foire, Monsieur Le Sage m'a proposé l'union de lui, Monsieur d'Orneval et moi »⁴. Suite à cela, il précise que Simon⁵ faisait les Arlequin dans la troupe, et qu'ils représentèrent les pièces *Arlequin roi des ogres*, *La Princesse de Moussel*, *Diane et Endymion*, et *La Forêt de Dodone*. Ces pièces étaient en effet représentées par la troupe de Francisque⁶.

Une troupe n'est pas mentionnée par les frères Parfaict : la troupe d'Antony. Un procès-verbal retrouvé par Campardon prouve sa présence sur cette Foire. Louis-Antoine-François Duchesne, un des directeurs de l'Académie royale de musique, porte plainte pour une atteinte au privilège dans un procès-verbal du 10 février 1721. Antony tenait alors un jeu de danseurs et voltigeurs de cordes, mais ceux-ci, après leurs exercices, ont représenté « une pièce comique, sur un théâtre orné de lustres, machines et décorations, composée de quatre actes suivis, qui a commencé par plusieurs

1. *MfP*, t. I, p. 223.

2. Campardon, t. I, p. 265-266, procès-verbal du 25 mars 1721.

3. *MfP*, t. I, p. 226.

4. Ms. *État des pièces*.

5. *MfP*, t. I, p. 225. Il s'agit du frère de Francisque, Simon Molin. Les frères Parfaict précisent que Francisque était alors parti en Angleterre.

6. Voir ci-dessous.

sauts sur ledit théâtre »⁷. S'en suivent alors quatre actes, où Arlequin, Scaramouche et d'autres acteurs se parlent. Le spectacle était également pourvu de nombreuses danses : « il y a eu une entrée de danse de quatre sauvages hommes et femmes, dans lequel acte les deux jeunes personnes ci-dessus ont aussi dansé en sauvage ; que dans le troisième acte, il y a eu une autre entrée de danse de quatre maures et maresses et un serpent ailé [. . .] que le dernier acte a été terminé par une danse de chaconne »⁸ mais également de musique : « le tout au son des susdits instruments qui dans les entr'actes n'ont cessé de jouer différentes pièces de musique ayant devant eux leurs papiers notés »⁹.

Enfin, un spectacle de danse de corde et de marionnettes avait probablement lieu également. L'année précédente, un acte de septembre 1720 entre Brulot, danseur de corde, et Gillot, marionnettiste, stipulait leur association à partir d'octobre 1720 et pour la foire Saint-Germain de l'année suivante¹⁰.

Un dernier événement sur cette Foire, mais pour lequel nous ne possédons que peu d'informations, est également précisé dans *État des pièces* : « Ce fut pendant cette Foire que le protecteur Parfaict l'aîné noua l'intrigue du privilège accordé à Maillard, Baxter, etc. ». Quelle est cette intrigue ? Une minute de notaire pourrait nous mettre sur la voie : dans une création de pension du 30 avril 1721, il est stipulé que la troupe de Lalauze et associés doit remettre à François Parfaict, seigneur de Boisredon, 20000 livres par an « en reconnaissance des peines qu'il a prises pour leurs affaires »¹¹. Pourrait-il s'agir d'une avance que Parfaict aurait faite à la troupe pour payer le privilège ?

Troupe de Lalauze et Restier

— *Les Disgrâces d'Arlequin*

Cette pièce pose plusieurs problèmes, aussi bien au niveau de sa représentation que de son attribution. Fut-elle représentée à la foire Saint-Germain ou à la foire Saint-Laurent ? L'auteur est anonyme, mais nous pensons qu'il peut s'agir de Pellegrin. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 3.

— *Arlequin rival de Bacchus*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Il s'agit d'une pièce en trois actes de l'Abbé Pellegrin. Les frères Parfaict, dans le *Dictionnaire des théâtres* et dans les *Mémoires* donnent la date du lundi 3 février 1721¹² et précisent qu'elle fut représentée au jeu de Paume d'Orléans. Il devait également s'agir d'un opéra-comique, puisqu'elle fut représentée par la troupe en ayant le privilège.

7. Campardon, t. I, p. 15.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. MC/ET/XXXVIII/206, 7 septembre 1720.

11. MC/ET/CXVI/230/B, 30 avril 1721.

12. *MfP*, t. I, p. 224 ; *DTP*, t. I, p. 279.

Réception. La pièce n'aurait pas eu de succès ce qui, d'après les *Mémoires*, obligea les entrepreneurs à faire représenter *Le Festin de Pierre* et *Les Deux Pierrot* ¹³.

— *Le Festin de Pierre*

Il s'agit probablement de la pièce de Le Tellier, représentée en 1713 pour la première fois, à la foire Saint-Laurent ¹⁴. La seule mention que nous ayons retrouvée de cette représentation est fournie dans les *Mémoires* ¹⁵.

— *Les Deux Pierrot*

Il s'agit également d'une reprise de 1714. Cette pièce était de Dominique Biancolelli, et fut représentée par les Saint-Edme, en septembre 1714 pour la première fois.

Troupe de Francisque

— Prologue de *La Forêt de Dodone* et d'*Arlequin Endymion*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 213-231 ¹⁶.

Représentation. La pièce fut probablement représentée à la foire Saint-Germain 1721. Le Sage et d'Orneval précisent, dans la préface du *TFLO* : « Quelques personnes de la première distinction s'étant intéressées pour cette troupe, on la laissa jouer ce prologue et les deux pièces qui le suivent en prose, mêlée de vaudevilles » ¹⁷. On sait également qu'il s'agissait du prologue de *La Forêt de Dodone* et d'*Arlequin Endymion*, d'après le *TFLO* ¹⁸.

Attribution. La pièce est probablement des mêmes auteurs que *La Forêt de Dodone* et *Arlequin Endymion* : Le Sage, d'Orneval et Fuzelier.

Un prologue d'actualité. Dans ce prologue métathéâtral les différents personnages débattent des différentes formes foraines. Le Marquis, la Comtesse et le Chevalier préfèrent l'un la prose, l'autre les vaudevilles, le dernier les écriteaux. Le débat est tranché par Colombine, qui vient sur scène expliquer qu'on fait désormais des pièces en prose et en vaudevilles, et explique que « c'est un spectacle mixte qui doit divertir » (sc. 4).

13. *MfP*, t. I, p. 224.

14. Voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 293 pour plus d'informations sur cette pièce.

15. *MfP*, t. I, p. 224.

16. Il est édité dans le recueil d'Eugène Auriac, *Théâtre de la Foire : Recueil de pièces présentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles français*, Paris, Garnier, 1878. Enfin, Dominique Lurcel en propose une édition récente dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, éd. cit. (2014). La pièce avait déjà été éditée par Doominique Lurcel dans *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, Paris, UGE, 1983.

17. Des sortes de mécènes pouvaient donc œuvrer pour les troupes. Voir p. 167, sur Cardon.

18. Au sujet d'une erreur du *DTP*, voir ci-dessous.

— *Arlequin Endymion*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 233-304.

Représentation et réception. Les frères Parfaict expliquent que cette parodie, sous forme d'opéra-comique, était précédée du prologue *La Queue de vérité* et suivie de *La Forêt de Dodone*¹⁹. Toutefois, il semble qu'une erreur se soit glissée chez les frères Parfaict. En effet, *La Queue de vérité* avait été représentée en 1720²⁰. Les frères Parfaict se sont probablement appuyés sur l'édition du *TFLO* : dans le sommaire, *La Queue de vérité* est située juste avant « Prologue des deux pièces suivantes ». Les frères Parfaict ont dû penser qu'il s'agissait d'une même pièce :

LA QUEUE DE VÉRITÉ.
PROLOGUE des deux Pièces suivantes.

Opéra-Comique mentionne également la représentation de ce prologue sans titre avec *La Forêt de Dodone*, et ajoute que les pièces eurent du succès. Il s'agit d'une parodie d'*Endymion*, de Dominique et Riccoboni, sur une musique d'Aubert et Bourgeois. *État des pièces* précise en effet que « les Italiens donnèrent en ce temps-là, chez le Roi, une pièce intitulée *Diane et Endymion*, en trois actes, qui fut trouvée ennuyeuse.

Attribution. La pièce est de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. La musique est de Gilliers.

— *La Forêt de Dodone*

Source. *TFLO*, t. IV, 305-351²¹.

Représentation et réception. Si Dominique Lurcel donne la date du 3 février 1721 dans son édition, il a certainement repris la date donnée par les contributeurs de *CESAR*, dont la source est inconnue. Françoise Rubellin tient de David Trott (communication orale) que quand *CESAR* a été construit, les pièces de la foire Saint-Germain sans date précise se voyaient attribuées la date du 3 février dans la base. En l'absence de précision, nous ne pouvons que proposer comme date de représentation la foire Saint-Germain 1721²².

Attribution. La pièce est de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. Il semble toutefois très probable que Fuzelier soit également auteur de la pièce. Dans le manuscrit *Opéra-Comique*, il cite en effet *La Forêt de Dodone* ainsi qu'*Arlequin Endymion*²³. D'après les frères Parfaict, la musique serait de Aubert, ce qui nous semble peu probable, car *Arlequin Endymion* serait sur une musique de

19. *DTP*, t. I, p. 230.

20. Voir p. 98.

21. Dominique Lurcel en propose également une édition récente dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, éd. cit. (2014).

22. Ms. *Opéra-Comique*.

23. D'après Lurcel, seuls Le Sage et d'Orneval seraient auteurs de cette pièce : dans la page de titre de l'édition, il ne donne en effet que ces deux auteurs (éd. cit. 2014, p. 103). En revanche, dans sa notice, Lurcel nomme les trois auteurs.

Gilliers. Il est possible qu'il s'agisse d'une confusion. En effet, Aubert avait composé la musique de la pièce d'*Endymion*, chez les Italiens ²⁴.

— Le prologue *L'Ombre d'Alard*

Source. La pièce est perdue.

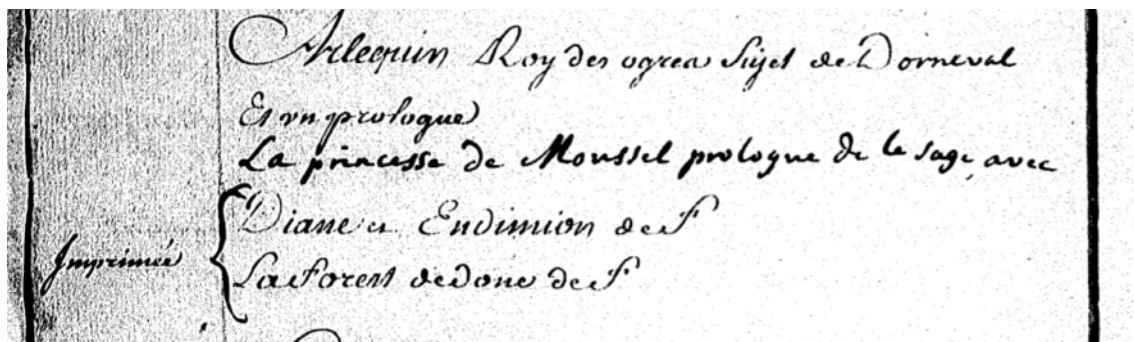
Représentation. Il s'agit du prologue de *Magotin* et *Robinson* ²⁵, représenté « pendant le cours de la foire Saint-Germain » ²⁶.

Attribution. Cette pièce est de Le Sage et d'Orneval. Elle est également citée dans la liste des pièces de Le Sage, dans la rubrique « avec d'Orneval » ²⁷.

Sujet. Charles Alard, qui passait pour le plus grand sauteur du temps, était mort en 1711 d'où, probablement, le titre de *L'Ombre d'Alard*. Cette pièce devait être élogieuse.

— *Magotin*

Cette pièce de Le Sage et d'Orneval a été représentée « pendant le cours de la foire Saint-Germain » ²⁸. Elle était précédée du prologue *L'Ombre d'Alard* et suivie de *Robinson*. D'après les *Mémoires*, Simon Molin y jouait toujours Arlequin. La pièce eut du succès. D'après *État des pièces*, un prologue de Le Sage, sous le titre de *La Princesse de Moussel*, aurait été représenté. Nous ne disposons d'aucune information supplémentaire à son sujet, et la pièce est perdue. Toutefois, cette pièce a été ajoutée par une autre main (peut-être celle de Pont de Vesle) sur le manuscrit.



Il nous semble probable qu'il s'agisse d'une erreur du scripteur, et que cette pièce soit la même que *Magotin*, représentée avec *L'Ombre d'Alard* et *Robinson*. En effet, l'intrigue de cette pièce tourne autour de l'amour de Magotin pour la Princesse de Moussel. Les deux titres pourraient avoir cohabité.

24. *DTP*, t. II, p. 625.

25. *MfP*, t. I, p. 226.

26. *Ibid.*

27. *DTP*, t. V, p. 8.

28. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 3.

— *Robinson*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. D'après les frères Parfaict, elle fut représentée avec *Magotin* et *L'Ombre d'Alard*, et reçue avec empressement de la part du public ²⁹.

Attribution. Loïc Chahine l'attribue à Le Sage, d'Orneval et Fuzelier : bien qu'elle soit attribuée uniquement à Le Sage et d'Orneval dans le *Dictionnaire des théâtres* ³⁰, elle est mentionnée dans le manuscrit *État des pièces* sous le titre de *L'Île de Robinson*, où Fuzelier ajoute : « Sujet de Le Sage », mais représentée en société avec lui-même et d'Orneval.

— *Arlequin roi des ogres*

Seul *État des pièces* mentionne une reprise de cette pièce de 1720 à la foire Saint-Germain 1721 ³¹.

— *Les Arrêts de l'Amour*

Le manuscrit *État des pièces* mentionne une reprise de cette pièce de d'Orneval, représentée pour la première fois en 1716. Elle est éditée dans le t. II du *TFLO*, p. 227-258.

Foire Saint-Laurent 1721

La troupe de Lalauze, à la foire Saint-Laurent 1721, est détentrice du privilège de l'Opéra-Comique que nous avons retrouvé aux Archives et qui consiste à

établir dans cette ville de Paris seulement aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain pendant l'espace et temps de neuf années entières et consécutives finies et accomplies la première desquelles commencera à la foire de Saint-Laurent de la présente année mille sept cent vingt et un et la dernière finira à la clôture de la foire Saint-Laurent de l'année que l'on comptera mille sept cent trente, un opéra-comique composé de vaudevilles, de danses, de machines, de décorations et de symphonies, tels qu'en ont fait représenter la damoiselle Baron et le sieur de Saint-Edme dans un seul théâtre, sans pouvoir multiplier lesdits spectacles, ni céder leur droit à personne, à peine de confiscation de tous leurs effets et de dix mille livres de dommages et intérêts ; ne pourront aussi lesdits sieurs de Lalauze et sesdits associés faire représenter aucune pièce complète de musique composée de plusieurs parties mais seulement des pièces comme celles qui ont été ci-devant représentées ³².

D'autres documents offrent d'importantes informations au sujet de ce privilège et notamment de la composition de la troupe. Une création de pension et un acte de société du 30 avril 1721 portent les noms des principaux membres :

— Marc-Antoine de Lalauze et Agathe de Sceaux ou Descio (sa femme).

29. *MfP*, t. I, p. 226.

30. *DTP*, t. IV, p. 504-505.

31. Au sujet de cette pièce, voir p. 98.

32. MC/ET/CXVI/230/B, 30 avril 1721, bail de privilège de l'Opéra-Comique.

- Jean-François Carré dit Maillard³³ et Marie Jacqueline Dumée (sa femme), dite Mademoiselle Maillard³⁴.
- Pierre Dubroc³⁵.
- Jacques Auzeret dit Lavigne³⁶.
- Pierre Alard.
- Richard Anderson dit Baxter.

L'acte de société, en plus de répartir les parts entre les acteurs, signale également que Maillard se verra donner les principaux rôles comiques. C'est également à cette Foire que mourut la demoiselle Maillard, dans la reprise de la pièce *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine* :

Comme elle était prête d'accoucher, elle se blessa en sautant d'un balcon sur le théâtre ; on la porta chez elle, elle mourut peu de jours après. Ce fut dans le mois de septembre de la même année 1721³⁷.

Agathe Descio, femme de Lalauze, mourut également à cette Foire, d'après les frères Parfaict, et ce fut la dernière Foire de Baxter et de Lalauze³⁸. Les *Mémoires* complètent cette liste en ajoutant la demoiselle d'Aigremont à la société³⁹. Peut-on ajouter foi à cet assertion ? L'acte mentionne-t-il uniquement les principaux membres de la troupe ? La demoiselle d'Aigremont était-elle secondaire ?

À en croire les documents précédents, la troupe de Lalauze devait donc avoir le privilège. Mais les choses n'ont pas été si simples. Au début de la Foire, la troupe de Francisque avait fait représenter trois pièces en prose. Une permission tacite lui avait probablement été accordée⁴⁰. C'est en fait, d'après les frères Parfaict, la préoccupation de la Comédie-Française par rapport aux Comédiens Italiens « par une circonstance », qui leur avait permis ce moment de tranquillité⁴¹.

Peu après, la troupe de Francisque avait obtenu une ordonnance en date du 10 août lui permettant de représenter des pièces de théâtre à la foire Saint-Laurent⁴². L'ordonnance explique que le succès

33. « Maillard, qui avait d'abord porté le petit collet, débuta à la foire Saint-Germain en 1711, au jeu de Nivelon, où il remplissait les rôles de Scaramouche [. . .]. De retour à Paris en 1721, il entra à la foire Saint-Laurent dans l'association formée par Pierre Alard, Mademoiselle d'Aigremont, Baxter et Lalauze pour l'exploitation d'un opéra-comique. Cette entreprise n'ayant pas réussi, Maillard retourna jouer en province », Campardon, t. II, p. 86.

34. « Elle était raccommodeuse de dentelles quand elle s'engagea au jeu d'Alexandre Bertrand, où elle rencontra Dolet. [. . .] Lors des débuts de Mademoiselle Delisle sur le même théâtre en 1716, Mademoiselle Maillard ne voulant pas soutenir la lutte avec une actrice plus jeune et plus jolie, alla donner des représentations en province avec son mari et ne revint à Paris qu'à la foire Saint-Laurent 1721 », Campardon, t. II, p. 86-87.

35. « Sauteur et danseur de corde, parut aux foires dès 1697 et faisait à cette époque partie de la troupe des Alard [. . .] », Campardon, t. I, p. 277.

36. Ou Jacques Ozerais. Son fils, Julien Lavigne, était danseur de corde. Il est étonnant de trouver Lavigne père nommé dans cet acte. Il serait paru aux foires de la fin du xvii^e siècle, d'après Agnès Paul dans son *Dictionnaire biographique*. En revanche, on sait que Lavigne fils était très actif à la Foire : il fut engagé chez Pellegrin en 1712, puis, en 1732, on le retrouve à la foire Saint-Germain dans la troupe de Restier (Agnès Paul, *Dictionnaire biographique*, *op. cit.*, p. 42 et 52).

37. *MfP*, t. I, p. 120-122.

38. *MfP*, t. I, p. 229.

39. *MfP*, t. I, p. 227.

40. Voir p. 117, sur *La Fausse Foire*.

41. Nous ne savons pas précisément quelle était cette circonstance.

42. Campardon, t. I, p. 340.

de la troupe de Francisque (« ce dernier réussit mieux à la satisfaction du public ») leur permit d'obtenir de continuer les représentations sur la Foire. Ces représentations pourraient par ailleurs y mêler « les agréments de l'opéra-comique », c'est-à-dire chant, danse et changements de décors. Il s'agit donc d'une passation de privilège, aussi Francisque dut dédommager Lalauze et sa troupe jusqu'à la fin du bail de ce dernier. Lalauze, lui, put continuer ses représentations jusqu'à la fin de la foire Saint-Laurent. L'ordonnance fut de courte durée, puisqu'une autre vint y mettre un terme le 18 août suivant, d'après les documents retrouvés par Campardon⁴³. Il semble que l'ordre du Roi (de fermer le théâtre de Francisque) n'ait été que temporaire, puisque les documents suivants témoignent de la réouverture du jeu de Francisque, et même d'un bail de privilège : Francisque se voit ainsi octroyer le privilège pour la foire Saint-Laurent 1721 et pour les années suivantes⁴⁴. Les personnes présentes pour ce bail étaient Antoine Poulletier, chargé de la direction de la caisse de l'Académie royale de musique, en procuration de Francine, et Delafosse qui baille loyer à François Molin dit Francisque, Jean-Baptiste Hamoche et Antoine Hyacinthe et leurs associés. Le bail est valable à partir de la foire Saint-Laurent 1721. Il précise également que, jusqu'alors, c'est Lalauze qui est détenteur du privilège. Les *Mémoires* mentionnent, comme acteurs, la demoiselle Delisle dans le rôle d'Olivette et Hamoche dans celui de Pierrot⁴⁵.

Dans ce même minutier, nous avons trouvé également une convention du 22 août 1721 entre Le Sage, Fuzelier et d'Orneval d'une part et Francisque, Hamoche, Hyacinthe d'autre part. Les trois auteurs s'engagent à fournir des pièces à Francisque et ses associés. Rien ne mentionne, toutefois, une obligation d'exclusivité. Il est important de remarquer que Fuzelier, qui composera encore pour la Foire, pouvait également fournir des pièces à la Comédie-Italienne. Il avait d'ailleurs donné une parodie, *Hercule filant*, le 15 mai 1721.

Enfin, un spectacle de marionnettes avait probablement lieu sur cette Foire. En effet, un document daté du 4 avril 1721 mentionne la troupe de Gillot⁴⁶. Dans ce document, Gillot engage Jean-Baptiste Pitoisle pour l'aider « à jouer des marionnettes et à faire parade pendant les deux foires de Saint-Germain prochaines », et également de Saint-Laurent de l'année 1721. Il tenait déjà un jeu sur la foire Saint-Laurent 1720⁴⁷.

Les Italiens, à partir de cette Foire, s'installent dans la loge du chevalier Pellegrin pour y représenter leurs pièces et ainsi concurrencer les théâtres forains⁴⁸. Cette installation durera jusqu'à la foire Saint-Laurent 1723.

43. Campardon, t. I, p. 341, n. 2.

44. Nous avons retrouvé l'acte en question aux Archives nationales : MC/ET/X/353, 22 août 1721.

45. *MfP*, t. I, p. 230.

46. MC/ET/XXVII/137, 4 avril 1721.

47. Voir p. 100.

48. « Les Italiens s'étaient joints aux Français pour les faire cesser en 1719 [les spectacles forains]. Probablement conscients que les théâtres forains finiraient toujours par renaître, la troupe de Lélío, pour les concurrencer sur leur propre terrain et prévenir la désaffection de leur théâtre pendant la période estivale, loue à la foire Saint-Laurent et s'y installe aux mois d'août et septembre », Loïc Chahine, th. cit., p. 55.

Troupe de Lalauze et associés (Opéra-Comique)

— *Le Triomphe de Plutus*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Il s'agit du prologue évoqué par les frères Parfaict dans l'article de leur dictionnaire sur *La Fontaine de Jouvence*, puisqu'il est dit : « suivi de *La Fontaine de Jouvence* et de *La Guitare enchantée* »⁴⁹. Elle fut représentée le 25 juillet, en prologue des deux pièces précédentes⁵⁰.

Attribution. Dans l'article du *Dictionnaire des théâtres* sur *La Fontaine de Jouvence*, on lit que le prologue est « du premier de ces deux auteurs ». Or, le premier cité est Carolet. En revanche, à l'article du *Dictionnaire* sur *Le Triomphe de Plutus*, la pièce est bien attribuée à Dupuy. Un certain flou subsiste autour de l'attribution de ces pièces à Dupuy : pour *La Guitare enchantée* et *La Fontaine de Jouvence*, rien ne prouve sa collaboration⁵¹. La mention de Dupuy n'arrive que tardivement, avec le *Dictionnaire des théâtres*. Ce nom sera repris dans les *Anecdotes dramatiques* bien plus tard, en 1775 :

Dupuy (Guillaume Adrien) né à Paris, mort en 1745, âgé de quarante-huit ans, n'a travaillé que pour l'Opéra-Comique, où il a donné *Arlequin et Pierrot favoris des dieux*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Guitare enchantée* et *La Fontaine de Jouvence*⁵².

Le manque de clarté des informations laisse penser qu'il y eut bien une collaboration entre les deux auteurs, mais, que, probablement, Carolet y eut plus de part que Dupuy. Quant au *Triomphe de Plutus*, il est possible que si la pièce dont elle est le prologue n'est que de Carolet, il soit également de Carolet seul.

Argument. Le manuscrit n'a pas été conservé mais les frères Parfaict fournissent un résumé de la pièce.

Arlequin et Mezzetin au désespoir et ne sachant que devenir sont agréablement surpris à la vue de Momus, qui leur promet sa protection et les assure que les acteurs et actrices de leur troupe sont sauvés.

ARLEQUIN

AIR : *Que j'estime mon cher voisin*
Surtout avez-vous conservé
L'aimable Colombine ?

MOMUS

Oui, mes amis, j'ai tout sauvé.

ARLEQUIN

J'aime cette coquine.

Momus sort pour donner ses soins aux Comédiens-Italiens, nouvellement transportés au théâtre qu'ils venaient de faire construire au faubourg Saint-Laurent. Une fille poète se présente. Après avoir essayé ses talents à l'Opéra, elle offre ses services aux acteurs forains.

49. *DTP*, t. II, p. 612.

50. Voir ci-dessous concernant la représentation.

51. Voir ci-dessus, sur l'attribution de ces deux pièces.

52. *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 174.

ARLEQUIN

AIR : *Du haut en bas*

À l'Opéra
L'on ne cherche que la musique,
À l'Opéra
C'est le centre d'ut ré mi fa.
Chez nous l'on vend le sel attique,
Et l'on ne tient jamais boutique
À l'Opéra.

Momus rentre précipitamment. Il paraît consterné.

MOMUS

AIR du *Prévôt des marchands*

Moi, le maître absolu des jeux,
Je suis sans pouvoir dans ces lieux :
L'Opéra veut être le maître,
Nous venons de nous quereller,
Il ne veut plus me reconnaître,
Hélas, il va vous désoler !

L'Opéra, suivi de ses machinistes, armés de flambeaux et de marteaux, vient en cadence jeter bas les commencements du théâtre des forains. Après plusieurs lazzis, l'Opéra chante sur l'air des paroles de la scène 5^e du deuxième acte de l'Opéra d'*Armide* :

AIR : *Enfin il est en ma puissance, etc.*

C'est trop irriter ma puissance,
Ce nouvel ennemi va sentir ma fureur.
Il n'évitera pas cette horrible vengeance,
Semez ici le carnage et l'horreur.
Par lui mes sens s'irritent davantage
Qu'il éprouve toute ma rage.

En ce moment Plutus paraît avec une bourse pleine d'or qu'il présente à l'Opéra, ajoutant sur l'air : « Nos plaisirs seront peu durables ».

Vous céderez à ma puissance,
Mon or est un grand séducteur,
Bientôt cet esprit de vengeance
Va se convertir en douceur.

L'Opéra continue à chanter.

Quel charme me saisit ? Qui me fait hésiter ?
Soutenons notre rang, c'est l'honneur qui m'inspire.
Frappons... ciel... qui peut m'arrêter,
Vengeons-nous... je mollis... toute ma rage expire.
Quoi, faut-il que cet or me séduise aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint, je m'attendris sur lui.
Plus je le tiens, plus ma colère est vaine,
Mon bras content se refuse à ma haine,
Son absolu pouvoir m'adoucit en ce jour.
À tes charmes, Plutus, tout cède sur la terre ;
Tu sais donner la paix, tu sais causer la guerre
Et tu sers de lustre à l'amour.
Arrêtez mes lutins, qu'aucun d'eux ne périsse ;
Et ne mettez le feu dans aucune coulisse,
Puisque le dieu Plutus m'apaise en ces moments,
Ne troublez plus leurs divertissements.
Je ne veux pas qu'on les punisse,

Je ne gêne plus leurs défis.
 Dans ces lieux à l'envi ramenez les plaisirs,
 Je cède à ce vainqueur, sa force me surmonte,
 Soumettons-nous, est-ce une honte ?
 Il règne jusques aux déserts ;
 Tout enfin le connaît dans ce vaste univers.

L'Opéra se retire avec sa bourse ; Arlequin et Mezzetin, rassurés, témoignent leur joie et prient Plutus de leur faire encore quelque largesse pour payer les honoraires de la fille poète, qui veut bien travailler pour eux. Comme cette fille, outre le talent des vers, possède aussi celui de la danse et qu'elle a la voix jolie, on lui propose d'entrer dans la troupe ; elle y consent et l'obligeant Momus lui donne des instructions.

LA FILLE POÈTE

AIR : *Ô gué lon la lon laire*
 Je ferai la cruelle.

ARLEQUIN

Oh, doucement !
 Il ne faut pas, ma belle,
 L'être à l'amant
 Qui sait payer une faveur.

MOMUS

Oh, vive un conteur
 Comme celui-là !
 C'est le meilleur salaire de l'Opéra.

Il ne reste plus, pour combler la satisfaction des acteurs, que de se voir réunis avec leurs camarades ; c'est Vénus qui s'est chargée de ce soin, et qui paraît suivie de Colombine, Isabelle, Pierrot, Scaramouche, le Docteur, etc. Momus et Plutus se retirent pour laisser aux forains la liberté de se réjouir ; ils forment ensemble un divertissement, et chantent un vaudeville dont on ne joint ici qu'un couplet :

Si l'on chante, si l'on danse,
 À notre réjouissance
 Si l'on ne s'oppose plus,
 Si nous sommes en assurance,
 C'est par le secours de Plutus⁵³.

Ce prologue mettait en scène les nouveaux déboires des acteurs de la troupe. En effet, à partir de cette Foire, rappelons-le, les Italiens s'installèrent à la foire Saint-Laurent pour représenter leurs pièces. S'ajoutent à cet événement les multiples allusions au privilège de l'Opéra. Le champ lexical de l'argent, les allusions à Plutus sont un moyen détourné pour les forains de plaider leur cause, demander les faveurs du public, et espérer en retirer plus d'argent.

— *La Fontaine de Jouvence*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. Les frères Parfaict donnent la date du 25 juillet⁵⁴ avec un prologue (probablement *Le Triomphe de Plutus*), suivie de *La Guitare enchantée*. Les *Mémoires* mentionnent l'échec de la pièce.

53. *DTP*, t. V, p. 559.

54. *DTP*, t. II, p. 612.

Attribution. Maupoint attribue la pièce à Carolet seul ⁵⁵. *Les Mémoires*, eux, ne sont pas tout à fait clairs quant à l'attribution de la pièce : « [. . .] ouvrit son théâtre le 25 juillet par *La Fontaine de Jouvence* et *La Guitare enchantée*, pièces d'un acte avec un prologue ; ce coup d'essai de Monsieur Carolet, auteur très connu aux théâtres de la Foire, par le grand nombre de pièces qu'il y a donné, ne fit pas fortune » ⁵⁶. L'affirmation concerne-t-elle uniquement *La Guitare enchantée*, ou les deux pièces ? Auquel cas, *La Fontaine de Jouvence* pourrait n'être que de Carolet ? Dans le *Dictionnaire des théâtres*, enfin, la pièce est attribuée aux deux auteurs ⁵⁷.

Forme. Il s'agissait d'une pièce en scènes épisodiques et en trois actes d'après l'article de *La Guitare enchantée* dans le *Dictionnaire des théâtres* ⁵⁸. La pièce était-elle réellement en trois actes ? C'est peu probable, étant donné qu'elle était représentée avec un prologue et une autre pièce. Il s'agit probablement d'un amalgame entre la soirée théâtrale, composée de trois pièces ou trois actes, et de la pièce elle-même. De plus, cela correspondrait à la soirée type : un prologue (*Le Triomphe de Plutus*), une pièce à tiroirs (*La Fontaine de Jouvence*), puis une pièce, peut-être, d'intrigue (*La Guitare enchantée*).

— *La Guitare enchantée*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. D'après les *Mémoires*, elle fut représentée à la foire Saint-Laurent 1721 ⁵⁹. Les frères Parfaict ajoutent qu'elle était représentée après *La Fontaine de Jouvence* ⁶⁰. Elle fut donc jouée le 25 juillet, sans succès ⁶¹.

Attribution. Les frères Parfaict ⁶² l'attribuent à Carolet seul. Les *Mémoires* précisent que cette pièce était le coup d'essai de Carolet à la Foire ⁶³.

— *Arlequin et Pierrot favoris des dieux*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Nous n'avons pas d'information précise sur cette pièce, mis à part qu'elle ne fut jouée que deux fois ⁶⁴.

Attribution. La pièce serait de Dupuy, d'après les frères Parfaict ⁶⁵. Peut-on penser que Dupuy collabora avec Carolet pour cette pièce ? Comme pour les pièces précédentes, il se pourrait qu'elle ne soit que d'un seul auteur.

55. Maupoint, p. 337.

56. *MfP*, t. I, p. 228.

57. *DTP*, t. II, p. 612.

58. *DTP*, t. III, p. 54.

59. *MfP*, t. I, p. 228.

60. *DTP*, t. II, p. 612.

61. *DTP*, t. III, p. 54.

62. *Ibid.* Ils s'appuient probablement sur Maupoint, p. 337.

63. *MfP*, t. I, p. 228.

64. *DTP*, t. I, p. 232.

65. *Ibid.*

Réception. Elle fut mal reçue, comme le signalent les frères Parfaict : « Cette pièce qui est sans intrigue et des plus faibles, ne fut jouée que deux fois. *Mémoire manuscrit* »⁶⁶.

Argument. La pièce est rapidement résumée par les frères Parfaict :

Bacchus, Vénus, l'Amour, Comus, Momus et Mars viennent étaler leur puissance ; chacun d'eux vante les dons dont il est le maître de faire part, et tâche à décrier ceux des autres. Plusieurs se présentent à la distribution : Arlequin suivant l'inclination qui le domine, choisit Comus pour son dieu tutélaire et Pierrot par la même raison implore les bontés de Vénus⁶⁷.

Cette pièce rappelle également *Le Triomphe de Plutus*, prologue, représenté à cette même Foire et qui échoua⁶⁸. S'il ne semble pas s'agir de la même pièce, elle fut probablement représentée peu de temps après, et il pourrait s'agir d'une tentative de réécriture du prologue qui avait alors échoué.

— *La Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. Elle fut représentée le mardi 16 septembre 1721, et fut suivie du *Jugement de Pan et d'Apollon par Midas* puis de *La Réforme du Régiment de la Calotte*⁶⁹, pour trois représentations⁷⁰. Elle n'eut pas de succès⁷¹.

Attribution. Cette pièce est de La Font⁷².

— *Le Jugement de Pan et d'Apollon par Midas*

Source. La pièce est perdue.

Représentation et réception. Elle fut représentée le mardi 16 septembre précédée de *La Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné* et suivie de *La Réforme du régiment de la Calotte*⁷³, puis pour trois représentations⁷⁴. Elle n'eut pas de succès⁷⁵.

Attribution. Il s'agit d'une pièce de La Font⁷⁶.

— *La Réforme du régiment de la Calotte*

Source. La pièce est perdue.

66. *Ibid.* Cette source des frères Parfaict, « Mémoire manuscrit », est souvent mentionnée. Nous ne savons pas de quelle source il s'agit.

67. *Ibid.*

68. *DTP*, t. V, p. 559.

69. *DTP*, t. II, p. 259 ; *MfP*, t. p. 229.

70. *DTP*, t. IV, p. 396.

71. *Ibid.*

72. *DTP*, t. II, p. 259.

73. *DTP*, t. III, p. 240 ; *MfP*, t. I, p. 228.

74. *DTP*, t. IV, p. 396.

75. *DTP*, t. III, p. 240.

76. *Ibid.*

Représentation et réception. Selon le *DTP*, elle fut représentée mardi 16 septembre 1721 à la suite de *La Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné* et du *Jugement de Pan et d'Apollon par Midas*, puis pour trois représentations⁷⁷. Elle fut assez mal reçue, à l'image des deux autres pièces. On lit également, dans le *Dictionnaire des théâtres* : « Ces trois pièces, peu dignes de leur auteur, contenaient une critique assez ennuyeuse de la troupe de Francisque et des pièces qu'elle représentait »⁷⁸.

Attribution. Cette pièce est de La Font⁷⁹.

Les trois pièces suivantes sont toutes des reprises des années précédentes. En effet, comme le signalent les frères Parfaict, les pièces de Carolet et Dupuy n'ayant pas obtenu le succès escompté il fallut reprendre sur ce théâtre des pièces anciennes⁸⁰ :

— *L'École des amants* et *Le Tableau du Mariage*

Ces deux pièces sont des reprises de 1716, initialement écrites par Le Sage et Fuzelier pour la troupe de Belair (*État des pièces*). Les frères Parfaict signalent la reprise du *Tableau du mariage* à la foire Saint-Laurent 1721⁸¹, mais cette reprise n'est pas évoquée dans leurs *Mémoires*. Fut-elle vraiment reprise, ou s'agit-il d'une confusion avec *L'École des amants* qui, en 1716, avait été représentée en même temps que *Le Tableau du mariage* ?

— *Le Tombeau de Nostradamus* et *Arlequin Mahomet*

D'après les *Mémoires*, ces pièces ont été reprises en 1721. Il s'agit de reprises de 1714, représentées par la troupe de Baxter et Saurin (dame de Baune)⁸².

— *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine*⁸³

Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva signale que cette pièce de Le Sage « fut imaginée pour mettre en valeur le talent de Richard Baxter en Arlequin et de Mademoiselle Maillard en Colombine »⁸⁴. Elle fut probablement reprise au mois de septembre, si la date de la mort de la demoiselle Maillard donnée par les frères Parfaict est exacte⁸⁵.

Le choix des différentes reprises n'est pas un hasard. On voit en effet que les pièces reprises étaient connues de la plupart des acteurs, puisqu'elles avaient été jouées, lors de leur première

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

79. *DTP*, t. IV, p. 396.

80. *MfP*, t. I, p. 228.

81. *DTP*, t. V, p. 328.

82. *MfP*, t. I, p. 228 : « Cette troupe fut obligée d'avoir recours aux anciens opéras-comiques, et joua entre autres *L'École des amants*, *Arlequin Mahomet*, *Le Tombeau de Nostradamus*, etc. ».

83. *DTP*, t. II, p. 113, reprise de 1716.

84. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 355.

85. Voir p. 109.

représentation, par la troupe dans laquelle jouait Baxter, ainsi que Mademoiselle Maillard et son mari. Les époux Maillard avaient alors les rôles de Colombine et Scaramouche, qu'ils conservèrent probablement à la Foire 1721 ⁸⁶.

Troupe de Francisque

Bien que nous ne connaissions pas la part exacte de chaque auteur dans l'écriture des pièces suivantes, l'ensemble des pièces de la troupe de Francisque sont, à cette Foire, attribuées aux trois auteurs : Le Sage, Fuzelier et d'Orneval ⁸⁷. Les trois premières pièces sont représentées en prose, Francisque n'ayant pas encore obtenu le privilège.

— *La Fausse Foire*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 353-374.

Représentation. Les frères Parfaict donnent la date précise du jeudi 31 juillet ⁸⁸. Ce prologue, en prose, était suivi de *La Boîte de Pandore* et de *La Tête noire* ⁸⁹. On apprend également que Francisque représentait à nouveau Arlequin : « Ahah, Monsieur Francisque, c'est donc vous », ce à quoi Arlequin répond : « C'est moi-même ». Pour rappel, à la foire Saint-Germain 1721, Francisque s'était absenté en Angleterre. Il était donc de retour dès la foire Saint-Laurent. Dans l'édition du *TFLO*, un avertissement mentionne deux autres acteurs, ainsi que les conditions de représentations ;

Avertissement. Le privilège de l'Opéra-Comique ayant été accordé à d'autres qu'au Sieur Hamoche et à la Demoiselle Delisle (les deux archboutants de ce spectacle, sous les noms de Pierrot et d'Olivette), ces deux acteurs se joignirent à la troupe du Sieur Francisque, et jouèrent ce prologue avec les deux pièces qui le suivent ⁹⁰.

Un procès-verbal, retrouvé par Campardon, mentionne également cette pièce, ainsi que les deux suivantes ⁹¹.

Un prologue de circonstance. Ce prologue, d'après Desboulmiers « présente une peinture très satirique de la situation où étaient pour lors la troupe de Francisque et celle d'Alard avec ses associés. Cette dernière y est travestie sous le nom de Fausse Foire » ⁹². Ce prologue devient l'illustration parfaite des querelles entre troupes foraines. Rappelons que la troupe de Francisque, lors de la représentation de cette pièce, n'a pas encore le privilège. En effet, *La Fausse Foire*, ainsi que les deux pièces suivantes, sont représentées le 31 juillet. Or, nous l'avons vu, l'acte dans lequel la troupe se voit accorder le privilège date du 22 août. Les acteurs, après s'être lamentés des sévices

86. Voir également Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 358.

87. Exception faite des *Funérailles de la Foire*, reprise de 1718.

88. *MfP*, t. I, p. 230.

89. *DTP*, t. II, p. 596.

90. *TFLO*, t. IV.

91. Campardon, t. I, p. 340. Campardon, en recopiant le procès-verbal, s'est trompé dans la date et propose 1720 au lieu de 1721, ce qui explique que les critiques aient omis de citer ce procès-verbal dans les sources de la pièce.

92. Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, op. cit., t. II, p. 315.

infligés à la Foire, se ressaisissent et proposent les titres des deux pièces qu'ils joueront : *La Boîte de Pandore* et *La Tête noire*. La Fausse Foire, toutefois, arrive pour les mettre à la porte, se désignant comme véritable Foire. Paraît alors l'Ombre de la Foire qui ordonne à la Fausse Foire de fuir. Une assertion particulièrement intéressante de la Fausse Foire permet de confirmer certains éléments historiques. Ainsi, elle affirme que « tout est neuf, jusqu'aux poètes ». En effet, Carolet et Dupuy étaient probablement les nouveaux auteurs de la troupe de Lalauze et d'Alard, représentée ici par la Fausse Foire. Elle brandit ensuite son contrat passé avec l'Opéra et énumère les interdictions de la troupe de Francisque : pas de chant, pas de danse, pas de violons, de décorations, de tapisserie. Thalie vient alors, et accorde le droit de parler à la troupe de Francisque ⁹³.

— *La Boîte de Pandore*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 375-428 ⁹⁴.

Représentation. Elle fut représentée le jeudi 31 juillet 1721, en prose ⁹⁵, avec *La Fausse Foire* et *La Tête noire*.

Réception. D'après les frères Parfaict, « on ne peut faire mieux l'éloge de la pièce qu'en ajoutant qu'elle était digne d'un autre théâtre que celui où elle a été représentée » ⁹⁶. On peut donc imaginer qu'elle fut bien reçue.

Au cœur des querelles. Comme son titre l'indique, la pièce reprend le mythe de Pandore, qui ouvrit une boîte contenant les maux du monde. Dans cette pièce, Pandore ouvre également la boîte, et laisse s'échapper les vices. La dernière scène de la pièce est prétexte à revenir sur les interdictions de la troupe concurrente, déjà mises en avant dans *La Fausse Foire*. Ainsi, alors que des danses vont commencer, on arrête Antony, sauteur, qui lui rappelle : « Vous n'y pensez pas, mes amis. Qu'allez-vous faire ? Vous oubliez qu'il nous est défendu de danser ». Puis le sujet de la pièce devient prétexte à l'ultime raillerie : « Messieurs, nous vous avons préparé un divertissement complet ; mais l'envie qui est sortie de la boîte de Pandore pour aller à l'Opéra nous oblige à vous donner des comédies toutes nues » (sc. 24).

— *La Tête noire*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 430-502 ⁹⁷.

Représentation et réception. Elle fut représentée le jeudi 31 juillet, avec *La Fausse foire* et *La Boîte de Pandore*, d'après les frères Parfaict ⁹⁸. Les mêmes frères Parfaict confirment les avis

93. Dans l'édition du *TFLO*, on trouve une précision sur les récents événements de la foire Saint-Laurent 1721 : « Comme les Comédiens-Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens Français fut favorable à la troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des pièces en prose ; mais les privilégiés ses voisins lui firent interdire par l'Opéra non seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines et changement de décoration » (*TFLO*, t. IV).

94. Dominique Lurcel a également édité la pièce dans son recueil : *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, op. cit. (1983).

95. Campardon, t. I, p. 340 ; *MfP*, t. I, p. 230.

96. *DTP*, t. IV, p. 66.

97. Dominique Lurcel l'édite également dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, op. cit. (2014).

98. *DTP*, t. V, p. 392 ; Campardon, t. I, p. 340.

donnés pour les deux autres pièces et assurent qu'elles « furent fort applaudies »⁹⁹.

Les pièces suivantes sont représentées alors que Francisque est désormais détenteur du privilège, et donc sous forme d'opéras-comiques.

— *Les Funérailles de la Foire*

Elle fut représentée le lundi 1^{er} septembre, à la foire Saint-Laurent, puis le 2 octobre sur le théâtre du Palais Royal¹⁰⁰. Il s'agit d'une reprise de 1718¹⁰¹.

— *Le Rappel de la Foire à la vie*

Elle fut représentée le lundi 1^{er} septembre et le 2 octobre sur le théâtre du Palais Royal¹⁰². Dans l'édition de la pièce, il est précisé que « les auteurs de cette pièce l'avaient composée pour le début de l'Opéra-Comique, qui s'est rétabli à la foire de Saint-Laurent de cette présente année 1721. Mais, comme la permission de rouvrir ce théâtre n'a pas été accordée aux acteurs qu'on aurait souhaité, on n'a pas voulu la faire représenter »¹⁰³.

— *Le Régiment de la Calotte*

Source. *TFLO*, t. V, p. 2-46.

Représentation. Elle était représentée avec *Les Funérailles de la Foire* et *Le Rappel de la Foire à la vie*, c'est-à-dire le 1^{er} septembre puis le 2 octobre sur le théâtre du Palais Royal¹⁰⁴. La date de représentation sur le théâtre du Palais Royal est également confirmée dans l'édition :

Représentée par l'Opéra-Comique à la foire de Saint-Laurent, le premier septembre 1721 avec *Les Funérailles de la Foire* et son *Rappel à la vie*. Et ces trois pièces furent jouées au Palais Royal par ordre de S.A.R. Madame, le 2 octobre suivant¹⁰⁵.

Cette pièce et les autres eurent un « grand succès »¹⁰⁶.

Une pièce d'actualité. De nombreuses références à des événements contemporains sont signalés dans l'édition du *TFLO*. Dans un premier temps, l'avertissement de l'édition fournit des informations précises sur la pièce :

Pour mettre au fait du régiment de la Calotte ceux qui n'y sont pas, ils sauront que c'est un régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en sont faits eux-mêmes les principaux officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers, nobles et roturiers,

99. *Ibid.*

100. *MfP*, t. I, p. 232 : « Elle donna la première représentation des *Funérailles de la Foire*, du *Rappel de la Foire à la vie*, et du *Régiment de la Calotte* » ; *DTP*, t. II, p. 659. Voir notice de la pièce.

101. Voir notice de la pièce, vol. 2.

102. *MfP*, t. I, p. 232 ; *DTP*, IV, p. 378.

103. *TFLO*, t. III. Voir notice de la pièce, avec *Les Funérailles de la foire* et *La Querelle des théâtres*.

104. *MfP*, t. I, p. 232 ; *DTP*, IV, p. 397

105. *TFLO*, t. V, p. 1.

106. *DTP*, t. IV, p. 397.

qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers qu'on a soin de distribuer dans le monde. Mais la plupart des brevets sont l'ouvrage de poètes téméraires, qui de leur propre autorité font des levées de gens, qui déshonoreraient le corps par leur mérite et par leur sagesse, si le commissaire ne les cassait point aux revues ¹⁰⁷.

Il s'agit bien d'une pièce de circonstance, créée autour d'une mode du temps. Plus encore, les anecdotes abondent dans la pièce. Ainsi, la scène 3 fait allusion à un avocat qui « fit, dans ce temps-là, des factums chargés de passages latins, pour prouver la mauvaise conduite de sa femme » ¹⁰⁸. À la scène 5, un certain Monsieur Pluvio paraît et annonce qu'il doit pleuvoir pendant quarante jours. Les auteurs signalent en note :

Un particulier, cette année-là, voyant qu'il pleuvait le jour de la fête Saint-Gervais, paria des sommes considérables contre plusieurs personnes qu'il pleuvrait 40 jours de suite. Il fit effectivement de la pluie pendant 15 jours, mais le temps se mit au beau et ruina le partisan du proverbe ¹⁰⁹.

Une troisième anecdote touche de près l'histoire foraine :

Les Italiens, en s'établissant à la foire de Saint-Laurent, (comme il en est parlé dans l'avant-dernière scène du *Rappel*) annoncèrent dans leur affiche qu'ils joueraient une telle pièce sur leur théâtre du faubourg Saint-Laurent, pour éviter le mot de Foire ¹¹⁰.

Ils ajoutent également que « Les Italiens firent une dépense prodigieuse en décorations et en habits pour une pièce qui n'eut pas un grand succès » ¹¹¹, puis qu'ils « donnèrent à la Foire pendant la canicule un bal qui leur coûta beaucoup et où personne n'allait » ¹¹². Ces anecdotes sont l'occasion, pour les forains, de tourner en ridicule les Italiens. Le couplet utilisé pour rapporter cette anecdote y est particulièrement propice :

AIR : *Quand la mer rouge apparut*
 Nous avons, pour plaire aux yeux,
 Fait grande dépense,
 Croyant qu'on n'aime en ces lieux
 Que vaine apparence :
 Mais le trait original,
 C'est d'imaginer un bal
 Dans la ca, ca, ca,
 Dans la ni, ni, ni,
 Dans la cu, cu, cu,
 Dans la ca, dans la ni, dans la cu,
 Dans la canicule.
 Chose ridicule ! (Sc. 8)

La soirée théâtrale du 1^{er} septembre, qu'il s'agisse des *Funérailles*, du *Rappel* ou de cette dernière pièce, est le reflet des préoccupations des forains dans des temps de troubles. Les troupes se trouvent confrontées non seulement aux arrêts extérieurs (Opéra, Comédie-Française), mais

107. *TFLO*, t. V, p. 2.

108. *TFLO*, t. V, p. 11.

109. *TFLO*, t. V, p. 18.

110. *TFLO*, t. V, p. 35.

111. *TFLO*, t. V, p. 36.

112. *Ibid.*

également à la concurrence de troupes plus proches : celle de la Comédie-Italienne, qui s'installe sur leur terrain, mais surtout des troupes foraines elles-mêmes, qui se battent pour obtenir le privilège.

Pour cette foire Saint-Laurent 1721, nous n'avons connaissance que des pièces des deux troupes principales : la troupe de Lalauze, qui fit représenter 10 pièces différentes (dont trois reprises), et dont presque aucune n'eut de succès et la troupe de Francisque, qui fit représenter 6 pièces, et qui devança la troupe concurrente par son succès.

Année 1722

Foire Saint-Germain 1722

Pour cette Foire, nous ne possédons que peu de documents d'archives : aucun acte n'a été retrouvé dans les archives notariales. Nous nous baserons donc principalement sur le Mercure et les Mémoires ¹.

Cette Foire est marquée par la suppression, une fois de plus, du privilège de l'Opéra-Comique ². Aucune troupe ne se le vit accorder et Fuzelier en explique la raison :

Le privilège de l'Opéra-Comique fut encore supprimé à la sollicitation des Comédiens-Français et pour éluder les ordres de Monsieur le Régent que je savais n'avoir accordé cette suppression qu'aux instances redoublées d'un seigneur qui protégeait le fameux Baron, rentré depuis peu à la Comédie-Française ³.

Cet acteur fameux avait en effet retrouvé sa place en 1720 sur les planches de la Comédie-Française. Qui pourrait être ce fameux protecteur ? Nous avons trouvé une lettre de la Princesse Palatine qui pourrait offrir quelques pistes. Elle y évoque la réintégration de Baron à la Comédie-Française :

Après la mort du Roi [*sic*] il n'y a plus pensé, mais la Desmare, alors qu'elle voyait que personne ne venait plus les voir, eut l'idée que, si je voulais bien en toucher juste un mot à mon fils, Baron réintégrerait la troupe. J'en parlais à mon fils, qui l'a permis : ainsi il est revenu dans la troupe et y réussit très bien ⁴.

La Desmare était une actrice de la Comédie-Française, qui venait, en 1721, de prendre sa retraite. Si le nom du seigneur nous est inconnu, on peut supposer qu'il faisait partie de l'entourage de la Palatine, ou encore de la Desmares.

D'après les frères Parfaict, seules deux troupes se côtoyèrent alors :

- Celle de Francisque (avec pour auteur attitré Piron). Rappelons que Francisque était parti à Londres. Les frères Parfaict ajoutent qu'il venait de revenir à Paris, espérant rétablir son spectacle ⁵. Il fit d'abord représenter des pièces en monologue, sans succès ⁶.
- Celle de La Place (avec pour auteurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval) ⁷, qui ouvrit le jeu des « Marionnettes étrangères ». L'idée de la troupe serait de Fuzelier, comme il le souligne dans Ms. *Opéra-Comique*.

1. Le manuscrit *État des pièces* se terminait à la foire Saint-Germain 1721.

2. Elle avait déjà eu lieu en 1719.

3. *Opéra-Comique*.

4. Nous traduisons. Citation originale : « Nach des Königs tot [*sic*] hat er nicht dran gedacht, die Desmare aber, als sie gesehen, daß niemand mehr zu ihnen ging, hat erdacht, daß, wenn ich meinem sohn nur ein wort sagen wollte, Baron wieder in die troupe kommen würde. Ich sprach meinem sohn darvon, der erlaubte es ; so ist er wieder in die troupe kommen und reussiert gar wohl », dans Elisabeth Charlotte von Orléans, *Briefe an ihre frühere Hofmeisterin A.K. von Harling, geb. von Uffeln, und deren Gemahl, Geh. Rath Fr. V. Harling zu Hannover*, édition critique d'Eduard Bodemann, Hanovre et Leipzig, Hahn, 1895, p. 170.

5. *MfP*, t. II, p. 1. Francisque était-il déjà revenu en 1721 ?

6. Loïc Chahine signale une erreur de Fuzelier dans le manuscrit *Opéra-Comique*. Ce dernier affirme que la troupe de Francisque jouait à la muette, ce qui n'est pas le cas, puisqu'il jouait en monologue (Loïc Chahine, th. cit., p. 76).

7. Auparavant, les auteurs étaient dans la troupe de Francisque. Pourquoi s'en étaient-ils désolidarisés ?

Fuzelier, dans le manuscrit *Opéra-Comique*, explique que sa troupe eut un succès plus marqué que celle de Francisque :

J'imaginai pour la foire Saint-Germain 1722 le projet des Marionnettes étrangères et avec ces acteurs de bois, on fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau que les Comédiens-Italiens [...] ⁸.

Les frères Parfaict semblent soutenir cette affirmation, expliquant que les pièces de Francisque ne furent pas goûtées ⁹. Ce ne fut que grâce à Piron et son *Arlequin Deucalion* que Francisque sembla pouvoir redresser la barre. Ils ajoutent que « les auteurs qui avaient entrepris ce genre de spectacle par un esprit de vengeance trouvèrent par cette voie le secret de faire une ample recette et de satisfaire le public » ¹⁰.

Un dernier spectacle semble avoir eu lieu à cette Foire. C'est dans le *Mercure* d'avril 1723 que l'on trouve cette information : « Monsieur Vinslou lut un mémoire dans lequel il expliqua la mécanique des muscles, dans des tours de forces très surprenants ; ces tours ont été exécutés dans la foire Saint-Germain dernière par un Vénitien » ¹¹.

Troupe de Francisque (en monologue)

— *Ourson et Valentin*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Le *Mercure* donne la date du 3 février, à l'ouverture du théâtre de Francisque. Elle était représentée avec *Les Fourberies d'Arlequin* ¹².

Réception. Les auteurs du *Mercure* ajoutent que « comme cette troupe ne peut chanter ni parler qu'en monologue, ce passe-temps n'attire personne » ¹³.

Attribution. La pièce est anonyme ¹⁴.

Hypothèses sur cette pièce. La seule chose que nous sachions sur la forme de cette pièce est donc qu'elle était en monologue et qu'il s'agissait d'un divertissement. Quelle forme précise avait ce divertissement ? Était-ce une suite de couplets de vaudevilles, agrémentés de danse ? Y avait-il également des monologues parlés ? Quant au titre, il s'agit certainement d'une réécriture parodique d'un roman de chevalerie, *Valentin et Orson*. Deux frères jumeaux, abandonnés enfants, sont élevés séparément : l'un à la cour, l'autre dans la tanière d'une ourse. Un oracle leur apprend qu'ils sont condamnés à combattre un jour l'un contre l'autre. Cette histoire de frères pouvait rencontrer des échos dans une autre pièce, à la Comédie-Française, où se jouait *Romulus*, de La

8. *Opéra-Comique*.

9. *MfP*, t. II, p. 2.

10. *MfP*, t. II, p. 6.

11. *Mercure*, avril 1723, p. 766.

12. *Mercure*, février 1722, p. 131. Par ailleurs, les frères Parfaict reprennent précisément les informations du *Mercure*, même textuellement : « Il ouvrit le 3 février par un divertissement intitulé *Ourson et Valentin*, précédé des *Fourberies d'Arlequin*. Comme cette troupe ne pouvait chanter ni parler qu'en monologue, le public goûta peu ces pièces » (*MfP*, t. I, p. 2).

13. *Mercure*, février 1722, p. 131.

14. Voir *Les Fourberies d'Arlequin*.

Motte, qui fut parodiée à la Comédie-Italienne (*Arlequin Romulus*) et également dans la troupe adverse (*Pierrot Romulus*). Rappelons que ces pièces reprennent l'histoire de Romulus qui, après avoir tué son frère jumeau, ira s'emparer des Sabines pour fonder la ville de Rome, peuplée par les hommes. L'analogie entre les histoires des frères jumeaux (dont l'un élevé par une ourse, alors que Romulus et Rémus avaient été recueillis par une louve), ne doit pas être un hasard.

— *Les Fourberies d'Arlequin*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Elle était représentée après *Ourson et Valentin*, le 3 février.

Attribution. Les frères Parfaict ne donnent pas de nom d'auteur, ni dans le *Dictionnaire*, ni dans *Les Mémoires*, et elle n'est mentionnée nulle part ailleurs. Toutefois, on lit également que « cette pièce n'était qu'un tissu de scènes de l'Ancien Théâtre-Italien rassemblées à la hâte par cette troupe »¹⁵. Il semblerait donc que la pièce ne puisse être attribuée à aucun auteur en effet, puisqu'il s'agit d'une reprise de morceaux épars. Pourtant, Brenner (dont le catalogue¹⁶ est publié en 1947), l'attribue à La Font. Les contributeurs de CESAR reprennent également cette idée. Il semble également qu'Isabelle Martin, suivant Brenner, attribue *Ourson et Valentin* à La Font. Il n'est pas possible aujourd'hui, et sans avoir de texte à disposition, d'attribuer cette pièce à un auteur particulier, les sources attribuant la pièce à La Font n'étant pas assez fiables, de même pour *Ourson et Valentin*. De plus, l'auteur attitré de la troupe était Piron, et il semble que sa première pièce à cette Foire fut *Arlequin Deucalion*, fin février.

— *Arlequin Deucalion*

Source. Piron, t. III, p. 1-61¹⁷.

Représentation. Elle fut représentée le 25 février 1722¹⁸.

Réception. D'après le *Mercur*, « le sujet a paru ingénieux et propre à ce théâtre »¹⁹. La pièce elle-même nous offre de précieuses informations sur sa réception : « N'importe, parlons toujours ; ne fût-ce que pour n'en pas perdre l'habitude. Ah ! que nous allons faire un beau soliloque ! Quel dommage de n'avoir point d'auditeurs ! » (I, 1). Il semble ainsi qu'à la première représentation, la pièce n'ait pas encore obtenu le succès escompté, peut-être à cause des échecs précédents de la troupe et probablement de la forme en monologue qui n'attirait pas. Une note de l'éditeur précise que « tout ceci n'était alors qu'une heureuse allusion à *Timon le misanthrope*, qui attirait la foule

15. *DTP*, t. II, p. 634.

16. Clarence Brenner, *A Bibliographical list of plays in the French language 1700-1789*, Berkley, Calif, 1947.

17. Plusieurs autres publications de cette pièce sont à signaler. Elle est éditée dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, dir. Jacques Truchet, Gallimard, 1972. Dominique Lurcel a également édité la pièce dans son recueil, *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, éd. cit. (1983). Une édition dans le théâtre complet de Piron, chez Garnier, est également en cours. Comme nous le précisons dans l'introduction de notre répertoire historique et catalogue des pièces, nous ne proposons pas d'édition des pièces de Piron dans notre thèse. Nous ne reprendrons que les informations principales des pièces dans la suite de notre répertoire.

18. *Mercur*, février 1722, p. 108 ; *MfP*, t. II, p. 2.

19. *Ibid.*

aux Italiens ; et au peu de monde qu'il y avait en effet ici, à la première représentation d'une pièce muette, qui ne promettait pas grand plaisir »²⁰.

Une première pièce de Piron à la Foire, en monologue. Cette première pièce de Piron pour Francisque lui permit de se redresser après les échecs d'*Ourson et Valentin* et des *Fourberies d'Arlequin*. Dans *Arlequin Deucalion*, Arlequin est le seul personnage à parler sur scène et Piron met en place de nombreux stratagèmes pour le faire interagir avec d'autres personnages. Outre, dans un premier temps, les longs monologues d'Arlequin²¹, ce sont de subtils jeux de théâtre que crée Piron : un premier personnage apparaît uniquement sous la forme d'une « voix ». Vient ensuite Melpomène, qui n'entre sur scène qu'en « faisant des mines passionnées, poussant des ah !, des hélas !, des dieux ! des qu'entends-je ! et gesticulant à tour de bras » (I, 3). L'ingrédient principal sera ici une forme de pantomime poussée à l'extrême pour faire comprendre la scène aux spectateurs. À d'autres moments, des personnages murmurent aux oreilles d'Arlequin, qui répète tout haut ce qu'on lui a dit. Enfin, et c'est un élément rare, voire inexistant dans d'autres pièces de théâtre, Piron, contournant une fois de plus l'interdiction du dialogue, place sur une scène où jouent des acteurs de chair et d'os, la marionnette de Polichinelle, qui devient un personnage à part entière²².

— *L'Antre de Trophonius*

Source. Piron, t. III, p. 63-127²³.

Représentation. L'avertissement au lecteur dans l'édition de la pièce précise qu'elle « fut représentée la dernière semaine de carême, sur le théâtre du Sieur Francisque, après *Deucalion*. Alors, tous les théâtres étant fermés, et le privilège des comédiens n'ayant plus cours, tous les acteurs parlaient »²⁴.

Réception. Dans l'avertissement de la pièce, Piron donne des informations sur la réception. Il semble que la pièce eut du succès, mais il s'en explique justement par l'absence des autres spectacles. On apprend également que « la dernière scène, qui est celle du *Mercurie galant*, fit beaucoup rire »²⁵.

20. *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, Paris, Rigoley de Juvigny, 1776, t. III, p. 5.

21. Cet élément est mis en avant par Walter E. Rex, dans *The Attraction of the Contrary : Essays on the Literature of the French Enlightenment*, Cambridge University Press, 2011, p. 64 : « This play is one enormous three-act monologue (with passages that come perilously close to cheating), and it embodies in its energy, imagination, and daring every aspect of the foire that we have been considering : in addition to acrobatic feats, and a mock trained-animal act, we find the main character, Arlequin, in a grandly virtuoso performance impersonating not only Deucalion, but every imaginable role from king to disgruntled husband [...] – a veritable apotheosis of Arlequin ».

22. Cependant, certains de ces stratagèmes avaient déjà été testés dans *L'Île du Gougou* en 1720. Voir notice de la pièce.

23. Derek Connon a également édité cette pièce dans son ouvrage *L'Antre de Trophonius et La Robe de Dissention ou Le Faux prodige*, The Modern Humanities Research Association, 2011. Une réédition de la pièce est en cours aux Classiques Garnier.

24. *Œuvres d'Alexis Piron, op. cit.*, t. III, p. 65.

25. Derek Connon corrige, et ajoute qu'il s'agit en fait de l'avant-dernière scène (*L'Antre de Trophonius, op. cit.*, p. 27).

Forme. La particularité de cette pièce est d'être le premier opéra-comique de Piron. Sa première pièce à la Foire avait été une pièce en monologue. Dans cet opéra-comique, toutefois, on remarque que Piron n'alterne pas de façon systématique la prose et le chant. Derek Connon ajoute que « Piron n'observe guère la convention principale du genre, à savoir, l'alternance de dialogue parlé et de couplets chantés. On chante pour la première fois dans la sixième des douze scènes, mais il ne s'agit que d'un seul couplet »²⁶. Ainsi, si Piron avait obtenu le droit de représenter sa pièce en opéra-comique, il n'était même pas certain alors qu'elle reste légale. Le droit ne permettait pas d'utiliser complètement la parole, mais seulement d'en agrémenter des parties chantées en vaudevilles.

Troupe de La Place (en marionnettes)

Dans le *TFLO*, un avertissement rappelle les conditions de représentation de la Foire :

Les auteurs de l'Opéra-Comique voyant encore une fois leur spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes et de louer une loge où, comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs ennemis poussés d'une nouvelle fureur firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur²⁷.

À la Foire Saint-Germain, la troupe de La Place présenta une soirée théâtrale pour marionnettes de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier qui connut un succès prodigieux. Dans les *Mémoires* comme dans les articles du *DTP*, on apprend qu'elles eurent un énorme succès, en particulier *Pierrot Romulus*. Les frères Parfaict affirment que ces pièces peuvent être considérées comme « les meilleures qui aient paru sur le théâtre des marionnettes »²⁸. Dans les *Mémoires*, on peut lire que le succès des pièces (en particulier de *Pierrot Romulus*) fut tel que le Duc d'Orléans vint voir le spectacle à deux heures après minuit²⁹.

— *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 47-69³⁰.

Titre. D'après Loïc Chahine, *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique* sont une seule et même pièce. Il s'appuie pour cela sur le manuscrit *Opéra-Comique*, ou Fuzelier parle de « *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*. Toutefois, la phrase complète étant : « *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique* précédèrent *Pierrot Romulus* », le verbe au pluriel peut sous-entendre qu'il y avait bien deux pièces. Mais l'hypothèse de Loïc Chahine semble tout de même la plus probable, et nous opterons pour une erreur des frères Parfaict dans la formulation de la phrase. En effet, l'intrigue de *L'Ombre*

26. Derek Connon, *L'Antre de Trophonius*, éd. cit., p. 15.

27. *TFLO*, t. V, p. 47. Passage repris par les frères Parfaict dans les *Mémoires*.

28. *DTP*, t. IV, p. 143.

29. *MfP*, t. II, p. 5.

30. Derek F. Connon et George Evans ont également proposé une édition de cette pièce dans leur *Anthologie de pièces de théâtre de la Foire*, éd. Derek F. Connon et George Evans, Egham, Runnymede, 1996.

du *cocher poète* correspond au second titre : dans la pièce, Polichinelle vient d'Italie prendre la succession de Madame Perrette la Foire.

Représentation et réception. Elle fut représentée le 3 février 1722 en prologue du *Rémouleur d'amour* et de *Pierrot Romulus*, puis « constamment jusqu'à la fin » de la Foire ³¹.

Un prologue métathéâtral. Cette pièce sert à expliquer pourquoi, désormais, les pièces de marionnettes auront des vaudevilles chantés. La fiction légitime la contrainte et l'invention. La forme des pièces est d'abord présentée, et Polichinelle affirme qu'on y fera des vaudevilles.

Outre une légitimation de l'invention, elle pose les caractéristiques principales de deux types dans une phrase de Polichinelle particulièrement fameuse : « Comment vilain ? Hé, ne savez-vous pas bien que les pets sont à Polichinelle ce que les coups de batte sont à Arlequin ? Arlequin bâtonne, Polichinelle pète ; c'est ce qui les caractérise » (sc. 2).

— *Pierrot Romulus ou Le Ravisseur poli par l'amour*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 107-140 ³².

Représentation. D'après le *DTP*, elle fut représentée le mardi 3 février 1722 et précédée de *L'Ombre du cocher poète* (prologue) et du *Rémouleur d'amour* ³³. D'après le manuscrit *Opéra-Comique*, elle subsista « constamment », « jusqu'à la fin de la Foire » (avec *L'Ombre du cocher poète*).

— *Le Rémouleur d'Amour*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 71-106 ³⁴.

Représentation. Cette pièce fut ajoutée après les premières représentations de *Pierrot Romulus*. En effet, le *Mercury* de mars 1722 explique que « les marionnettes étrangères représentent toujours *Pierrot Romulus*, à qui on a ajouté un acte intitulé *Le Rémouleur d'Amour* » ³⁵, ce qui nous permet de croire que l'édition de *L'Ombre du cocher poète*, dans le *TFLO*, n'était pas la première version de la pièce. En effet, Gribouri y annonce les pièces qui seront représentées : « Je vais pour cela leur donner deux pièces tirées du magasin de la nièce de Polichinelle. L'une intitulée : *Le Rémouleur d'Amour* et l'autre : *Pierrot Romulus* » (sc. 5).

Erreurs CESAR

D'après les contributeurs de CESAR, deux autres pièces auraient été représentées à la foire Saint-Germain 1722 : *Le Faux ami* et *La Bergère fidèle*. La première est une pièce de Le Mercier.

31. Ms. *Opéra-Comique*.

32. Dominique Lurcel a également édité la pièce dans son recueil *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, éd. cit. (1983).

33. *DTP*, t. IV, p. 143.

34. On trouve également une édition de ce texte dans le recueil d'Eugène Auriac, *Théâtre de la Foire : recueil de pièces présentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, Paris, Garnier, 1878.

35. *Mercury*, mars 1722, p. 108. Cet ajout est confirmé dans les *Mémoires* : « On ajouta un autre acte qui avait pour titre *Le Rémouleur d'amour* », *MfP*, t. II, p. 5.

Il est impossible que cette pièce ait été représentée en 1722 : Le Mercier, en effet, est né le 6 juin 1740. Nous avons, de plus, consulté l'édition indiquée sur CESAR³⁶. Cela confirme l'existence d'une pièce de ce titre et de cet auteur, mais beaucoup plus tardive, en 1772. De plus, il s'agit d'un drame en trois actes, bien loin de la forme des pièces foraines, mêlant prose et vaudevilles. Nous n'avons trouvé aucune autre pièce de ce titre qui aurait pu être jouée à la Foire de 1722. Il s'agit bien d'une erreur du site, probablement liée à une confusion entre 1772 et 1722.

En ce qui concerne la seconde pièce inconnue et mentionnée dans CESAR, *La Bergère fidèle*, aucune information n'est donnée concernant sa source. Le site indique qu'elle serait de John Fletcher et représentée en avril 1722 à la foire Saint-Germain. S'il s'agit vraiment d'une pièce de John Fletcher, il ne pourrait s'agir que d'une reprise, celui-ci étant mort en 1625, et la pastorale de *La Bergère fidèle* ayant été publiée en 1610. Mais nous estimons que cette pièce n'a pas été représentée en 1722, n'ayant aucune information à son sujet.

Foire Saint-Laurent 1722

À cette foire Saint-Laurent, on trouve toujours la troupe de Francisque, qui représente des pièces en marionnettes « de grandeur naturelle »³⁷.

Les marionnettes étrangères de La Place continuent également leurs représentations : « Le jeu des Marionnettes Étrangères de La Place, qui avait paru à la Foire précédente de Saint-Germain, d'une façon si brillante, n'eut pas le même succès à celle-ci »³⁸. Les *Mémoires* mentionnent l'abandon de La Place par ses auteurs (Fuzelier, Le Sage et d'Orneval). Le nouvel auteur attiré de la troupe sera alors Carolet.

Cet abandon s'explique par leur passage dans la troupe concurrente, c'est-à-dire chez les Italiens. En effet, pour cette Foire, les trois auteurs composèrent entre autres *La Foire des fées*, *La Force de l'Amour* et Fuzelier seul *Le Vieux Monde ou Arlequin somnambule*, ainsi que *Les Noces de Gamache* pour les Italiens. Les Italiens, pour la deuxième foire Saint-Laurent consécutive, jouent dans la loge du Chevalier Pellegrin. Les frères Parfaict mentionnent cette troupe en premier dans les *Mémoires*, ce qui prouve l'importance qu'avait pris ce spectacle face à celui des forains. Toutefois, les autres troupes n'étaient pas en reste.

Dans un premier temps, la troupe de Francisque jouera donc par marionnettes, mais les *Mémoires* ajoutent qu'ils purent, sur la fin de la Foire, faire jouer la pièce de *Tirésias* par les membres de la troupe³⁹. Un procès-verbal étonnant daté du 25 septembre 1722 fait état d'une fermeture du jeu de Francisque demandée par le lieutenant de police⁴⁰. Cette ordonnance donne lieu à une anecdote burlesque, mettant en scène la femme de Francisque : celle-ci se serait mise à crier, à « tenir des discours insolents », et aurait engagé les personnes présentes dans le petit préau de la foire Saint-Laurent à se mutiner :

36. *Le Faux ami*, Le Jay, Paris, 1772.

37. *MfP*, t. II, p. 8.

38. *MfP*, t. II, p. 9.

39. *MfP*, t. II, p. 8.

40. Campardon, t. I, p. 342.

[...] dans lequel instant est survenu une particulière femme, que nous avons appris être la femme dudit Francisque, laquelle s'est mise à crier et tenir des discours insolents contre nous, ce qui nous a obligé de lui faire entendre le tort qu'elle avait, puisque nous faisons exécuter les ordres du magistrat, et qu'elle devait se contenir. Mais au lieu de le faire, elle a récidivé et excité ses gagistes et autre peuple, qui était dans le préau, à se mutiner et à nous injurier. Que pour prévenir cette mutinerie, nous lui avons encore fait connaître son tort ; que le respect qu'elle devait avoir pour les ordres du magistrat devait la contenir et ne pas nous injurier. Que ladite femme Francisque ayant passé dudit préau dans la foire et nous voyant passer, elle a recommencé ses injures et excité par ses paroles le monde qui était autour d'elle à se mutiner, ce qui a fait que nous avons encore été obligé de lui dire de se contenir sinon qu'elle nous forcerait, par sa conduite et le mauvais exemple qu'elle donnait, de la faire arrêter et conduire au corps de garde ; et nous ayant dit, en nous narguant, qu'elle se moquait de nous, nous l'avons fait arrêter pour la faire conduire au corps de garde. Qu'une particulière femme, à nous inconnue, vêtue d'une longue robe de chambre de toile peinte, s'y est opposée et s'est mise à crier que les marchands fermassent leurs boutiques, afin d'exciter une rumeur, ce qui a fait que nous l'avons fait aussi arrêter et conduire au corps de garde [...] ⁴¹.

Outre cette anecdote amusante, il serait intéressant de connaître les raisons de la fermeture du théâtre. De plus, il ne fut pas réellement fermé, puisque des pièces pour marionnettes furent finalement représentées. Francisque avait-il, au début de la Foire, tenté de représenter des opéras-comiques ?

Un document retrouvé aux Archives nationales, daté du 14 novembre 1721, s'il ne concerne pas des troupes, est précieux pour l'histoire des foires et montre la richesse des spectacles qui avaient lieu à la Foire, qu'ils mettent en scène des acrobates, des acteurs, des arracheurs de dents, ou... des animaux. Il s'agit d'une convention entre un opérateur anglais, David Cornwell, et Nicolas de Saint-Martin pour la foire Saint-Germain 1722. L'opérateur anglais s'est fait offrir par le Duc de Bourbon un lion et un ours. Il s'engage par cette convention à les présenter au public à l'entrée de la Foire, rue de Tournon :

Ledit sieur de Saint-Martin s'est chargé et se charge par ces présentes de mettre un collier bon et solide à ses risques et fortunes au lion que Monseigneur le Duc de Bourbon a donné audit sieur Cornwell et un autre collier au petit ours qui n'a que trois pattes qui a aussi été donné audit Cornwell par ledit Seigneur Duc de Bourbon ⁴².

Par ailleurs, le *Mercur*e fait état d'un divertissement à Chantilly, mettant en scène dans la ménagerie des sauteurs déguisés en animaux, notamment en lion, avec des chiens, tigres, léopards ⁴³. Dans la *Relation du voyage et de la cérémonie du sacre et couronnement du Roi*, on en apprend plus au sujet de cette ménagerie :

Après le divertissement de la pêche, le Roi fut conduit par le Duc de Bourbon à la ménagerie. Sa Majesté y vit toutes les espèces d'animaux qui y sont renfermées et entre autres un tigre, une tigresse et un jeune tigre né à Chantilly. Lorsque le Roi fut arrivé dans la dernière pièce de la ménagerie, le sieur Aubert de la musique du Duc de Bourbon,

41. *Ibid.*

42. Archives nationales, MC/ET/XXVII/141, 14 novembre 1721.

43. *Mercur*e, novembre 1722, p. 90.

représentant Orphée, attira au son de son violon des lions, des ours et des tigres, qui étaient des sauteurs déguisés sous la forme de ces animaux ⁴⁴.

Si le lion n'est pas évoqué, il est possible qu'un lion ait en effet fait partie de cette ménagerie, ou alors il s'agit d'une erreur dans la minute notariale, qui parle d'un lion au lieu d'un tigre. Les animaux ont, en effet, été transportés jusqu'à la Foire, comme le souligne la minute notariale, qui rappelle que les animaux ont été pris aux loges « de la ménagerie de Chantilly » puis ont été déplacés dans sa voiture. Les autres éléments de la convention stipulent que les animaux ne pourront être sortis du quartier.

Troupe de Francisque

— *Tirésias* (ou *La Vengeance de Tirésias*) et *Le Mariage de Momus* ⁴⁵

Source. Piron, t. IV, p. 437-599. Deux manuscrits ont été conservés : un premier sous la cote Ms. BnF, fr. 9522 ; le second, à la BHVP, sous la cote 1054 CP 4326. *Le Mariage de Momus* est édité dans le t. IV du théâtre de Piron ⁴⁶.

Représentation.

Titre. Une erreur glissée dès l'édition du *Mercure* de septembre 1722 va créer de nombreuses confusions entre ces deux pièces. En effet, l'auteur de l'article du *Mercure* écrit :

Les danseurs de corde, ni l'Opéra-Comique de Francisque n'ont pas brillé non plus dans les représentations qu'ils ont données de *La Vengeance de Tirésias* ou *Le Mariage de Momus*. Le tout représenté en marionnettes italiennes, presque grandes comme nature ⁴⁷.

Or, *La Vengeance de Tirésias* est une pièce différente du *Mariage de Momus*. Il est vraisemblable qu'il s'agisse d'une coquille et que le « ou » ait dû être en fait un « et ». Le peu de lignes consacrées à la Foire montre que les auteurs du *Mercure* ne se sont guère préoccupés des petits théâtres, pour se consacrer aux Italiens alors présents à la foire Saint-Laurent, ce qui peut expliquer la confusion, dans un article fait à la va vite. Cette erreur a ensuite été reproduite par les frères Parfaict :

Francisque, qui n'avait pu obtenir aucune permission pour son spectacle, s'avisait de faire fabriquer des marionnettes de grandeur naturelle, avec lesquelles il fit représenter *La Vengeance de Tirésias* ou *Le Mariage de Momus*, pièce en prose, et en trois actes, de Monsieur Piron, dont j'ai déjà parlé. Sur la fin de cette même Foire, il obtint la permission de faire jouer cette même pièce par sa troupe ⁴⁸.

L'erreur n'est toutefois pas reproduite dans le *Dictionnaire des théâtres*, dans lequel les frères Parfaict proposent une entrée « *Tirésias* » où il est expliqué qu'il s'agit d'une « pièce en trois actes et en prose, mêlée de vers et de vaudevilles, de Monsieur Piron, non imprimée, représentée au jeu du sieur Francisque, par les marionnettes de grandeur naturelle » ⁴⁹. Pourtant, à l'article sur Piron

44. *Relation du voyage et de la cérémonie du sacre et couronnement du Roi, faite en l'église métropolitaine de Reims, le dimanche 25 octobre 1722*, Charles Baron de Furmian, 1795, p. 73.

45. La réflexion sur la représentation de ces deux pièces nécessite un regroupement.

46. Ces deux pièces sont à paraître aux Classiques Garnier.

47. *Mercure*, septembre 1722, p. 180.

48. *MfP*, t. II, p. 9.

49. *DTP*, t. V, p. 465. Nous verrons, toutefois, que *Tirésias* ne fut pas représentée en marionnettes.

dans le même *Dictionnaire*⁵⁰, on trouve *La Vengeance de Tirésias* ou *Le Mariage de Momus* dans la rubrique « À lui seul aux marionnettes », mais aucune mention de *Tirésias* seul.

Or, nous avons bel et bien conservé deux pièces différentes, publiées dans le théâtre complet de Piron en 1776 : la première est *Tirésias*, et la seconde *Le Mariage de Momus* ou *la Gigantomachie*. À partir de ce constat, il faut donc essayer de démêler les erreurs et comprendre quand et comment furent représentées ces deux pièces.

Forme. Ces confusions au niveau des titres ont également semé le doute sur la forme de la pièce. Nous ne pensons pas, en effet, que *Tirésias* ait un jour été représentée par marionnettes. Le jeu de travestissement (Francisque ayant fait sensation dans le rôle de Tirésias) nécessitait un jeu d'acteurs réels. Les contributeurs de CESAR et bien d'autres chercheurs se sont ainsi basés sur les articles erronés des frères Parfaict⁵¹.

Les chercheurs actuels ont déjà écrit sur ces pièces, mais sans utiliser toutes les sources, et, semble-t-il, sans chercher réellement à les confronter. Ainsi, Pascale Véreb ne cite que l'avertissement de l'édition du théâtre de Piron pour justifier sa datation des deux pièces. Tout d'abord, elle rappelle ce qui arriva après la représentation de *Tirésias* :

La pièce eut du succès. Le Lieutenant de Police n'en fit pas moins jeter la troupe dans « un cul de basse-fosse », sous prétexte d'un spectacle jugé scandaleux, Francisque-Tirésias se travestissant en femme. Piron plaida la cause des forains et de sa pièce dans une lettre adressée à d'Argenson, affirmant que les « quelques traits libres qui s'y rencontrent sont du goût du public »⁵².

Se basant toujours sur l'avertissement, elle ajoute :

Piron obtint gain de cause. Francisque fut autorisé de nouveau à jouer, mais sa troupe fut réduite à une troupe de bois pour représenter la dernière pièce composée par Piron en octobre 1722, *Le Mariage de Momus* ou *la Gigantomachie*⁵³.

Outre qu'elle ne cite pas ses sources, Pascale Véreb commet une erreur dans l'interprétation du mot chuté. En effet, on lit dans l'Avertissement que

le théâtre était resté de la grandeur ordinaire, et comme il était très difficile, et même presque impossible de conduire, du haut de la charpente, les fils auxquels étaient attachées les marionnettes, tout alla de travers et occasionna une chute complète⁵⁴.

Or, Pascale Véreb transforme l'échec de la pièce en une véritable « chute » de marionnettes : « Cet opéra-comique en trois actes connu également quelques incidents, les marionnettes mal attachées faisant une chute rédhibitoire »⁵⁵. Enfin, elle termine ainsi son analyse du *Mariage de Momus* : « Cette pièce en vaudevilles, représentée à la foire Saint-Laurent, fut reprise en octobre mais elle ne fut pas remarquée du public »⁵⁶. Une fois de plus, elle ne cite pas sa source, et nous ne savons pas pourquoi elle évoque ici une reprise dont il ne reste aucune trace à notre connaissance.

50. *DTP*, t. IV, p. 152.

51. Voir p. 22.

52. Pacal Véreb, *Alexis Piron, poète ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Voltaire Foundation, 1997, p. 100.

53. *Ibid.*, p. 101. La date d'octobre n'est pas mentionnée dans l'Avertissement de l'édition de Piron.

54. Alexis Piron, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 443.

55. Pascal Véreb, *Alexis Piron, poète, op. cit.*, p. 101.

56. *Ibid.*

Dans un article plus récent sur *Tirésias*, Renaud Bret-Vitoz écrit : « La pièce n'est autorisée, dans une version remaniée, que pour des comédiens de bois, sur un théâtre de marionnettes »⁵⁷. Il s'appuie sur *Les Mémoires* et l'assertion erronée des frères Parfaict : « Francisque [. . .] s'avisa de faire fabriquer des marionnettes de grandeur naturelle, avec lesquelles il fit représenter [. . .] »⁵⁸.

Les critiques ne semblent pas avoir tenté de se heurter à la représentation de cette pièce. Or, les éléments suivants se trouvent mis en cause du fait de l'erreur initiale dans les titres des deux oeuvres : « Sur la fin de cette même Foire, il obtint la permission de faire jouer cette même pièce par sa troupe » (*Mémoires*) ; « représentée [. . .] par les marionnettes de grandeur naturelle, et ensuite par les acteurs de cette troupe »⁵⁹. Quelle pièce a alors été représentée en marionnettes puis par des acteurs ? Est-ce *Tirésias* ou est-ce *Le Mariage de Momus* ?

Dans le *Dictionnaire des théâtres*, l'entrée *Le Mariage de Momus* renvoie à l'article nommé *Tirésias ou Le Mariage de Momus*. Il semble donc que pour les frères Parfaict, du moins dans leur *Dictionnaire*, ces deux pièces soient les mêmes, et *Tirésias* une différente. Or, on a souvent considéré que la pièce reprise à la fin de la Foire était *Tirésias*. Il suffit pour cela de voir comment CESAR qualifie la pièce : le site l'indexe à « opéra-comique », mais également à « marionnettes ». Mais il semble pourtant, à la lecture de l'Avertissement dans l'édition du théâtre de Piron, que ce n'ait pas été le cas :

Francisque, en recouvrant sa liberté, n'en fut pas plus avancé. Il se trouva réduit à l'éloquence de Polichinelle, et aux nobles accents de Dame Ragonde. Dans cette extrémité, il commanda donc au tourneur une troupe de bois bien complète. Ses acteurs furent bientôt en état d'être mis sur pieds. Il s'adressa encore à Piron qui fabriqua, en une nuit, la pièce intitulée *Le Mariage de Momus ou La Gigantomachie*⁶⁰.

Ainsi, *Tirésias*, après le passage en prison de la troupe, fut abandonnée. Le résumé dans l'Avertissement s'arrête à la mention de la représentation échouée du *Mariage de Momus*, et n'évoque pas une quelconque reprise de pièce par des acteurs de la troupe. Peut-on penser, toutefois, que les *Mémoires*, en mentionnant la permission de représenter la pièce par des acteurs, parlaient du *Mariage de Momus* et s'étaient donc trompés en s'appuyant sur le *Mercur* ?

Date. Les auteurs du *Mercur* proposent, au mois de septembre, un résumé de la Foire qui nous dit que l'Opéra-Comique de Francisque n'a pas brillé dans les représentations qu'ils ont données de *La Vengeance de Tirésias ou Le Mariage de Momus*. On sait, grâce à l'approbation à la fin de l'ouvrage, que le *Mercur* de septembre était prêt à imprimer le 2 octobre 1722. La pièce évoquée a donc bien été représentée en septembre, avant la date d'impression. La confusion des titres provenant du *Mercur*, comment savoir de quelle pièce il s'agit ?

57. Nous remercions Renaud Bret-Vitoz de nous avoir transmis son article : « Instabilités sexuelles et sociales d'Arlequin dans les scènes de métamorphose de *Tirésias* (Piron, 1722) », dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, sous la dir. de Muriel Plana et Frédéric Sounac, Dijon, EUD, « Écritures », 2015, actes du colloque international « Une esthétique queer ? transgression et subversion dans la littérature et les arts », LLA/CREATIS, Toulouse II, 2014, p. 261-273.

58. *MfP*, t. II, p. 8.

59. Pour *Tirésias*, *DTP*, t. V, p. 465.

60. Alexis Piron, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 443.

En examinant de près la lettre de Piron ⁶¹, il est possible de dater un peu plus précisément les événements. Dans sa lettre, Piron cite *Polyphème*, représentée « il y a quinze jours ». Nous savons que la première représentation de cette pièce a eu lieu le 31 août, donc Piron écrit la lettre mi-septembre. Lorsqu'il l'écrit, Francisque est déjà en prison et n'en est toujours pas sorti, bien que cela semble arriver peu après. Peut-être Francisque était-il en prison depuis le début de la première semaine de septembre, en sortit-il au début de la troisième, et avait-il fait représenter *Tirésias* la première semaine de septembre, avant son emprisonnement, et *Le Mariage de Momus* fin septembre.

Rappelons également qu'un procès-verbal du 25 septembre faisait état de l'arrestation de la femme de Francisque, sans mentionner la présence de Francisque. Celle-ci s'opposait à la fermeture du jeu de son époux. Cette date vient compliquer encore les informations. Pourquoi le jeu de Francisque allait-il fermer ? Il avait dû l'être bien plus tôt dans le mois, comme nous l'avons montré. Il ne semble pas possible que *Le Mariage de Momus* ait été représenté dans les 5 jours restants du mois, et nous ne pouvons mettre en doute la représentation de cette pièce en septembre, le *Mercur*e étant publié au 2 octobre.

Sans pouvoir répondre à toutes les questions, nous aurions tendance à croire, d'après ces différents éléments, que *Tirésias* ne fut représentée que par des personnes réelles. La pièce reposait sur les jeux de travestissement de Francisque et était donc propre à une pièce représentée par des acteurs réels, et non par des marionnettes. *Le Mariage de Momus* en revanche fut peut-être représenté par de vrais acteurs, à la fin de la Foire, après avoir été jouée en marionnettes.

Troupe de Restier, Dolet et La Place (marionnettes)

— Reprise de *Pierrot Romulus*

Cette reprise de la foire Saint-Germain 1722 est signalée par les frères Parfaict dans les *Mémoires* : « La Place, abandonné de ses auteurs, reprit *Pierrot Romulus*, mais le goût du public était usé » ⁶².

— *La Course galante ou L'Ouvrage d'une minute*

Source. La pièce est perdue.

Attribution. Elle est de Carolet.

Représentation et réception. Les frères Parfaict signalent qu'il s'agit d'une « parodie assez mal faite d'une comédie en un acte et en prose intitulée *L'Ouvrage d'un moment ou Le Galant coureur* que Monsieur Le Grand venait de faire paraître le 11 août précédent sur la scène française » ⁶³,

61. Alexis Piron, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 450-453.

62. *MfP*, t. II, p. 9.

63. *DTP*, t. II, p. 203. Pauline Beaucé propose une analyse du titre de cette pièce dans son article « Les jeux de mots dans le répertoire des théâtres de la Foire à Paris au xviii^e siècle : de la publicité à la satire », dans *Enjeux du jeu de mots : perspectives linguistiques et littéraires*, éd. Esme Winter-Froemel, Angelika Zirker, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH and co KG, 2015, p. 78 : « Denis Carolet parodie par exemple une comédie de Le Grand intitulée *Le Galant coureur ou l'Ouvrage d'un moment* sous le titre *La Course galante ou l'Ouvrage d'une minute* (1720). Au

ce qui permet d'affirmer que la pièce fut représentée vers la deuxième ou troisième semaine d'août, mais pas avant. Le *DTP* ne propose que peu d'informations sur cette pièce qui, à l'image des autres pièces de la troupe, n'est que peu documentée en raison de son peu de succès. On y apprend donc qu'il s'agit d'une pièce de Carolet, représentée aux marionnettes de La Place, et qu'elle ne fut pas bien reçue.

— *Tirésias aux quinze-vingts*

Source. La pièce est perdue.

Attribution. Elle est de Carolet.

Représentation. Au sujet de cette pièce, mentionnée rapidement dans les *Mémoires*⁶⁴ et dans le *DTP*⁶⁵, on sait seulement qu'il s'agit d'une « espèce de critique » de *Tirésias*. Elle fut donc jouée après la représentation de celle-ci, probablement fin septembre, début octobre.

— *Brioché vainqueur de Tirésias et L'Entêtement des spectacles*

Source. Ces deux pièces sont perdues.

Représentation. Elles sont mentionnées par Charles Magnin⁶⁶. Aucune source ne semble avoir été conservée. *Brioché vainqueur de Tirésias* serait, d'après lui, le prologue de *Tirésias aux Quinze-Vingts*. Brioché était un entrepreneur de marionnettes. Si la pièce a bien existé, on peut imaginer que le prologue mettait en scène l'entrepreneur qui, dans un prologue métathéâtral, défendait sa parodie de *Tirésias*. En ce qui concerne *L'Entêtement des spectacles*, il ajoute que « les marionnettes de Bienfait donnèrent aussi à cette Foire une bluette de Carolet, *L'Entêtement des spectacles* »⁶⁷. Mais d'où tient-il qu'il s'agissait d'une bluette ? Qu'elle était de Carolet ? Les frères Parfait ne la mentionnent pas, et elle est uniquement évoquée dans les *Anecdotes dramatiques*⁶⁸.

Il est donc difficile aujourd'hui de savoir si ces deux pièces ont bien été représentées. Nous les considérons comme de représentation incertaine.

chiasme (« galant coureur » / « course galante »), s'ajoute un parallélisme et une anaphore (« L'Ouvrage d'un ») ; la force parodique de ce titre tient en la fonction de commentaire du titre parodique : *Le Galant coureur* est un ouvrage de peu de qualité, fait en une minute ».

64. *MfP*, t. II, p. 9.

65. *DTP*, t. V, p. 476.

66. Charles Magnin, *Histoire des marionnettes*, op. cit., p. 159.

67. *Ibid.* Campardon, t. I, p. 232, les mentionne également, mais s'appuie sur Charles Magnin.

68. La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, t. I, p. 308.

Année 1723

Foire Saint-Germain 1723

Trois troupes sont mentionnées par les frères Parfaict dans les *Mémoires* ¹.

- la première était celle de Restier. Elle représentait des pièces en monologue et en jargon ;
- la seconde troupe était celle de Bienfait qui succédait à Bertrand au jeu de marionnettes ;
- la troisième, enfin, était celle de Dolet et La Place, qui représentait également des pièces en monologue.

Remarquons, toutefois, qu'à cette dernière troupe, Campardon associe également Restier. Cette précision se retrouve à chaque article de ces entrepreneurs ². Il est en effet fort probable que les trois auteurs se soient associés : on comprendrait alors pourquoi Piron fournissait les deux troupes ³. Il avait écrit une pièce pour la troupe de Restier (acte des *Trois Commères* avec Le Sage et d'Orneval) et une autre pour la troupe de Dolet et La Place (*L'Endriague*). Il semblerait, en tout cas, que les deux troupes jouaient en monologue. Remarquons également l'absence de Francisque à la tête d'une troupe. Il était pourtant présent à cette Foire, puisqu'il jouait l'Arlequin dans *L'Endriague*.

Mais Campardon évoque également une troupe regroupant Dolet, Restier et La Place et représentant des opéras-comiques, non des pièces en monologue. Quant aux *Trois Commères*, nous en avons deux versions : une en prose et l'autre en vaudevilles, mais aucune en monologue. La troupe de Restier, Dolet, et La Place aurait-elle obtenu une permission tacite de représenter des opéras-comiques ou des pièces en prose ? Se seraient-ils liés sur la fin de la Foire uniquement, lorsqu'ils obtinrent une éventuelle permission de représenter un opéra-comique ? Nous ne pouvons répondre à ces questions de façon certaine. Tout au plus pouvons-nous émettre l'hypothèse que des liens étroits existaient dès la foire Saint-Germain 1723 entre ces trois entrepreneurs.

Une autre troupe s'ajoute aux précédentes ⁴. Un procès-verbal, retrouvé par Campardon, mentionne une rixe au jeu de Bertrand, nommé comme étant le « maître du jeu » ⁵. Il devait donc y avoir une loge de marionnettes. Pourtant, les frères Parfaict, dans les *Mémoires*, voient Bienfait comme le successeur de Bertrand au jeu des marionnettes : « Il me reste à parler d'un troisième spectacle, qui était celui de Bienfait, gendre de Bertrand et son successeur au jeu de marionnettes » ⁶. Notons que *Colombine Nitétis*, d'après les frères Parfaict, aurait été représentée au jeu de Bienfait. Est-il

1. *MfP*, t. II, p. 12-14.

2. Campardon, t. I, p. 232 : « L'année suivante [1723], Delaplace et Dolet firent entrer dans leur association un autre entrepreneur forain, nommé Restier » ; t. I, p. 254 : « L'année suivante (1723), Dolet et La Place s'adjoignirent Restier père, et tous les trois ouvrirent un spectacle où ils firent représenter des opéras-comiques et qui dura jusqu'à la fin de la foire Saint-Laurent de 1724 » ; t. II, p. 306 : « En 1723, il est l'associé de Dolet et Delaplace et exploite avec eux le même genre [opéra-comique] ».

3. Il est toutefois très probable que Piron n'ait pas eu de « contrat » exclusif avec les troupes. Il écrivit en effet également pour les marionnettes *Colombine Nitétis*, bien que sous un autre nom.

4. C'est-à-dire à celles de Restier, Dolet et La Place, et celle de Bienfait.

5. Campardon, t. II, p. 135.

6. *MfP*, t. II, p. 14. Alexandre Bertrand est alors déjà vieux, il mourra en 1725 : « Fatigué, vieilli, appauvri, Alexandre Bertrand retourna à ses acteurs de bois, et on le voit encore les faisant jouer à la foire Saint-Germain de 1723 », Campardon, t. I, p. 128.

possible que Bienfait et Bertrand se soient associés à cette Foire ? Alors, il n'y avait bien qu'un seul jeu. Mais Bienfait étant déjà bien établi en tant que directeur de troupe pour marionnettes, il semble plus probable que les frères Parfaict, en écrivant ces lignes, fassent erreur. Rappelons qu'ils n'écrivent les *Mémoires* que bien après les représentations. Deux troupes de marionnettes au moins auraient alors pu s'affronter à la foire Saint-Germain : celle de Bienfait, et celle de Bertrand ⁷. Une dernière possibilité serait que Campardon, en transcrivant le procès-verbal, ait lu Bertrand au lieu de Bienfait.

Troupe de Restier, Dolet et La Place (monologue, jargon)

— Prologue d'*Arlequin barbet, pagode et médecin* et *Arlequin barbet, pagode et médecin*

Cette pièce et son prologue, de Le Sage et d'Orneval, auraient été représentés en février 1723, par la troupe de Restier, d'après les frères Parfaict. Le manuscrit présente la pièce comme une « pièce chinoise en deux actes, en monologue, avec un prologue ». On y trouve également du jargon. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 2.

— Prologue des *Trois Commères* et *Les Trois Commères*

Source. Nous connaissons trois états du texte.

1. Un sous la cote Ms. BnF, fr. 9253, f^{os} 135-178, tout en prose.
2. Un autre sous la cote Ms. BnF, fr. 25471, f^{os} 208-255v, tout en prose.
3. Une édition de la pièce est également proposée dans le tome IX du *TFLO*, p. 423-568 ⁸, mais sous la forme opéra-comique.

Représentation. Seuls les frères Parfaict fournissent des informations sur la pièce. On sait ainsi qu'elle fut représentée par la troupe de Restier à la foire Saint-Germain 1723, mais nous ne disposons pas d'informations plus précises ⁹. Les *Mémoires* mentionnent Jean-Michel Babron dans le rôle d'Arlequin ¹⁰. La pièce, représentée, semble-t-il, en prose et également en vaudevilles, pose question. La troupe de Dolet, La Place et Restier ne semble pas avoir obtenu le privilège de l'Opéra-Comique. Ils jouaient leurs pièces par monologue. Il est possible qu'une première version ait été écrite sous la forme opéra-comique, mais le privilège ayant été refusé, une version en prose aurait pu être proposée, et acceptée sur un accord tacite ¹¹. Il est également possible que la pièce ait été réécrite sous la forme opéra-comique uniquement pour son édition dans le *TFLO*. Il est en tout cas peu probable que la pièce ait été représentée sous la forme opéra-comique, mais il s'agit probablement d'un choix éditorial de la part des auteurs, qui auraient préféré la qualité de la pièce en prose et vaudevilles.

7. Il resterait toutefois à déterminer si *Colombine Nitétis* était représentée chez Bienfait ou chez Bertrand.

8. Cette pièce sera publiée aux éditions Classiques Garnier, dans le théâtre complet de Piron. Voir également p. 248 du présent volume.

9. *DTP*, t. II, p. 34.

10. *MfP*, t. II, p. 13.

11. Ce fut le cas, par exemple, à la foire Saint-Germain 1720, puis à la foire Saint-Laurent 1721.

Attribution. Dans leur dictionnaire, les frères Parfaict expliquent précisément les conditions d'écriture de la pièce. Il s'agissait d'une collaboration entre Le Sage, d'Orneval et Piron, qui écrivirent chacun trois actes. Toutefois, les scripteurs des deux manuscrits ne mentionnent que Le Sage et d'Orneval. Les frères Parfaict précisent que la musique était de Gilliers, et que « le sieur Piron est l'auteur de la meilleure partie de la pièce »¹².

— *L'Endriague*

Source. Piron, t. III, p. 129-192¹³.

Représentation. D'après les frères Parfaict, elle fut représentée le 3 février, en monologue mêlé de prose et de vers¹⁴. Mademoiselle Petitpas y jouait le rôle de Grazinde¹⁵, Dolet le rôle d'Elfridérigelpot¹⁶ et Francisque celui d'Arlequin. Dans l'édition de Piron, on peut lire que « Francisque était un excellent sauteur, qui, d'un saut périlleux, s'élançait dans la gueule du monstre. Elle se refermait aussitôt, et l'Endriague s'en allait »¹⁷.

Attribution. La pièce est de Piron, avec des correspondances de Rameau.

Mythologie. Cette pièce reprend des mythes anciens, notamment le monde des chevaliers, comme le remarque Philippe Vendrix :

Entre l'Antiquité et le monde moderne, Piron s'arrête à l'époque des romans de chevalerie. *L'Endriague* évoque le monde merveilleux des chevaliers avec une influence très nette de Cervantès. Même avant son mariage, Piron, qui avait beaucoup fréquenté Bernard de la Monnoye en son jeune temps, était sensible à ce passé littéraire. *L'Endriague* est un monstre qui ne se nourrit que de pucelles¹⁸.

Cependant, Françoise Rubellin nous signale que c'est pour contourner l'interdiction de dialogue « en français » que Piron choisit un chevalier parlant en « ancien français ».

Troupe de Bienfait ou Bertrand

— Prologue de *Colombine Nitétis* et *Colombine Nitétis*

Source. Piron, t. V, p. 63-122¹⁹.

Représentation. Elle fut représentée le 7 mars 1723, d'après les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire*²⁰. Toutefois, elle est datée de 1722 dans cette édition, mais il s'agit d'une coquille²¹.

12. *DTP*, t. II, p. 134.

13. Voir également Dominique Lurcel, *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, éd. cit., 1983.

14. *DTP*, t. II, p. 299.

15. *MfP*, t. II, p. 12 : « Elle entra dans cette troupe foraine à la recommandation de Monsieur de Francine, alors directeur de l'Académie royale de musique ».

16. Dans l'édition de la pièce, une note signale que « celui qui faisait ce rôle, était l'entrepreneur même, nommé Dolet [...] », *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, op. cit., t. III, p. 138.

17. *Théâtre complet d'Alexis Piron*, op. cit., t. III, p. 163.

18. Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 193.

19. Cette pièce est également en cours de publication chez Garnier.

20. *DTP*, t. II, p. 116.

21. Voir p. 135, au sujet de la représentation dans la troupe de Bienfait.

Attribution. Les frères Parfaict précisent qu'elle fut écrite par Piron, qui avait alors pris le nom de sieur de Maisonneuve. Piron composait alors pour les deux autres troupes, sans prêtre-nom. Comment expliquer ce changement ? Peut-être ne souhaitait-il pas associer son nom à un spectacle pour marionnettes ?

Une parodie. D'après les *Mémoires*, il s'agit d'une parodie de la pièce de Monsieur Danchet ²². Elle a été sévèrement jugée par La Harpe :

Mais dans *Colombine Nitétis*, Psamménite n'est pas cuisinier et c'est lui qui chante :

Le Roi me fait partout chercher
Pour me faire ma sauce.
Il entre ; hélas ! Où me cacher ?
Je pis... dans mes chausses.

Et cela fait mal au cœur, même dans un Prince de parodie ; car la parodie ne doit pas être dépourvue ni de sel, ni d'esprit : il y en a dans quelques-unes, ou bien anciennes, ou bien modernes ; il n'y en a jamais dans celles de Piron ; on ne saurait être un plus insipide parodiste ²³.

Foire Saint-Laurent 1723

Une fois de plus, les *Mémoires* mentionnent longuement le répertoire des Italiens, toujours installés à la Foire malgré le peu de succès de leurs spectacles l'année précédente. Il semble, toujours d'après les frères Parfaict, que cette année-là, mis à part des spectacles de marionnettes, aucune troupe ne fit concurrence aux Italiens. On retrouve ainsi les auteurs habituellement attachés aux Foires associés à la troupe italienne. Ce fut le cas de Fuzelier qui fit de nombreuses parodies et pièces pour les Italiens en 1723. On remarque d'ailleurs son absence dans les pièces de la foire Saint-Germain précédente. Loïc Chahine revient précisément sur le répertoire de Fuzelier aux Italiens dans sa thèse ²⁴. Nous n'avons conservé aucune pièce pour cette foire Saint-Laurent, mis à part celles représentées par les Italiens.

Le cas du *Mot universel* ou *Le Mirliton*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Les frères Parfaict donnent, pour *Le Mot universel*, la date du vendredi 27 août 1723 ²⁵, chez Restier. Or, les *Mémoires* ne mentionnent pas la troupe de Restier et Dolet pour cette Foire, puisqu'il n'y aurait eu que des troupes de marionnettes. Ainsi, soit la pièce avait

22. *MfP*, t. II, p. 13. Pauline Beucé voit dans cette pièce un élément caractéristique de la parodie : « Dans le prologue de *Colombine Nitétis*, parodie pour les marionnettes de la tragédie *Nitétis* de Antoine Danchet, créée à la foire Saint-Germain 1722, Alexis Piron fait dire à Pierrot, qui répond à l'inquiétude du Docteur de faire représenter *Nitétis* aux marionnettes : "Oui, Docteur, on l'y joue ; non pas tout à fait mot pour mot ; mais dans son vrai sens au moins" (*Colombine Nitétis*, prologue, sc. I). Piron édicte là une des règles de la parodie dramatique : on y retrouve l'intrigue originale et ses caractéristiques mais le sens de l'œuvre, d'une réplique, d'une phrase, et souvent d'un mot sera détourné, décalé au profit du comique, de la critique voire de la satire », dans « Les jeux de mots dans le répertoire des théâtres de la Foire à Paris au XVIII^e siècle : de la publicité à la satire », dans *Enjeux du jeu de mots : perspectives linguistiques et littéraires*, éd. Esme Winter-Froemel, Angelika Zirker, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH and co KG, 2015, p. 77.

23. La Harpe, *Cours de littérature ancienne et moderne*, t. XIV, Paris, chez Dupony et Ledentu, 1825, p. 246.

24. Voir Loïc Chahine, th. cit., p. 125-130, « Période italienne ».

25. *DTP*, t. III, p. 461.

été représentée à la foire Saint-Germain, et les frères Parfaict se trompent, soit une troupe autre que la troupe des marionnettes représentait des pièces à la foire Saint-Laurent et, une fois de plus, les frères Parfaict font erreur. Ou alors est-ce que cette pièce n'était finalement pas de la troupe de Dolet, Restier et La Place mais une pièce pour marionnettes ? Notons que le 27 août 1723 était bien un vendredi. Il est donc très probable que la pièce fut représentée à la foire Saint-Laurent. De plus, les frères Parfaict omettent souvent de mentionner des troupes qu'ils considèrent comme secondaires²⁶. Par ailleurs, il serait étonnant que la troupe de Dolet, La Place et Restier ait entièrement arrêté les représentations à la foire Saint-Laurent 1723.

Forme. La forme de la pièce est, également, étonnante. Les frères Parfaict, dans le dictionnaire, qualifient la pièce de « vaudeville du temps ». Or, aucune troupe n'avait alors le droit de représenter des pièces en vaudevilles. Est-ce qu'alors, le terme de vaudeville utilisé par les frères Parfaict n'était qu'un terme imprécis ne décrivant pas réellement la pièce ? Ou était-ce pour désigner la naissance du vaudeville de ce nom (le mirliton) et non de la forme de la pièce, qui alors devait être en monologue ?

Une pièce d'actualité. Cette pièce correspond à une véritable mode pour le terme de « mirliton », et son écriture en 1723 se rapporte à un sujet d'actualité. Cette même année, la Marquise du Deffand évoque l'apparition du terme :

Les marchands du Palais ayant inventé au commencement de cet été une nouvelle espèce de coiffure de gaze, ils lui donnèrent le nom de mirliton, et ce mot servit dans la suite de refrain à une chanson du Pont-Neuf dont l'air devint bientôt fameux par les couplets qu'il produisit. Le prévôt de Versailles, ennuyé de n'entendre que ce refrain, les défendit²⁷.

Il émerge également à la Foire, justement dans cette pièce de Piron, d'après Hans Mattauch :

Il semble que la production fiévreuse de mirlitons, tant satiriques que grivois, fût épuisée, le nouvel an venu. Pas tout à fait cependant, car le théâtre de la Foire, toujours à l'affût de l'actualité, s'était emparé, lui aussi, du mot et du vaudeville dès l'année de leur naissance, pour les exploiter dans toutes les règles de son art pendant une douzaine d'années. Le pionnier (si l'on peut dire) de cette activité, c'était encore Piron qui précisément en 1723 fit jouer un opéra-comique aujourd'hui disparu dont le titre – *Le mot universel ou le mirliton* – reflète la polysémie si caractéristique du mot²⁸.

26. Rappelons qu'ils ne nommèrent aucun spectacle pour l'année 1719, or plusieurs pièces furent représentées.

27. Marquise Du Deffand, « Première lettre sur *Inès de Castro*, tragédie nouvelle de M. de la Motte », *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France*, t. II, 1723, p. 261.

28. Hans Mattauch, « Le Mirliton enchanteur. Historique d'un mot à la mode en 1723 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4/2001, vol. 101, p. 1255-1267. Consulté en ligne le 14 avril 2017 : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-4-page-1255.htm>. D'autres analyses du mot ont été menées. Georges Kastner en propose une définition détaillée : « Mirliton mirlitaine me semble construit sur mironton mirontaine, avec les mêmes désinences que présentent aussi la faridondon la faridondaine, la brigade dondon, la brigade dondaine, etc., et l'on pourrait supposer qu'il exprime l'effet produit par la flûte à l'oignon, quand on chante dans son tuyau. Le nom de mirliton, donné à ce petit instrument de bois que Mersenne a bien voulu décrire dans son *Harmonie universelle* sous celui de flûte eunuque serait par conséquent une onomatopée. Cependant voici Castil-Blaze qui, après s'être mis en quête de la généalogie de mirliton, découvre que les modistes du palais vendaient en 1723 une espèce de coiffure de gaze qu'elles auraient eu l'idée d'appeler de la sorte. Il ajoute que cette babiole fit fureur et fournit le prétexte d'une chanson que tout le monde répétait à l'envie et qui en fit naître d'autres ayant pour refrain, comme la première, mirliton, mirlitaine. [...] Comme il est arrivé pour beaucoup de refrains, tels que turelure, lalure, turelututu, lanturlu, etc., on s'est servi de mirliton pour désigner des personnages imaginaires, des héros de farces et de comédies ; ainsi on représenta au théâtre de la Foire en 1725 une pièce intitulée *L'Enchanteur mirliton* », dans Georges Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française ou Explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés, qui tirent leur origine de la musique, accompagnée*

Piron, en 1724, dans sa pièce *Le Caprice*, utilise également le mot de Mirliton²⁹, ce qui n'est pas le cas dans ses pièces de l'année 1723.

de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivi de La Saint-Julien des ménétriers, symphonie-cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs, Chez Brandus et Dufour, 1866, p. 286.

29. « L'année suivante, il [Piron] en créa un autre [opéra-comique], *Le Caprice*, où apparaissent les deux acceptions les plus marquantes, c'est-à-dire les "coiffures en mirliton", brièvement mentionnées, et l'expression "j'ai du mirliton" dont se sert la Folie pour révéler sa libido irrépressible qui ne la fait consentir au mariage avec le Caprice qu'à condition d'une liberté sexuelle illimitée », Hans Mattauch, art. cit., p. 1257.

Année 1724

Foire Saint-Germain 1724

Les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires*, ne mentionnent à cette Foire ¹ qu'une seule troupe : celle de Restier, Dolet et La Place ². Ils auraient profité d'une permission tacite pour faire représenter des pièces en vaudevilles et en prose. Toutefois, bien que les *Mémoires* ne citent que cette troupe, ils ne furent pas les seuls à jouer sur les scènes foraines. Plusieurs pièces furent également représentées sur le théâtre pour marionnettes de Bienfait ³.

Un autre spectacle aurait été monté par Alexandre Bertrand, rue de la Bucherie, bien qu'il ne s'agisse pas d'un spectacle théâtral mais plutôt d'une attraction : il mettait en scène des figures de cire mouvante, dans un spectacle nommé *La Passion de Notre Seigneur*. Les contributeurs de CESAR mentionnent ce spectacle sans citer leurs sources. Nous les avons retrouvées dans Campardon, qui explique, à l'article « Spectacles religieux » :

Deux fois par an, à Noël et à Pâques, des représentations pieuses, faites au moyen de figures de cire mouvantes, attiraient la foule rue de la Bucherie, près le pont de l'Hôtel-Dieu. De 1720 à 1725 elles furent dirigées par un habile joueur de marionnettes, Alexandre Bertrand, et après lui, de 1725 à 1728, par Anne Bertrand, sa fille, et Nicolas Bertrand, son fils. À Noël, on montrait *La Crèche* ; à Pâques, la *Passion de Notre-Seigneur* ⁴.

Campardon se serait appuyé à la fois sur des archives de Police que nous n'avons pu retrouver et sur Charles Magnin pour écrire cet article. Ainsi, Campardon tenait-il ces informations des archives, ou uniquement de ce qui était mentionné par Magnin ⁵ ? Dans ce dernier cas, il nous faut voir ces représentations de figures de cire avec un regard distant : rien ne prouve qu'elles eurent bien lieu à la Foire de 1724.

Troupe de Dolet, Restier et La Place

— *Le Claperman* et son prologue ⁶

Source. Piron, t. III, p. 194-292 ⁷.

1. Cette année, la foire Saint-Germain ouvrit le 3 février, d'après le *Mercur* : « Le 3 de ce mois, Monsieur d'Ombreval fut reçu au Parlement et au Châtelet, Lieutenant général de Police, avec les cérémonies ordinaires. Il fit le même jour l'ouverture de la foire Saint-Germain dont l'inspection a été donnée au commissaire Le Comte » (février 1724, p. 384).

2. *MfP*, t. II, p. 18.

3. Voir p. 143.

4. Campardon, t. II, p. 407. Magnin écrit également : « Ces représentations pieuses, passées aux mains des laïcs, n'ont pas cessé d'édifier et d'amuser le peuple dans les environs des églises. À Paris même, en plein xviii^e siècle, on voyait des figures de cire mouvantes représenter la Passion et la Crèche sur le Petit-Pont de l'Hôtel-Dieu », Charles Magnin, *Histoire des marionnettes*, *op. cit.*, p. 120.

5. En effet, l'article est bien plus long que ce que nous venons de citer. Nous ne savons pas quelles informations provenaient de telle ou telle source.

6. Voir également p. 265.

7. Édition en cours chez Garnier. Il existe une autre édition de la pièce dans les *Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron* [Texte imprimé] / Publiées avec introduction et index analytique par Pierre Dufay, Paris, F. Guillot, 1928-1931. A Arsenal 8-NF-63681 (1). On trouve également un argument et des extraits de la pièce dans Piron, Alexis, [Argument et extraits de] *Le Claperman*, opéra-comique [texte imprimé], (S. l. n. d.), in 16, conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, GD- 7524.

Représentation. Les seules sources à notre disposition sont des sources secondaires. On apprend ainsi que la pièce aurait été représentée le 3 février 1724⁸, sur le théâtre de Restier, Dolet et La Place⁹, en deux actes. Elle était également représentée avec un prologue.

Les frères Parfaict donnent le nom de cinq acteurs qui auraient participé à la pièce : Mademoiselle Le Prince¹⁰, Mademoiselle Beauvais¹¹, Mademoiselle Du Palais¹² ; le sieur Evrard¹³, le sieur Le Maire¹⁴. Les seules informations que nous possédions sur les acteurs de cette pièce se trouvent dans Campardon, mais qui ne fait que reprendre l'article des frères Parfaict sur *Le Claperman*. La troupe de Restier, Dolet et La Place était également composée de Jean-Michel Babron¹⁵, Mademoiselle Le Fèvre¹⁶, Mademoiselle Petitpas¹⁷, Marie Sallé¹⁸ et Monsieur Sallé.

Réception. Nous ne savons pas si elle fut représentée plusieurs fois, ni quel fut son succès. On peut toutefois se dire qu'elle en eut assez pour avoir sa parodie : *L'Anti-Claperman ou le Somnifère des maris*. Le texte de cette parodie, qui fut représentée aux marionnettes de Bienfait, n'a pas été conservé¹⁹. Desboulmiers, dans son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, affirme que *Le Claperman*, « dont l'idée est fort ingénieuse, est de Monsieur Piron et fut assez bien reçue »²⁰. Nous ne savons pas d'où Desboulmiers tient cette information.

Le prologue de la pièce. La pièce était représentée avec un prologue. Dans ce prologue, l'Amour paraît sur scène, habillé d'une façon comique²¹. Calliope, muse de la poésie épique, ne le reconnaît pas dans un tel accoutrement. Une dispute entre les deux s'en suit. Apollon arrive à la scène 3, également habillé dans un étrange costume : celui de Monsieur Tout-à-Bas dans *Le Joueur*, comédie de Regnard. Il entend les plaintes de l'Amour à propos de l'Hymen toujours endormi et pour y remédier, déclare instituer des clapermans. Le prologue devait se terminer par une danse, qui n'est pas signalée en didascalie, mais dans les paroles d'Apollon : « Holà, Terpsichore, toi qui

8. *DTP*, t. II, p. 92 ; *MfP*, t. II, p. 17.

9. Desboulmiers dans son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 251, donne une date étonnante : « *Le Claperman*, opéra-comique en deux actes, en prose et en vaudevilles. 4 février 1744 ». Nous ne savons pas d'où cette date provient.

10. Campardon, t. II, p. 69.

11. Campardon, t. I, p. 118.

12. Campardon, t. I, p. 289.

13. Campardon, t. I, p. 309.

14. Campardon, t. I, p. 59.

15. Qui avait les rôles d'Arlequin chez Alexandre Bertrand dans ses débuts (Campardon, t. I, p. 77).

16. Les *Mémoires* la mentionnent à l'année 1724 : « La demoiselle Le Fèvre, petite fille née au faubourg Saint-Laurent, avait déjà paru au théâtre, dans la troupe de Dolet et de La Place, qu'elle quitta à la fin de la précédente Foire, pour entrer dans celle d'Honoré », *MfP*, t. II, p. 22.

17. Elle avait fait ses débuts à la Foire de 1723 (*MfP*, t. II, p. 13). Toutefois, nous n'avons pas retrouvé la source mentionnant sa présence dans la pièce.

18. Dans la pièce : « une troupe de villageoises conduites par Mademoiselle Sallé ».

19. « Pièce en un acte de Monsieur Carolet, représentée par les marionnettes de Bienfait, à la foire Saint-Laurent 1723, précédée d'*Inès et Mariamne aux Champs-Élysées*, et d'un prologue. Cette pièce n'a point été imprimée, ni mérité de l'être », *DTP*, t. I, p. 149. Mais *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées*, ainsi que son prologue, étaient bien représentées en 1724.

20. Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 251.

21. « L'Amour, représenté par un vieillard, ailé comme le temps, ayant une calotte à oreilles et des cheveux blancs, avec une grosse bourse à la main, des sacs remplis d'argent pendus à sa ceinture et une cognée sur l'épaule, au lieu de carquois » (sc. 1).

fais de si belles élèves, allons, quelques petites gambades devant ce moderne Cupidon, pour le ragailardir » (sc. 3).

Ce prologue est l'occasion d'une critique d'événements d'actualité (l'air nouveau du Mir-liton²² ; parution de *La Henriade* de Voltaire, etc.), d'une dégradation burlesque des divinités (vocabulaire injurieux d'Apollon et Calliope ; représentation physique antithétique, etc.), d'une satire plus connue des théâtres : celle de l'amour corrompu par l'argent, mais également une façon d'introduire la définition du claperman, terme d'origine hollandaise. Il s'agit là du principal rapport de ce prologue à la pièce, et des raisons de son existence : « un claperman, ce sera un homme payé pour tambouriner par les rues, sur les deux ou trois heures du matin, et qui, par le bruit qu'il fera, chassera le sommeil des lits conjugaux » (sc. 3). Le sujet de la pièce tournera autour de cette nouvelle figure, incarnée par Arlequin.

— *Les Vacances du théâtre*²³

Source. Le texte est imprimé chez Guillaume Cavelier et chez Noël Pissot, quai des Augustins, Paris, 1724.

Représentation. Le *Mercur*e en donne un résumé, et précise la date : « Le 1^{er} de ce mois, jour de la clôture des autres théâtres, on a donné sur celui des danseurs de corde de la foire Saint-Germain, la première représentation d'une pièce en un acte, qui a pour titre *Les Vacances du théâtre* »²⁴, ce qui sera repris par les frères Parfaict dans les *Mémoires*.

Attribution. Cette pièce est de Fuzelier.

Troupe de Bienfait

— *Les Eaux de Passy*

Source. Perdue.

Représentation. La seule source mentionnant cette pièce est le *Dictionnaire des théâtres*²⁵. Les frères Parfaict précisent qu'elle est de Carolet, et qu'elle fut représentée par les marionnettes de Bienfait.

Une parodie ? Dans le *Mercur*e de juillet 1724, on lit : « Les mêmes comédiens [français] ne parlent plus que de la petite pièce qu'ils avaient promise, *Les Eaux de Passy* »²⁶. Carolet aurait-il anticipé cette représentation en voulant en écrire une parodie dès la foire Saint-Germain, ou faire concurrence à la future pièce des Comédiens-Français en en écrivant une du même titre ? Peut-être également était-ce pour attirer plus de monde à son théâtre ? Toujours est-il qu'aucune pièce de la Comédie-Française portant ce titre n'a été retrouvée. Ces eaux, en tout cas, étaient connues à l'époque, et faisaient l'objet de recherches pour leurs qualités minérales. Dans *L'Histoire de*

22. À ce sujet, voir p. 138.

23. Voir également Loïc Chahine, th. cit., p. 130-131.

24. *Mercur*e, avril 1724, p. 734.

25. *DTP*, t. II, p. 356.

26. *Mercur*e, juillet 1724, p. 1584.

l'Académie des sciences, en 1724, un article de Geoffroy le Cadet propose un « Nouvel examen des eaux de Passy, avec une méthode de les imiter, qui sert à faire connaître de quelle manière elles se chargent de leur minéral »²⁷. Les années 1720 semblent correspondre à la grande vogue de ces eaux qui étaient réputées pour leurs vertus toniques, mais également diurétiques et laxatives. On peut donc aisément imaginer le sujet de cette pièce pour marionnettes.

Les deux pièces suivantes, datées de la foire Saint-Laurent 1724 par les frères Parfaict, ont probablement été représentées à la foire Saint-Germain 1724. En effet, il n'est pas fait mention de la troupe de Bienfait à la foire Saint-Laurent 1724. De plus, il est peu probable que ces deux pièces, qui sont des parodies, aient été représentées aussi tard dans l'année. La cible de *L'Anti-Claperman*, *Le Claperman*, était jouée à la foire Saint-Germain 1724. Quant à *Inès de Castro*, elle avait été représentée en avril 1723 et la *Mariamne* de Voltaire en mars 1724. Les seules informations sur ces deux pièces sont fournies par les frères Parfaict, qui se trompent dans la date de *L'Anti-Claperman* (1723 au lieu de 1724)²⁸. Quant aux textes des deux pièces, ils sont perdus.

— *L'Anti-Claperman ou Le Somnifère des maris*

Les frères Parfaict font plusieurs erreurs à l'article de cette pièce²⁹. Une première ne semble être qu'une coquille : ils donnent en effet la date de la foire Saint-Laurent 1723, au lieu de 1724. Elle ne pouvait pas avoir été jouée avant la pièce cible, représentée à la foire Saint-Germain 1724. Ensuite, fut-elle réellement représentée à la foire Saint-Laurent ? La reprise de la cible semble en effet un peu tardive. On aurait pu s'attendre à ce que la pièce soit jouée dès la foire Saint-Germain 1724. Cette pièce serait de Carolet.

— *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées*

Les frères Parfaict situent la pièce à la foire Saint-Laurent³⁰. C'est une parodie critique d'*Inès de Castro* de La Motte qui avait été représentée à la Comédie-Française en avril 1723, puis reprise en 1725. Il n'est pas fait mention de cette pièce en 1724. Il est donc étonnant de trouver une critique de la pièce à un tel intervalle. Quant à *Mariamne*, la pièce cible avait été représentée en mars 1724³¹.

Dans CESAR, la date de mars 1724 est proposée pour la représentation de la parodie, mais nous n'en connaissons pas la source. Il est possible que les auteurs de la notice aient supposé qu'elle avait été représentée juste après la représentation de la cible³².

27. Geoffroy le Cadet, *Histoire de l'Académie royale des sciences, année 1724*, Imprimerie Royale, Paris, 1726, p. 193.

28. *DTP*, t. III, p. 175 ; t. I, p. 149.

29. *DTP*, t. I, p. 149.

30. *DTP*, t. III, p. 175. Maupoint, p. 338, ne précise pas la Foire.

31. Voir ci-dessus.

32. En l'absence de précisions, nous considérons sa date comme incertaine.

Foire Saint-Laurent 1724

La foire Saint-Laurent 1724 voit l'arrivée d'un nouvel entrepreneur, et d'une nouvelle exploitation du privilège de l'Opéra-Comique : Maurice Honoré. Associé au sieur Pirard, il rachète avec lui le privilège. Un procès-verbal du 2 juin 1724 retrouvé par Campardon³³ fait état de plusieurs péripéties dans le partage de ce privilège. Il s'agit d'une plainte posée par Levié, bourgeois de Paris. D'après cette plainte, lui et Pirard devaient s'associer pour le privilège, mais Pirard a finalement pris le privilège avec Honoré. Levié, mécontent, aurait obtenu que Pirard lui cède la moitié de sa part dans le privilège. Les choses ainsi faites, il aurait investi de l'argent dans la société, puis, alors qu'il demandait à Pirard un acte en bonne et due forme prouvant sa part dans la société, la femme de Pirard aurait déchiré en morceau un billet – unique preuve d'un accord passé avec Pirard – et ce dernier n'aurait toujours pas reçu d'acte de société.

Les *Mémoires* reprennent cet élément de l'histoire foraine, sans mentionner Pirard, et présentent l'Opéra-Comique d'Honoré :

Les spectacles forains changèrent entièrement de face à cette Foire. Les Comédiens-Italiens n'y revinrent plus. Pour dédommager le public, le sieur Honoré, maître chandelier à Paris, qui avait fourni plusieurs années des lumières aux théâtres, s'avisa d'en vouloir entreprendre un, et de fait, il obtint en son nom le privilège d'un nouvel Opéra-Comique qu'il conduisit avec le succès que je vais dire³⁴.

Le sieur Honoré, toujours d'après les *Mémoires*, jouait dans la loge du chevalier Pellegrin, c'est-à-dire sur le théâtre où les Italiens représentaient leurs pièces l'année précédente. Les frères Parfait mentionnent également plusieurs membres de la troupe :

- Le Bicheur, qui faisait les rôles d'Arlequin³⁵.
- La demoiselle Le Fèvre³⁶.
- Boudet, maître à danser et comédien³⁷.
- La femme de Boudet, danseuse³⁸.
- La demoiselle Grognet, danseuse³⁹.
- Hamoche⁴⁰.

Plusieurs auteurs écriront pour cette troupe, notamment Piron et Fuzelier.

Une seconde troupe représentait des pièces, mais n'avait pas le privilège : celle de Dolet et La Place⁴¹. Bien que les frères Parfait, dans les *Mémoires* ne donnent pas le nom de Restier, il est

33. Campardon, t. II, p. 236-237.

34. *MfP*, t. II, p. 19.

35. *MfP*, t. II, p. 20.

36. *MfP*, t. II, p. 22. Elle aurait tenu le rôle de la bouquetière, dans *Le Déménagement du théâtre ci-devant occupé par les Comédiens-Italiens*.

37. *MfP*, t. II, p. 22.

38. *Ibid.*

39. *MfP*, t. II, p. 24.

40. *Ibid.*, « Hamoche, dont j'ai déjà parlé, était aux gages du sieur Honoré ; mais malheureusement pour cet entrepreneur, Hamoche tomba malade et ne recouvra la santé qu'à la fin de cette Foire ».

41. *MfP*, t. II, p. 25.

possible qu'il fasse également partie de la troupe ⁴². Campardon, dans son article sur Restier, dit bien qu'en « 1723, il est l'associé de Dolet et La Place et exploite avec eux le même genre [l'Opéra-Comique] » ⁴³. Remarquons d'abord que cette troupe ne représentait pas des opéras-comiques, mais des pièces en monologue. À l'article de Campardon sur Dolet, toutefois, les choses sont précisées : « L'année suivante (1723), Dolet et Delaplace s'adjoignirent Restier père, et tous les trois ouvrirent un spectacle où ils firent représenter des opéras-comiques et qui dura jusqu'à la fin de la foire Saint-Laurent 1724 » ⁴⁴. Restier faisait bien partie de la troupe ⁴⁵. Nous ne comprenons pas ce qui a provoqué la disparition de Restier dans les *Mémoires* et le *Dictionnaire* pour la foire Saint-Laurent 1724, ni sa réapparition dans Campardon. Aussi considérons-nous sa participation à cette Foire comme incertaine, mais probable : rien n'explique qu'il se soit désolidarisé de ses associés.

Cette troupe avait donc obtenu « une espèce de privilège pour parler » et jouait des pièces dans le petit préau de la foire Saint-Laurent. Après la représentation de trois pièces, en prose, qui eurent du succès, les frères Parfaict expliquent que la parole leur fut interdite, et qu'il se mirent à représenter des pièces par écrits. Leurs pièces étaient toutes de Le Sage et d'Orneval ⁴⁶.

Nous avons retrouvé une minute notariale qui fait mention d'un bail de loge à Guillaume Ruitier, par Dolet ⁴⁷. Cet acte est daté du 8 août 1724. Guillaume Ruitier était maître d'un cheval d'exercice. Dans ce bail, les deux hommes signent une convention qui permet à Ruitier de représenter des exercices et divertissements comme il le souhaite dans la loge. Ce type de document permet de mieux connaître les foires en général, et d'élargir notre vision des spectacles forains qui ne se limitent pas aux théâtres et aux pièces, mais touchent à des exercices diversifiés. C'est également une preuve de l'engagement des différents entrepreneurs de théâtre dans d'autres entreprises.

Troupe de Dolet, La Place, Restier

Les pièces de cette troupe nous sont parvenues sous forme manuscrite.

— Le cycle de *La Toison d'or* : *Les Captifs d'Alger*, *L'Oracle muet*, *La Conquête de la Toison d'or*

42. Nous l'avons remarqué, bien souvent, un ou deux associés sont nommés, et d'autres noms omis.

43. Campardon, t. II, p. 306. Campardon se base ici sur les *Mémoires*, MfP, t. I, p. 5 ; t. II, p. 38, mais également sur une archive de commissaire que nous n'avons pas retrouvée, nous ne pouvons donc vérifier que la transcription est juste.

44. Campardon, t. I, p. 255.

45. Les mêmes informations sont données dans l'article sur La Place, par Campardon, t. I, p. 232, avec toujours la même erreur au sujet des représentations sous forme « opéra-comique ».

46. MfP, t. II, p. 26. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva explique également que « cette année-là, Le Sage et d'Orneval ont prêté leur concours à la troupe rivale de Dolet et La Place qui ont ouvert leur théâtre dans le petit préau de la foire Saint-Laurent. Les pièces que les deux auteurs ont composées pour l'ouverture de ce théâtre – *La Toison d'or*, *L'Oracle muet* et le prologue *Les Captifs d'Alger* – contenaient de nombreuses flèches satiriques qui ont d'autant plus atteint le camp de leurs adversaires que les pièces ont eu un grand succès auprès du public », Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Le Sage : *La Reine des Péris* », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, op. cit., p. 48.

47. Archives nationales, MC/ET/XXIX/376, 8 août 1724.

Ces pièces furent représentées le 24 juillet, à l'ouverture de la foire Saint-Laurent, en prose puis en écritaux. Elles sont de Le Sage et d'Orneval. Nous éditons ces pièces avec une notice, vol. 3.

— *La Pudeur à la Foire, Les Vendanges de la Foire, La Matrone de Charenton*

Ces trois pièces, de Le Sage et d'Orneval, ont été représentées à la foire Saint-Laurent 1722, par écritaux, lors d'une même soirée théâtrale. Nous éditons ces pièces avec une notice, vol. 3.

Troupe d'Honoré (Opéra-Comique)

Le premier auteur attiré de la troupe d'Honoré fut alors Fuzelier. Il avait, lors des foires précédentes, principalement écrit pour les Italiens, mais composa à cette Foire huit pièces pour la troupe de l'Opéra-Comique ⁴⁸.

— *Le Déménagement du théâtre ci-devant occupé par les Comédiens-Italiens et à présent réunis au domaine de la Foire* (prologue) ; *Le Quadrille des théâtres* et *Les Nœuds* ⁴⁹.

Source. Nous n'avons pas conservé le texte de ces pièces, mais le vaudeville du *Déménagement* a été retrouvé par Loïc Chahine aux Archives Nationales, sous la cote AJ13 1034 (15).

Représentation et réception. Les auteurs du *Mercur* donnent la date du 24 juillet 1724 ⁵⁰, à l'ouverture de la foire Saint-Laurent ⁵¹. *Le Déménagement* est le prologue des deux autres pièces. Le manuscrit *Opéra-Comique* mentionne également les pièces et ajoute que ces trois pièces sont « tombées ».

Un prologue d'actualité. Le prologue faisait allusion au départ des Italiens, auparavant installés dans la loge de Pellegrin. La troupe d'Honoré, nous l'avons vu, profita du départ des Italiens pour représenter des opéras-comiques dans la loge de Pellegrin.

— *Les Dieux à la Foire* (prologue), *Les Bains de Charenton*, *Les Vendanges de Champagne*, *L'Assemblée des comédiens de la Foire* ⁵²

Source. *Les Bains de Charenton* est conservée aux Archives nationales sous la cote AJ/13/1034, n° 7 ; *Les Vendanges de Champagne* est conservée à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 45-92v. Enfin, deux versions du prologue *Les Dieux à la Foire* sont conservées à la BnF sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 34-44v, ainsi qu'au département de Musique du Conservatoire, sous la

48. « L'année 1724 voit la tendance s'inverser : Fuzelier donne une pièce aux Italiens (*Amadis le Cadet*, 24 mars) et une à la foire Saint-Germain où la troupe de Dolet "jouait par tolérance" [...] puis huit à la foire Saint-Laurent, à laquelle "le privilège de l'Opéra-Comique fut rétabli" et où Honoré ouvrit un spectacle sous le nom de [l'Opéra-Comique] dans la "magnifique loge du chevalier Pellegrin" », Loïc Chahine, th. cit., p. 76-77. Nous rappelons ici que les pièces avec vaudevilles de Fuzelier dont l'édition ou le manuscrit ont été conservés ont été édités par Loïc Chahine dans sa thèse de doctorat.

49. Dans Lérès, la pièce est également à l'entrée *Les Nœuds* ou *Le Quadrille des théâtres*. Loïc Chahine estime qu'il s'agit bien de deux pièces différentes, comme semblent le montrer le *Mercur* et le *Dictionnaire des théâtres*. Au sujet de ces pièces, voir Loïc Chahine, th. cit., p. 178.

50. *Mercur*, juillet 1724, p. 1586.

51. Voir également *DTP*, t. II, p. 267 ; t. IV, p. 318 ; t. III, p. 512.

52. Loïc Chahine revient précisément sur ces pièces dans sa thèse, th. cit., p. 132-134.

cote Rés. Th. 8⁵³. Toutefois, si le manuscrit du conservatoire fait des *Dieux à la Foire* le prologue de *La Matrone de Sève* et de *La Revue du Régiment de la Calotte*, celui de la BnF en fait le prologue des *Bains de Charenton* et des *Vendanges de Champagne*. Loïc Chahine explique :

Les deux textes sont cependant identiques, et annoncent *La Matrone de Sève* et *La Revue du Régiment de la Calotte*. Faut-il rapprocher *La Matrone de Sève* de *La Matrone d'Éphèse* et *La Revue du Régiment de la Calotte* du *Régiment de la Calotte* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval (1721) ? Il s'agirait alors d'un prologue nouveau pour une reprise. Mais ces deux pièces sont abondantes en vaudevilles, et ce prologue est entièrement en prose. Les deux manuscrits indiquent la présence de la demoiselle Delisle et de Jacinte, mais ces deux acteurs ont souvent été dans la même troupe ; quant au nom de Monsieur Cauchois, nous n'en avons pas trouvé trace ailleurs. La page de titre du manuscrit Th 8 note qu'on ignore à peu près tout de la pièce, « mais l'on présume que c'est la troupe de Francisque » qui la jouait - ce que la présence des deux acteurs ne contredit pas.

Les textes correspondent-ils, alors, à un prologue représenté à cette Foire ?

Représentation. Les trois pièces ont été représentées le vendredi 22 septembre⁵⁴. Les représentations se sont poursuivies jusqu'au 5 octobre, où on a ajouté la pièce *L'Assemblée des comédiens de la Foire*. Le prologue a été supprimé, comme le précise le *Mercur*, et on y a joint le ballet de *L'Enlèvement de Proserpine* afin de faire une pièce en trois actes. On peut donc penser que la soirée théâtrale du 5 octobre était composée des *Bains de Charenton*, des *Vendanges de Champagne* et de *L'Assemblée des comédiens de la Foire* qui incluait ce ballet cité par le *Mercur*. Loïc Chahine s'est également interrogé au sujet de ce ballet : « Aucun des deux ouvrages [les manuscrits] ne fait mention du ballet de *L'Enlèvement de Proserpine*. S'agissait-il de la pièce de ce titre recueillie dans le manuscrit fr. 9312 de la BnF qui porte justement le sous-titre de "ballet" ? Elle est cependant datée de la foire Saint-Germain de 1695. Il y a bien trois actes, mais pas de prologue »⁵⁵.

Réception. Les auteurs du *Mercur* affirment que « ces deux petites comédies [*Les Bains de Charenton* et *Les Vendanges de Champagne*] ont fort réussi »⁵⁶.

— *L'Âne d'or*⁵⁷

Source. Piron, t. III, p. 373-452⁵⁸.

Représentation et réception. Bien que, dans l'édition de 1776 du théâtre de Piron, la pièce soit dite « jouée sur le théâtre du faubourg Saint-Laurent en 1725, le *Mercur* de 1724 mentionne cette pièce, également représentée avec *Le Caprice* :

53. *Les Dieux à la Foire* faisait allusion au *Bal des dieux*, « donné à l'opéra le 25 août dernier ; la scène se passe sur le théâtre de l'Opéra-Comique, où Plutus, Mercure et Pluton se rendent successivement. Plutus, en arrivant, conduit par la Folie, s'informe des pièces qu'on va représenter et décide d'avance, avec la confiance et la capacité d'un maître de coffre-fort [...] », *DTP*, t. II, p. 309.

54. *Mercur*, octobre 1724, p. 2216.

55. Loïc Chahine, th. cit., p. 134.

56. *Mercur*, octobre 1724, p. 2212.

57. La pièce est inspirée du conte d'Apulée, *L'Âne d'or*, où un homme était métamorphosé en âne.

58. En cours d'édition aux Classiques Garnier. Les éléments de cette notice sont développés dans notre introduction de la pièce chez Garnier.

Le mercredi 16 août, on joua sur le grand théâtre du faubourg Saint-Laurent sous le nom d'Opéra-Comique deux pièces, dont la première a pour titre *L'Âne d'or* et la seconde s'appelle *Le Caprice*. La première est en deux actes, la seconde n'en a qu'un mais elle a fait beaucoup plus de plaisir que la première ⁵⁹.

Une note de Piron, dans son édition, précise qu'elle fut représentée 40 fois de suite, pendant quarante jours. Cette information n'est pas compatible avec l'affirmation du *Mercur*, qui ne semble pas attribuer un immense succès à *L'Âne d'or*. De plus, les frères Parfaict, à l'article du *Caprice*, disent également que *L'Âne d'or* fut « faiblement reçue » ⁶⁰.

— *Le Caprice ou Le Mariage du Caprice et de la Folie*

Source. Piron, t. III, p. 293-372 ⁶¹ ; *TFLO*, t. VIII, p. 185-238.

Représentation. Elle était précédée de *L'Âne d'or* et fut représentée le mercredi 16 août 1724. À l'article du *DTP* sur *Le Fâcheux veuvage*, Piron fait allusion à cette pièce qui, dit-il, aurait eu près de 30 représentations consécutives ⁶². Elle aurait été reprise pendant la foire Saint-Laurent 1730, par la troupe de Pontau ⁶³.

Réception. Il s'agit, d'après les frères Parfaict, d'un des meilleurs opéras-comiques de Piron ⁶⁴. Elle eut plus de succès que *L'Âne d'or*, qui pourtant, d'après Piron, avait eu plus de 40 représentations consécutives. Toutefois, on ne sait pas si *Le Caprice* fut également représenté d'aussi nombreuses fois.

59. *Mercur*, août 1724, p. 2033.

60. *DTP*, t. II, p. 25.

61. Nous rééditons cette pièce aux classiques Garnier.

62. *DTP*, t. VII, p. 736-741.

63. *DTP*, t. II, p. 25 ; *MfP*, t. II, p. 24.

64. *Ibid.*, p. 24.

Année 1725

Foire Saint-Germain 1725

De la foire Saint-Germain 1725, nous ne gardons trace que d'une troupe : celle de l'Opéra-Comique, connue comme celle d'Honoré, d'après les frères Parfaict. Les auteurs du *Mercure* précisent que l'Opéra-Comique ouvrit « son théâtre dans le préau de la foire Saint-Germain » le 3 février¹. Rappelons que l'année précédente, Honoré était associé à Pirard². Aucun document ne prouve que ce soit encore le cas à cette Foire. Dolet faisait alors partie de la troupe d'Honoré, puisqu'il y « joua son rôle favori »³. Il a donc quitté son entreprise avec La Place pour s'associer aux entrepreneurs de l'Opéra-Comique, avec le même Honoré qu'il critiquait ouvertement dans ses pièces de l'année précédente⁴.

Vers la fin de la Foire, l'Opéra-Comique représenta ses pièces sur le théâtre du Palais-Royal : « Cependant, l'Opéra-Comique a continué ses représentations jusqu'au samedi 24 et a donné une pièce nouvelle d'un acte, sous le titre du *Ravisseur de sa femme* sur le théâtre du Palais-Royal »⁵ et « l'Opéra-Comique a donné les deux derniers jours qu'il a représenté sur le théâtre du Palais-Royal *La Critique de la parodie de Télémaque*, de Monsieur Le Sage qui eut un succès prodigieux il y a dix ans »⁶. Est-ce pour les mêmes raisons que pour la foire Saint-Laurent suivante, c'est-à-dire pour continuer de rembourser le privilège ? Dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, on apprenait en effet que

au mois d'août, les entrepreneurs de l'Opéra-Comique demandèrent une prorogation jusqu'à la Saint-Michel pour s'indemniser en partie pendant ce temps d'une perte de plus de 30 000 livres qu'ils avaient soufferte pendant cette Foire. On la leur accorda partie à cette considération et partie parce que l'Opéra-Comique restait seul spectacle à Paris, les deux comédies allant à Fontainebleau⁷

Dans *L'Audience du temps* représentée à la foire Saint-Germain 1725, la Foire se plaint de la durée de la Foire : « Je suis cette année plus courte qu'à l'ordinaire, et je viens supplier le Temps de s'allonger en ma faveur ». Cette assertion vient expliquer que l'Opéra-Comique ait continué de représenter ses pièces sur le théâtre de l'Opéra.

Quant aux auteurs associés à la troupe, on retrouve toujours Fuzelier, mais également Piron. L'absence de Le Sage et d'Orneval laisse penser qu'ils continuèrent d'écrire pour d'autres troupes foraines, mais que nous n'avons conservé la trace d'aucune pièce. Loïc Chahine résume ainsi les nouvelles alliances d'auteurs pour cette Foire :

1. *Mercure*, février 1725, p. 348.

2. Campardon, t. II, p. 236-237.

3. *MfP*, t. II, p. 29 : « Les derniers jours de cette Foire, l'Opéra-Comique donna une petite pièce d'un acte intitulée *Le Ravisseur de sa femme*, qui fut représentée sur le théâtre du Palais-Royal, avec *Les Quatre Mariammes* ; le prologue de *L'Audience du temps*, l'ancienne parodie de *Télémaque*, dans laquelle Dolet joua son rôle favori ». À la foire Saint-Laurent 1725, Dolet sera à la fois acteur et entrepreneur. Était-ce déjà le cas pour cette Foire ?

4. Voir notamment le cycle de *La Toison d'or* et *Les Vendanges de la Foire*.

5. *Mercure*, mars 1725, p. 567.

6. *Mercure*, mars 1725, p. 614.

7. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

Fuzelier retrouve aussi Le Sage et d'Orneval. On sait que Dolet, au service duquel Le Sage et d'Orneval étaient, se rattache à l'Opéra-Comique en 1725 et les frères Parfait nous indiquent qu'il y « jou[e] son rôle favori » dans « l'ancienne parodie de *Télémaque*⁸ », celle de Le Sage qui avait été créée en 1715 et qui était reprise. Des pièces de Fuzelier et de Le Sage se trouvaient donc mises côte-à-côte, puisque *L'Audience du Temps*, *Le Ravisseur de sa femme* et *Les Quatre Mariannes* du premier étaient suivis du *Télémaque* du second. Autre grand fournisseur des Foires, Piron, enfin, écrit seul, mais est représenté dans le même théâtre qui a donné ses *Chimères* pour l'ouverture de la Foire, le 3 février⁹.

Loïc Chahine semble sous-entendre ici que Le Sage était associé dans la troupe d'Honoré. Toutefois, la parodie de *Télémaque* évoquée n'est qu'une reprise, et aucune pièce nouvelle ne peut être attribuée à Le Sage ou encore à d'Orneval. Nous le verrons, l'ajout de la pièce tient plus à la présence de Dolet dans la troupe, qu'à une alliance d'auteurs. Mais alors, y avait-il toujours des troupes qui représentaient leurs pièces par écriteaux ? Existait-il des pièces pour marionnettes pour lesquelles Le Sage et d'Orneval continuaient d'écrire ? C'est assez probable, mais peut-être n'eurent-elles aucun succès, ce qui explique qu'aucune n'ait été éditée, ni aucun manuscrit conservé.

Les *Mémoires* mentionnent également la présence d'une nouvelle actrice dans la troupe : la demoiselle Delisle, qui venait d'arriver à Paris. Elle jouait le rôle de l'Occasion dans le prologue *L'Audience du temps*. Une pièce non représentée, de Le Sage, permet de connaître la composition de la troupe. Sur le manuscrit de la pièce, on trouve ce qui semble être une répartition souhaitée par Fuzelier¹⁰. Qui sont ces acteurs ?

- Mademoiselle Delisle, dans le rôle de Thalie.
- Mademoiselle Armand, dans le rôle de Melpomène.
- Mademoiselle Petitpas, dans le rôle de l'élève de Mithridate.
- Mademoiselle Saint-Germain, dans le rôle de Mademoiselle Vermillon.
- Hamoche, dans le rôle de Monsieur Modeste.
- Le Bicheur, dans le rôle de Crispin.
- Dartenay, dans le rôle de Mitridate.
- Raguenet, dans le rôle de Monsieur Panache.

Pour Mademoiselle Armand et Mademoiselle Saint-Germain, aucune information n'a été retrouvée. Les autres acteurs sont signalés dans le *DTP* ou dans Campardon. Nous avons déjà évoqué Mademoiselle Petitpas qui avait joué dans la troupe de Dolet et La Place dès la foire Saint-Germain 1723¹¹ ainsi qu'Hamoche qui avait l'habitude de jouer les Pierrot et également Le Bicheur¹² ; Dartenay, d'après Loïc Chahine, « avait débuté sans succès à la Comédie-Française en 1712, entre

8. *MfP*, t. II, p. 29.

9. Loïc Chahine, th. cit., p. 79.

10. « Pour 1725, une liste d'acteurs d'une pièce non représentée, écrite, d'après le manuscrit, en août 1725, *Les Adieux de Melpomène*, nous renseigne. Fuzelier y a sans doute indiqué la répartition des rôles qu'il souhaitait », Loïc Chahine, th. cit., p. 78.

11. *MfP*, t. II, p. 212 ; Campardon, t. II, p. 229.

12. Voir p. 145.

autres dans le rôle de Monsieur de Pourceaugnac ; il avait déjà joué à l'Opéra-Comique à la foire Saint-Germain de 1715 »¹³. Raguenet, acteur, était également auteur dramatique.

Enfin, les prémisses d'un événement marquant pour les foires Saint-Germain des années 1725 et 1726 sont évoquées dans le *Mercure* d'avril : il s'agit de la construction d'un nouveau marché dans le préau de la foire Saint-Germain. Cet aménagement donnera lieu au déménagement du théâtre de l'Opéra-Comique¹⁴.

Pièces représentées à l'Opéra-Comique

— Parodie de *Télémaque* (reprise)

Source. *TFLO*, t. I, p. 317-348.

Représentation. Il s'agit d'une reprise de 1715¹⁵. Elle fut représentée les deux derniers jours d'ouverture de la Foire, sur le théâtre du Palais-Royal, en mars, d'après le *Mercure*. La fin des représentations sur le théâtre du Palais-Royal ayant lieu le samedi 24 mars¹⁶, *Télémaque* fut donc représentée les 23 et 24 mars.

Charles Dolet, en 1715, jouait déjà le rôle d'Arlequin dans cette pièce. Son succès avait été grand. Les auteurs du *Mercure* ajoutent qu'en 1725, il y jouait toujours son rôle favori. Pauline Beaucé insiste sur l'importance de l'écriture d'un rôle par rapport à un acteur précis. Dans le cas présent, Dolet semblait avoir grandement participé au succès de la pièce, ce qui explique le choix de cette reprise :

La parodie dramatique d'opéra forme un répertoire attendu ; des acteurs et des danseurs avaient ainsi l'occasion de se produire de nombreuses fois dans ce type de pièces en plus de leur prestation dans des comédies ou des opéras-comiques. Les parodistes, attentifs au goût du public, peuvent écrire pour tel ou tel acteur particulièrement apprécié ; un rôle dans une parodie d'opéra peut aussi marquer profondément la carrière d'un acteur et la réussite de la pièce. Le cas de la parodie de *Télémaque* de Le Sage en est symptomatique. Lorsqu'il donne sa pièce en 1715 à l'Opéra-Comique de la troupe Saint-Edme, le personnage de Télémaque parodique est interprété par Charles Dolet, acteur et entrepreneur d'un théâtre forain, formé par les Italiens, qui s'est spécialisé dans le rôle d'Arlequin. Selon les frères Parfaict et Godin d'Abguerbe, « le jeu des acteurs contribua beaucoup à la réussite de [la parodie]. Dolet qui jouait le principal rôle, semblait être fait exprès pour ce personnage naïf et niais, qu'il remplissait au mieux et que tout Paris ne se lassait d'admirer ». Lorsqu'à la foire Saint-Germain 1725 « l'ancienne parodie de Télémaque [est reprise], Dolet joua son rôle favori »¹⁷.

13. Loïc Chahine, th. cit., p. 78-79 ; informations tirées du *DTP*, t. I, p. 311.

14. *Mercure*, avril 1725, p. 835. Voir année 1726, p. 165. Dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, il est également question de ce déménagement : « Les loges qui étaient dans le préau de la foire Saint-Germain ayant été démolies pour faire le nouveau marché, les entrepreneurs de l'Opéra-Comique demandèrent qu'il leur fût permis d'en construire une dans la rue de Bussy, au jeu de Paume de l'Étoile, et ce sans avoir égard à la remontrance des Comédiens-Français et des marchands de la rue qui se plaignaient les uns du voisinage de leurs concurrents et les autres de l'embaras que cela causerait à leur commerce. Cet établissement eut lieu à la foire Saint-Germain 1726 ». Nous verrons les conséquences de ce déménagement dans l'année 1726.

15. *MfP*, t. I, p. 166-167.

16. *Mercure*, mars 1725, p. 614.

17. Pauline Beaucé, th. cit., p. 309.

Attribution. Cette pièce est de Le Sage ¹⁸.

— *Les Chimères ou le bonheur de l'Illusion* et son prologue

Source. Piron, t. IV, p. 149-328. Un remaniement de la pièce sous le titre *Les Espaces imaginaires* est également conservé à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9316 ¹⁹.

Représentation. Le *Mercure* donne la date du 3 février pour la première représentation des *Chimères* ²⁰. Elle ouvrit le théâtre de l'Opéra-Comique : « Cette pièce n'a que deux actes, précédés d'un prologue : elle est ornée de quelques entrées de ballet, et l'on n'y a pas épargné la dépense pour les décorations » ²¹.

— *L'Audience du temps ou l'Occasion*

Source. La pièce est conservée à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 93-115v.

Représentation. Il s'agit du prologue de *Pierrot Perrette*, représenté le 22 février ²². Les *Mémoires* ajoutent que *L'Audience du temps* fut reprise avec *Le Ravisser de sa femme* sur le théâtre du Palais-Royal, dans les derniers jours de la Foire.

Attribution. C'est une pièce de Fuzelier.

Prologue. On retrouve dans ce prologue les mêmes attaques convenues qu'habituellement : l'Opéra, ce « beau cousin » de la Foire continue de la « gruger », c'est-à-dire de la voler, ce qui attriste la Foire. Ce prologue contient également une critique de plusieurs pièces, notamment *La Princesse d'Élide* ²³ et *La Surprise de l'Amour* ²⁴.

— *Pierrot Perrette*

Source. La pièce est conservée à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 116-159v.

Représentation. D'après le *Mercure*, la première représentation eut lieu le jeudi 22 février. Elle était précédée de *L'Audience du temps* ²⁵. À partir de la huitième représentation, c'est-à-dire probablement le 28 février, on y adjoint *Les Quatre Mariamne*. Elle était encore représentée le mercredi 14 mars, sur le théâtre du Palais-Royal ²⁶. Hamoche, qui faisait partie de la troupe, y tenait le rôle de Pierrot.

Attribution. Cette pièce est de Fuzelier.

18. *DTP*, t. V, p. 372.

19. Voir p. 267.

20. Voir également *MfP*, t. II, p. 87-89.

21. *Mercure*, février 1725, p. 614.

22. *Mercure*, mars 1725, p. 559. Mentionnée également dans ms. *Opéra-Comique*.

23. Comédie de Molière, représentée en 1664.

24. Comédie de Marivaux, représentée en 1722.

25. *Mercure*, mars 1725, p. 559.

26. *Ibid.*, p. 564.

— *Les Quatre Mariannes*

Source. La pièce est imprimée chez Flahaut, 1725.

Représentation. Elle fut représentée pour la première fois le 1^{er} mars 1725. D’après le manuscrit *Opéra-Comique*, il y eut près de 40 représentations, ce qui est énorme pour la durée d’une Foire ²⁷. Elle fut également reprise le mercredi 14 mars ²⁸.

Attribution. C’est un opéra-comique de Fuzelier.

Une querelle littéraire. Cette pièce s’inscrit dans la « querelle des Mariannes », qui va s’étendre de 1724 à 1725. Plusieurs parodies de la pièce de Voltaire vont avoir lieu, sur les scènes foraines mais également sur la scène italienne. Le cas de la querelle entre Piron et Fuzelier est particulièrement intéressant. En effet, comme le remarque Isabelle Ligier-Degauque, « en faisant jouer *Les Huit Mariannes* le 27 avril 1725 à la Comédie-Italienne, Piron déclenche la querelle en accusant Fuzelier de lui avoir volé l’idée originale d’une comédie qui passerait en revue toutes les Mariannes des années 1720. C’est à la scène 15 que Piron dénonce le larcin artistique » ²⁹. Nous ne reviendrons pas sur cette querelle littéraire et sur le contenu des pièces, déjà étudiés par Isabelle Ligier-Degauque dans l’article que nous venons de citer, mais également par Loïc Chahine ³⁰. En revanche, il est important de noter que des querelles intestines aux troupes pouvaient également avoir lieu : Piron, pour cette Foire, écrivait pour la même troupe que Fuzelier, c’est à dire l’Opéra-Comique, et avait même, dans le prologue des *Chimères*, évoqué cette *Marianne* de Voltaire ³¹. Cela n’empêcha pas les deux auteurs de se quereller, comme nous venons de le voir, et de se mettre en concurrence. Si la pièce de Piron, *Les Huit Mariannes*, était écrite pour les Italiens, son prologue des *Chimères* était bien représenté sur la scène de l’Opéra-Comique.

— *Le Ravisseur de sa femme* ³²

Source. La pièce est conservée à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 210-240 ³³.

Représentation et réception. Elle a été représentée à la fin du mois de mars : « Cependant, l’Opéra-Comique a continué ses représentations jusqu’au samedi 24 et a donné une pièce nouvelle d’un acte, sous le titre du *Ravisseur de sa femme* sur le théâtre du Palais-Royal » ³⁴. Elle était

27. *Mercure*, mars 1725, p. 562-564.

28. *Ibid.*

29. Isabelle Ligier-Degauque, « 1725 : une année de polémique (Fuzelier vs Piron) », dans *Genres et querelles littéraires*, dir. Pierre Servet et Marie-Hélène Servet-Prat, GADGES, 2012, p. 319.

30. Loïc Chahine, th. cit., p. 136.

31. « Le 3 février, Piron s’en prend à son tour à la *Marianne* de Voltaire, dans le prologue des *Chimères ou le bonheur de l’illusion*, joué pour l’ouverture de la foire Saint-Germain, dans la loge du Préau où Maurice Honoré (directeur de l’Opéra-Comique de 1724 à 1727) avait installé son théâtre », Isabelle Ligier-Degauque, « 1725 : une année de polémique (Fuzelier vs Piron) », art. cit., p. 313.

32. D’après Loïc Chahine, il s’agit d’un remaniement d’*Arlequin devin par hasard*, pièce de 1716 (Loïc Chahine, th. cit., p. 136).

33. Sur les différents états du texte, voir Loïc Chahine, th. cit., p. 137.

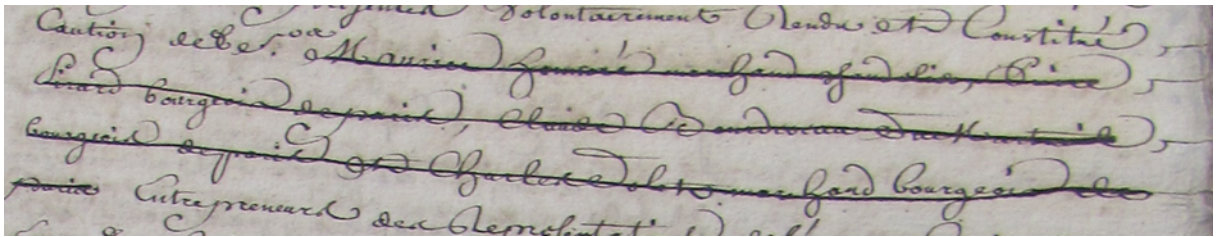
34. *Mercure*, mars 1725, p. 567.

représentée avec *Les Quatre Mariannes*, le prologue de *L'Audience du temps* et l'ancienne parodie de *Télémaque*³⁵. Le catalogue des pièces des *Mémoires* précise qu'elle « ne fut pas si applaudie »³⁶.

Attribution. C'est une pièce de Fuzelier.

Foire Saint-Laurent 1725

De même que pour la foire Saint-Germain, une seule troupe est mentionnée dans le *Mercure* et dans les *Mémoires* pour la foire Saint-Laurent³⁷, celle d'Honoré. En revanche, un document précieux permet d'affiner notre connaissance de la troupe de l'Opéra-Comique, et du fonctionnement des collaborations entre les entrepreneurs : une minute notariale³⁸ fait état d'un cautionnement de Louis Louvet, bourgeois de Paris et maître jardinier, pour la caution du privilège de l'opéra-comique aux entrepreneurs. Il porte sur la foire Saint-Laurent prochaine (donc celle de l'année 1725). Malheureusement, les noms des entrepreneurs sont barrés, et l'on ne peut qu'en deviner certains :



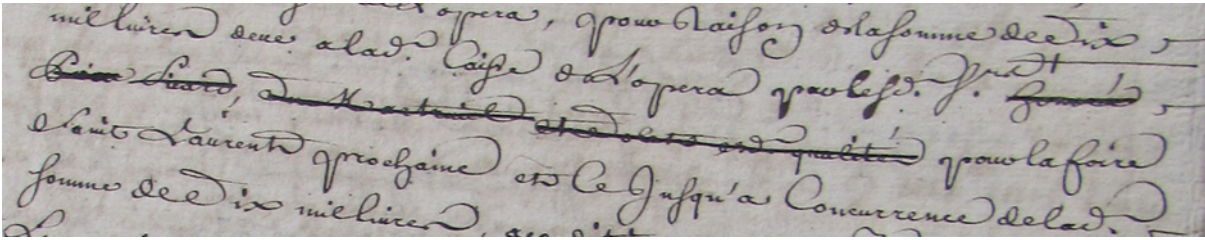
Nous lisons : « Maurice Honoré, marchand chandelier ; Pierre Pirard, bourgeois de Paris ; Claude Boudr[...] du M[...] bourgeois de Paris et Charles Dolet, marchand bourgeois de Paris ». Il est dommage de ne pas pouvoir lire avec certitude le nom de ce Claude, mais la complexité de la notion d'entrepreneur se dégage de ce document. On comprend maintenant que, bien souvent, seuls un ou deux noms sont retenus dans l'histoire théâtrale, à l'image des pièces écrites en collaboration. Mais les entreprises foraines fonctionnent, justement, comme des entreprises : avec des investissements. Les différents entrepreneurs mentionnés ici n'avaient donc probablement pas le même rôle : Dolet était acteur, et avait probablement part dans l'organisation de la troupe, mais Maurice Honoré et Pirard n'étaient certainement que des gestionnaires. Quant au troisième, il nous est inconnu, mais devait être également un investisseur. En ce qui concerne Louis Louvet, il pourrait être assimilé à une sorte de « banquier », qui, ensuite, s'octroie un droit de regard sur les caisses de l'Opéra-Comique, comme le mentionne l'acte. Un autre entrepreneur est également mentionné dans la suite de l'acte :

35. *MfP*, t. II, p. 29.

36. *MfP*, t. II, p. 259

37. D'après les *Mémoires*, l'ouverture de l'Opéra-Comique fut avancée au 6 juillet. En ce qui concerne l'ouverture de la Foire, le *Mercure* de juin affirme qu'« il a été ordonné par arrêt du conseil que la foire Saint-Laurent commencera le premier juillet au lieu du 24 » (*Mercure*, juin 1725, p. 1225). De même, la fermeture fut revue. Voir note 40, p. 156.

38. Archives nationales, MC/ET/CXVI/246, 21 juin 1725.



Il nous lisons qu'un certain Du Marteuil (?) faisait également partie de l'entreprise. L'histoire de la Foire semble encore bien incomplète, et des minutes de notaires probablement perdues dans les centaines de boîtes des Archives nationales nous permettraient de comprendre qui étaient ces personnes. Toujours est-il qu'on peut, de façon certaine, associer Pirard et Dolet à Honoré dans le privilège de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent 1725.

Par les *Mémoires*, on apprend également que Hamoche jouait toujours dans la troupe. Il avait notamment un rôle dans un pot-pourri d'airs sérieux, représenté avec *Les Animaux raisonnables*. En ce qui concerne les autres acteurs, présents à la foire Saint-Germain, nous n'avons pas conservé de document les mentionnant, mis à part pour Dolet et Petitpas, qui jouèrent dans *Le Triomphe de l'Hymen*. Il est probable que la plupart d'entre eux restaient attachés à leurs entrepreneurs d'une Foire à l'autre.

Dans un *Gazetin de la police secrète*, daté du 2 octobre 1725, on apprend que l'Opéra-Comique avait obtenu la permission de jouer quatre jours (pendant la semaine du 2 octobre), sur le théâtre de l'Opéra « afin de mettre les entrepreneurs en état de payer ce qu'ils doivent à Monsieur de Francine »³⁹. Ce fait est également rapporté dans le *Mercur* : « L'Opéra-Comique joua les quatre jours suivant sur le théâtre de l'Opéra et ajouta aux trois pièces dont on vient de parler celle des *Animaux raisonnables* »⁴⁰.

À cette Foire, Fuzelier, qui composait seul à la Foire précédente, s'associe de nouveau à Le Sage et d'Orneval. Plusieurs pièces sont écrites en collaboration. Un autre auteur, Le Bailly, écrit deux pièces pour la troupe. Piron va également continuer d'écrire pour Honoré, mais de façon moins prolifique que Fuzelier. Il semble, d'ailleurs, que des différends pourraient être à l'origine de la faible production de Piron à cette Foire. Les frères Parfaict rapportent, dans leur *Dictionnaire*, un événement intéressant :

On nous a adressé depuis l'impression de cet article, un mémoire dont nous croyons devoir faire part. Les amateurs du spectacle de l'Opéra-Comique y trouveront des faits curieux et instructifs qui peuvent servir d'exemple.

« Voici l'état de la question, (c'est l'auteur qui parle) l'on m'est venu prier de composer un divertissement pour l'Opéra-Comique pour le prix ordinaire de 50 livres par représentation : je m'en suis acquitté avec bien de la peine et du travail. On l'a donné au public huit fois. J'ai reçu 100 livres, je demande 300 livres qui me sont dues pour les six dernières représentations. Rien n'est plus simple ni plus juste et toute la suite de ce

39. *Manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal. Archives de la Bastille. Première section. Administration du Lieutenant général de Police. Gazetins de Police secrète rédigés pour le Lieutenant général, et quelques nouvelles à la main, où sont consignés au jour le jour les propos de la Cour et de la ville, des promenades publiques, des salons et des cafés, Année 1725, 2 octobre.*

40. *Mercur*, octobre 1725, p. 2490. Remarquons que les *Mémoires* utilisent le *Mercur* comme source, et reprennent les phrases de manière presque identique.

mémoire ne contient que des raisons surabondantes dont on peut s'épargner la lecture, comme je pourrais m'en épargner l'étalage.

L'on se retranche sur le mauvais succès de ma pièce pour m'en disputer le paiement. La chute ou la réussite ne fait rien à l'affaire et supposant le contraire un instant, et que ma pièce eut eu un succès déterminé, ce serait moins à moi qu'il faudrait s'en prendre qu'à nombre d'inconvénients que je n'ai pu prévoir ni parer. L'on peut donc en accuser :

1. La gueuserie des habillements et la maladresse des décorateurs.
2. L'inhabileté grossière de plusieurs acteurs.
3. La malignité du principal d'entre eux, nommé Hamoche, qui pour des raisons particulières de mécontentement, au vu et su de tout le monde, a décrié partout la pièce avant qu'on la jouât.
4. La négligence affectée du même acteur, dans l'exécution des rôles principaux ⁴¹ dont on l'avait malheureusement chargé.
5. Le malheur public qui se déclara plus qu'en tout autre temps pendant les huit jours qu'on a représenté *Le Fâcheux veuvage*.
6. *La Mariamne* suivie d'une comédie nouvelle ⁴² du fameux Voltaire et une autre nouveauté ⁴³ donnée alternativement chez les Français et les Italiens justement pendant ces huit jours-là.

Et enfin la pluie orageuse qu'il fit toujours positivement à l'heure où l'on pouvait se mettre en chemin. Ajoutons encore que la recette n'a pas été si mince qu'on l'a dit, comme il est aisé de vérifier à la vue des feuilles du 16 au 23 août ⁴⁴. Tout cela joint ensemble mérite bien qu'on suspende un peu son jugement sur le véritable mérite et la juste destinée qu'eût pu avoir cette pièce en d'autres lieux et en d'autres temps.

Mais ce détail est superflu : je ne dois point me justifier d'une accusation aussi inutile dans le fond qu'injuste dans la forme.

Premièrement, la proportion des salaires d'un auteur, avec le succès de la pièce, est un privilège des théâtres réglés où les décences du théâtre, le choix et les talents des acteurs mettent un auteur disgracié du parterre hors de réplique.

En second lieu, cette proportion peut encore s'observer dans ces sortes de théâtres, qui ayant un crédit bien établi sur un grand fonds de pièces et d'ouvrages immortels, ne viennent point prier un auteur de s'en mêler, et ce profit casuel convient à des écrivains aspirants d'ailleurs à briller sur le premier théâtre de France, mais non pas à nous autres qui sacrifions notre temps aux instantes sollicitations des entrepreneurs d'un spectacle méprisé, décrié, destitué de tout ce qui peut contribuer au succès d'une pièce : influant mal, même en cas de réussite, sur la réputation d'un homme de lettres, et pourtant plus pénible que tout autre dans sa ridicule espèce. Nous ne surmontons notre répugnance et ces obstacles, qui dans la vue d'un gain sûr, dont nous convenons avec ces entrepreneurs. C'est leur affaire de se bien adresser et sauf à eux toujours comme ils ont fait, de quitter le plus tôt qu'ils peuvent une pièce où ils ne trouvent pas assez de profit pour tirer 50 livres par jour à l'auteur.

Troisième raison. Dès que mon honoraire n'est point proportionné au gain, pourquoi le sera-t-il à la perte ? Une pièce vaut 1500 livres par représentation, les entrepreneurs nous en donnent-ils un sol d'avantage ? Me gratifient-ils d'un gain proportionnel à mon *Caprice* ⁴⁵, qui rapporta l'an passé trente bonnes représentations ? Non, et je subirais perte ou diminution sur huit malheureux jours précédés de quatre mois de travail assidu ! Ce serait renverser en faveur du frelon et au dommage de l'abeille la loi naturelle. *Quem sequuntur commoda, eundem et sequuntur incommoda et contra*.

Revenons donc à l'invincible et première raison, c'est qu'en un mot le marché n'est point conditionnel ; c'est un marché absolu fait à tout événement ; marché conclu avec

41. Cela nous prouve que les acteurs avaient parfois plusieurs rôles.

42. Note dans le *DTP* : « *L'Indiscret*, comédie de Monsieur de Voltaire, le samedi 18 août 1725 ».

43. Note dans le *DTP* : « *Les Deux sauvages dansant* au Théâtre-Italien. Voyez leur article au *Dictionnaire* ».

44. Note dans le *DTP* : « ce passage nous apprend la date précise et le nombre des représentations de la pièce, depuis le jeudi 16 jusques et compris le jeudi 23 août 1725 ».

45. Voir p. 149.

Monsieur Le Sage et avec Monsieur Fuzelier, comme avec moi, depuis le commencement de l'entreprise. Marché tenu avec eux dans des circonstances bien plus onéreuses. Pourquoi la première exception faite à mes dépens ? Ainsi, sans me vouloir récrier sur les quatre mois que j'ai mis à travailler *Le Fâcheux veuvage*, comme il y paraît bien de l'aveu même des gens déclarés un peu mieux jouée, jouée sous de meilleurs auspices et donnée comme je l'avais demandée après le départ des Comédiens du Roi, eut eu tout un autre sort, sans attester ici les gens du métier, qui ont dit tout haut que cette comédie aux Italiens eut eu un succès merveilleux, sans reprocher à l'entreprise les remises considérables que j'ai faites les Foires passées : que la première représentation a valu 800 livres et la dernière plus qu'on ne devait raisonnablement espérer d'un temps plus fâcheux encore ce jour-là que les sept autres ; j'en reviens toujours à dire que je n'ai composé qu'à condition du prix fait de 50 livres par représentation, qu'il y en a eu huit, que je n'ai reçu que 100 livres et qu'il m'en est dû 300 livres, que la malice des acteurs ou entrepreneurs veut me faire perdre.

Je n'ai point de marché par écrit, mais les entrepreneurs ne me dédiront pas d'un mot là-dessus. Si j'osais dire que j'en doute, ils seraient en droit de me demander réparation d'honneur. En tout cas, il est bon de dire que nos honoraires comparables en quelques façons à ceux des médecins et des avocats doivent en suivre le sort. L'on ne fait point de marché par écrit pour leurs veilles et pour leurs visites : en ont-ils moins action pour leur paiement, et (ce qu'il est à propos de remarquer) même après la mort du malade, et la perte du procès ?

Je supplie donc très humblement Monseigneur le Lieutenant de Police de me vouloir bien accorder un ordre pour être payé sur la recette journalière, et de vouloir bien considérer que ces espèces de débiteurs-ci n'ont d'autres ressources que l'écoulement du temps et qu'on a toujours éprouvé l'impunité de leur mauvaise foi, quand ils ont pu atteindre la dernière semaine sans payer ⁴⁶.

Cette plainte est également mentionnée dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, de l'année 1726 :

Monsieur Piron cria à l'injustice contre les entrepreneurs de l'Opéra-Comique qui ne lui payaient point les honoraires de la pièce du *Fâcheux veuvage* sous prétexte qu'elle était tombée et que les représentations ne produisaient rien. Il prouve que le mauvais temps seul a fait son peu de succès et que messieurs Le Sage et d'Orneval ont tiré 1000 livres du *Temple de Mémoire* et des *Enragés* quoi que ces pièces n'eussent pas produit au-dessus de 200 livres par représentation dans la même foire Saint-Laurent ⁴⁷.

Pièces représentées à l'Opéra-Comique

— *Momus censeur des théâtres*

Cette pièce de Jacques Bailly aurait été représentée le 6 juin 1725, d'après la date proposée sur le manuscrit. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 3.

— *Le Triomphe de l'Hymen*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. D'après le *Mercur*, la pièce fit l'ouverture de l'Opéra-Comique, le 6 juillet 1725. Elle était suivie de *Momus censeur des théâtres* ⁴⁸. Mademoiselle Petitpas y aurait joué le rôle

46. *DTP*, t. VII, p. 736-741.

47. *Opéra-Comique*.

48. *Mercur*, juillet 1725, p. 1655.

de Jeannette ⁴⁹. Dolet jouait le rôle de Nicaise ⁵⁰. Il ne tenait donc pas son rôle habituel d'Arlequin, puisque dans le premier acte, Nicaise et Arlequin paraissent ensemble sur scène : Arlequin, substitut du dieu de l'Hymen, prend le soin d'instruire ce jeune sot. Hamoche, lui, devait probablement tenir le rôle de Pierrot. Qui, alors, pouvait tenir le rôle d'Arlequin ? Était-ce Le Bicheur ? Dartenay ? Raguenet ? Mais Le Bicheur, habitué à tenir les rôles de Crispin, s'était peut-être vu attribuer celui d'Arlequin.

Attribution. D'après les frères Parfaict, il s'agit d'une pièce de Jacques Bailly. La musique des divertissements est de Monsieur Royer ⁵¹.

Argument. Nous n'avons pas conservé le manuscrit de la pièce ⁵², mais le *DTP* en propose un résumé :

Colette, fille de Madame Thomas, riche fermière, avoue naturellement à Niquette, sa cousine, qu'elle souhaite avec ardeur d'être promptement mariée avec Nicaise, qui, à la vérité, est fort bête.

COLETTE

AIR : *J'entends déjà le bruit des armes*
Tant d'empressement, je le gage,
Te fait peine ?

NIQUETTE

Sans contredit.

COLETTE

C'est sa franchise qui m'engage,
Car sans cesse un chacun me dit
Qu'il est nécessaire en ménage
Qu'un mari n'ait pas tant d'esprit.

Niquette parle en vain pour Pierrot, ancien amant de Colette. Cette dernière répond toujours qu'elle acceptera Nicaise qui a l'aveu de Madame Thomas, et qui sera un jour très riche. Ce prétendu paraît : c'était le sieur Dolet qui représentait ce personnage et qui, dit-on, fit un extrême plaisir par le naturel dont il le rendit. Arlequin, substitut du dieu de l'Hymen, prend le soin d'instruire ce jeune sot. Il renvoie assez brusquement Pierrot, rival de Nicaise, pour donner audience à Jeannette, jeune fille qui vient implorer la faveur du dieu. Mais, lui dit le substitut, vous êtes bien jeune pour songer au mariage.

LISETTE

AIR : *Joconde retourné*
Puissant dieu, je vais sur douze ans,
Et cependant, ma mère
Me défend d'avoir des amants.

ARLEQUIN

Elle est donc bien sévère ?

49. Campardon, t. II, p. 229.

50. *DTP*, t. V, p. 550, résumé.

51. *DTP*, t. V, p. 549. On attribue également à Bailly une pièce sous le titre *Le Triomphe du Destin*. Nous pensons qu'il s'agit d'une erreur et que cette pièce est la même que *Le Triomphe de l'Hymen* (voir Maupoint, p. 441).

52. « Il ne manque à ce recueil que *Le Triomphe de l'Hymen*, opéra-comique en deux actes qui fut joué en 1725 : je n'en avais point gardé de copie, l'original s'est trouvé perdu ; mais j'en regrette peu la perte, parce que ces pièces en vaudevilles, souvent faites à la hâte, n'ont que le mérite du jour », Préface, *Théâtre et œuvres mêlées par Monsieur Bailly*, par Jacques Bailly, Paris, Nyon, 1768, t. I, p. 4.

JEANNETTE

Elle me donne pour raison
 Qu'ayant de quelque drille
 Été la dupe en sa saison
 Elle craint pour sa fille.

Arlequin lui propose pour époux un vieux financier ; vous voulez rire, Monsieur, répond Jeannette. Un pareil présent ne me tente point.

JEANNETTE

AIR : *Tout cela m'est indifférent*

Je ne veux point d'un vieil époux.
 J'aime mieux un jeune entre nous ;
 L'on dit que sa flamme est constante,
 Que rien n'en interrompt le cours ;
 Cent fois j'entends dire à ma tante
 Que mon vieux oncle dort toujours.

Cette scène fit d'autant plus de plaisir que le rôle de Jeannette fut joué par Mlle Petitpas pour lors âgée de douze à treize ans, et qui essayait ses talents au théâtre de l'Opéra-Comique. Le premier acte est terminé par un divertissement de garçons et des filles de la noce de la cousine de Jeannette. Voici le couplet du vaudeville chanté par cette dernière :

Maman s'efforce vainement
 De me dégoûter du ménage.
 Mon cœur, d'un tendre engagement,
 Me promet le plus doux usage.
 Zon, zon, zon, lurette la liron,
 C'est à mon âge qu'il est bon
 De tâter du mariage.

Arlequin ouvre le second acte. Madame Trafiquet, intrigante, lui présente un livre rempli des noms des filles à pourvoir. Arlequin l'assure qu'il la recommandera au commis de l'Hymen pour tenir de pareils registres. Colette vient aussi s'y inscrire ; en lui promettant sa protection, Arlequin rappelle à cette fille la parole qu'elle a donnée à Pierrot. Je l'aime trop, répondit Colette, pour en faire un mari. On passe plusieurs scènes épisodiques usées et rebattues. Monsieur Toulet et sa femme arrivent en chancelant, pour rendre grâce à l'Hymen de la paix qu'ils ont conservée dans leur ménage. Enfin, Pierrot présente sa très humble requête ; Arlequin lui déclare net que Colette épouse Nicaise, mais pour consoler cet amant au désespoir, il lui conseille de donner la main à Jeannette, qui paraît remplie de bonne volonté. Ce double mariage termine la pièce. Au vaudeville, Jeannette adresse à Pierrot le couplet suivant :

Si sous les lois de l'Hyménée
 L'Amour m'engage dans ce jour,
 Je veux que l'on ait du retour ;
 Car si je me voyais trompée,
 Le lendemain du grand matin
 Je m'en irais plaindre au voisin ⁵³.

— Prologue de *La Rage d'Amour* et du *Temple de Mémoire* : *L'Enchanteur Mirliton*

Source. *TFLO*, t. IV, p. 1-18.

Représentation. Ce prologue est mentionné dans le *Mercur* de juillet 1725, qui annonce que « le 21, on donna sur ce théâtre *La Rage d'Amour* et *Le Temple de Mémoire*, deux pièces nouvelles

53. *DTP*, t. V, p. 549-552.

d'un acte chacune avec un prologue, dont nous parlerons plus au long⁵⁴. Un autre article du *Mercure* donne également la date du 21 juillet : « Le samedi 21 juillet, l'Opéra-Comique a changé de divertissement et donné sur son théâtre de la foire Saint-Laurent la première représentation de deux petites pièces d'un acte chacune, avec un prologue »⁵⁵. Il s'agit en fait de *L'Enchanteur Mirliton*, comme le signalent les frères Parfaict à l'article *Les Enragés ou La Rage d'Amour*⁵⁶.

Attribution. Cette pièce est écrite en collaboration entre Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, sur une musique de Gilliers⁵⁷. Les trois pièces de la soirée théâtrale du 21 juillet⁵⁸ seront de ces mêmes auteurs et compositeur.

— *La Rage d'amour ou Les Enragés*⁵⁹

Source. *TFLO*, t. IV, p. 71-122.

Représentation et réception. Comme les autres pièces, elle a été représentée le 21 juillet 1725 pour la première fois. Un résumé des trois pièces de la soirée est proposé dans le *Mercure*⁶⁰, et situe la pièce comme l'acte suivant le prologue de *L'Enchanteur Mirliton*. Nous pouvons, de façon plus certaine, donner l'ordre de représentation des pièces de cette soirée théâtrale : d'abord le prologue, puis *La Rage d'amour* et enfin *Le Temple de Mémoire*. Sur la réception de la pièce, nous ne possédons rien, si ce n'est un avis des frères Parfaict à la lecture de celle-ci : « L'idée du sujet de cette pièce n'est pas absolument neuve, la conduite est gaie et badine, et les détails très comiques »⁶¹.

— *Les Noces de la Folie ou le Temple de Mémoire*

Source. *TFLO*, t. VI, p. 19-69.

Représentation. Elle était également représentée à la foire Saint-Laurent, le 21 juillet sur le théâtre de l'Opéra-Comique : « Le 21 juillet, l'Opéra-Comique fit paraître sur son théâtre (qui était toujours le même que l'année précédente), *La Rage d'Amour* et *Le Temple de Mémoire*, pièces d'un acte chacune, précédées d'un prologue intitulé *L'Enchanteur Mirliton* »⁶². La pièce sera reprise en 1728, à la foire Saint-Laurent.

Une pièce ou deux ? Nous reprenons la question posée sur le site CESAR, qui explique que Brenner assimile les deux titres, mais que les frères Parfaict les mentionnent comme deux pièces différentes : d'un côté, *Les Noces de la Folie*, de l'autre *Le Temple de Mémoire*⁶³. En effet, un

54. *Mercure*, juillet 1725, p. 1655.

55. *Mercure*, août 1725, p. 1852.

56. *DTP*, t. II, p. 416. Sur l'origine du mot « Mirliton », voir p. 138. Un résumé très détaillé des trois pièces est proposé par le *Mercure*.

57. *DTP*, t. II, p. 388.

58. *L'Enchanteur Mirliton, Les Noces de la Folie ou Le Temple de Mémoire, La Rage d'amour ou Les Enragés*.

59. La même question que pour la pièce précédente aurait pu se poser ici. Comme le remarque Loïc Chahine, « La pièce est couramment citée sous ses deux titres. Ainsi, les frères Parfaict l'appellent *La Rage d'Amour* (*MfP*, t. II, p. 30) tandis que le *TFLO* ne donne que *Les Enragés* », th. cit., p. 79.

60. *Mercure*, juillet 1725, p. 1852-1862.

61. *DTP*, t. II, p. 416.

62. *MfP*, t. II, p. 30.

63. *DTP*, t. II, p. 416 ; t. V, p. 382.

article noté sous « *Temple (le) de Mémoire* » dit :

Opéra-Comique en un acte, de messieurs Le Sage, Fuzelier, et d'Orneval, représenté le samedi 21 juillet 1725 à la suite de *La Rage d'Amour*, pièce en un acte, et d'un prologue intitulé *L'Enchanteur Mirliton*. Ces trois pièces sont aussi imprimées tome VI du *Théâtre de la Foire* ⁶⁴.

En dessous, une autre entrée « *Temple (le) de Mémoire* » renvoie à une autre notice : « *Noces (les) de la Folie* ». Cette entrée n'existe pas. Dans le *TFLO*, le titre donné est simplement *Le Temple de Mémoire*. Mais le thème de la pièce correspond aux deux titres : la Folie souhaite se marier mais ne trouve pas le mari idéal. Pierrot lui conseille de se faire passer pour la Gloire, qu'elle fasse ensuite bâtir un temple de Mémoire, pour que son futur mari vive après sa mort. À l'instar de Marcello Spaziani, nous estimons qu'il s'agit d'une seule et même pièce ⁶⁵.

— *Le Fâcheux veuvage* ⁶⁶

Source. Piron, t. IV, p. 1-148 ⁶⁷.

Attribution. La pièce est de Piron. Royer serait l'auteur de la musique.

Représentation. D'après le *Dictionnaire des théâtres*, elle fut représentée en août 1725. Toutefois, les *Mémoires* proposent le mois de septembre 1725 : « On donna, au mois de septembre suivant, *Le Fâcheux veuvage*, opéra-comique en trois actes de Monsieur Piron » ⁶⁸. Mais la lettre de Piron nous permet de connaître plus précisément les dates de représentation :

Ajoutons encore que la recette n'a pas été si mince qu'on l'a dit, comme il est aisé de vérifier à la vue des feuilles du 16 au 23 août ⁶⁹. Tout cela joint ensemble mérite bien qu'on suspende un peu son jugement sur le véritable mérite et la juste destinée qu'eût pu avoir cette pièce en d'autres lieux et en d'autres temps ⁷⁰.

La pièce aurait été représentée huit fois, comme le souligne Piron dans cette lettre de plainte, et cela, donc, du 16 au 23 août. Une note dans l'édition du théâtre de Piron par Rigoley de Juvigny précise : « La dernière Foire avait fini par trois représentations de mon *Fâcheux veuvage* sur le théâtre de l'Opéra ».

— *Le Rappel de la Foire à la vie* ⁷¹, *Le Monde renversé* ⁷², *Les Funérailles de la Foire* ⁷³

64. *DTP*, t. V, p. 382.

65. Marcello Spaziani, *Il Teatro minore di Lesage*, Roma, Angelo Signorelli, 1957, p. 141. Il ajoute également que le titre de la pièce pourrait provenir de la pièce de Piron, *Le Mariage du Caprice et de la Folie*, représentée en 1724. On y trouve les deux vers suivants : « [...] de monter à la gloire / Et d'aller au *Temple de Mémoire* ».

66. Au sujet de cette pièce, voir précédemment sur la querelle entre Piron et la troupe (*DTP*, t. VII, p. 736-741).

67. Elle est également en cours de réédition pour les Classiques Garnier.

68. *MfP*, t. II, p. 31.

69. Note dans le dictionnaire : « Ce passage nous apprend la date précise et le nombre des représentations de la pièce, depuis le jeudi 16 jusques et compris le jeudi 23 août 1725 », *DTP*, t. VII, p. 757.

70. *Ibid.*

71. Voir p. 119.

72. Voir p. 86.

73. Voir p. 87.

Ces pièces sont toutes des reprises. Le *Mercur*e donne la date du 25 septembre :

Le 25, l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent représenta sur le même théâtre trois anciennes pièces d'un acte chacune avec des agréments, intitulées *Les Funérailles de la Foire*, son *Rappel à la vie* et *Le Monde renversé*. Ce divertissement fut honoré de la présence de SAR Madame la Duchesse d'Orléans, de la Duchesse d'Orléans sa bru, et des princesses d'Orléans ses filles ⁷⁴.

Les trois pièces furent reprises du 1^{er} au 4 octobre, sur le théâtre du Palais-Royal ⁷⁵.

— *Les Animaux raisonnables*

Cette pièce est une reprise de 1718 ⁷⁶. D'après le *Mercur*e, « L'Opéra-Comique joua les quatre jours suivants sur le théâtre de l'Opéra et ajouta aux trois pièces dont on vient de parler celle des *Animaux raisonnables* » ⁷⁷. Ces quatre jours sont en fait les quatre premiers jours du mois d'octobre 1725. Il était fait mention du 30 septembre précédemment : « Le 30, les princes de Bavière n'ayant point vu *Le Ballet des éléments*, l'Académie royale de musique en donne une représentation qui leur fit beaucoup de plaisir » ⁷⁸.

***Le Miroir sans fard* : représentation incertaine**

Source. Paupie, à La Haye, en 1745.

Représentation. Elle est citée dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique* :

Au mois de septembre on remit au théâtre *Le Miroir sans fard* qui ne fut pas bien reçue. Monsieur le Lieutenant de Police exigea qu'elle fût jouée comme elle est imprimée ou qu'elle subît un nouvel examen. Il ordonna en même temps qu'on lui remit une copie de chacune des pièces qu'il aurait approuvées.

Mais aucune édition de cette pièce dans les années 1725 ne nous est parvenue. Il s'agit en fait d'une adaptation de *La Statue merveilleuse*, jouée en 1720, imprimée dans le tome III du *TFLO*, et réécrite par la suite sous ce titre. Nous l'avons vu, la seule publication date de 1745. La publication tardive de la pièce remet en question sa représentation en 1725, d'autant qu'elle n'est citée par aucune source primaire, et les *Anecdotes de l'Opéra-Comique* sont assez sujettes à caution. Aussi nous ne pouvons certifier la représentation de cette pièce en 1725, ou alors, il s'agissait bien d'une reprise de *La Statue merveilleuse* sous la forme du *TFLO* ⁷⁹.

74. *Mercur*e, octobre 1725, p. 2489.

75. *Ibid.*, p. 2490.

76. Voir p. 69.

77. *Mercur*e, octobre 1725, p. 2490.

78. *Ibid.* CESAR proposait également la date du 10 septembre, mais nous ne savons pas d'où vient cette affirmation.

79. Le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique* est peut-être postérieur à l'édition, et la pièce, lors de l'écriture des anecdotes, était alors connue sous ce titre.

Pièces non représentées : *La Reine des Péris* et *Les Adieux de Melpomène*

Le manuscrit des *Adieux de Melpomène*⁸⁰ signale la pièce comme non représentée, ce qui est confirmé, d'après Loïc Chahine, par son absence dans les dictionnaires. Les contributeurs de CESAR indiquent, toutefois, une représentation à la foire Saint-Laurent de 1725, en août, mais sans préciser aucune source⁸¹.

*La Reine des Péris*⁸² n'a jamais été jouée, ni imprimée. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva l'explique ainsi :

La parodie a eu encore moins de fortune que l'original, car elle n'a jamais été jouée ni imprimée. Sans doute ce n'étaient pas les défauts de la parodie – car elle est fort plaisante – mais des raisons personnelles qui ont empêché sa représentation. Écrite à la suite d'une période assez complexe des relations entre Le Sage et Fuzelier, elle a dû perdre son actualité suite à leur réconciliation⁸³.

Sa datation a également pu poser problème. Deux manuscrits sont conservés et l'un d'eux porte la date de 1726⁸⁴. Dans ce même article, Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva explique qu'il est peu probable que la date soit exacte, « vu que cet opéra d'un succès médiocre n'était absolument pas d'actualité dix mois après la première représentation »⁸⁵.

80. Deux manuscrits de la pièce ont été conservés : Ms. BnF, fr. 25471, f^{os} 67-86 ; Ms. BnF, fr. 9314, f^{os} 186-201v.

81. Loïc Chahine, th. cit., p. 139.

82. Parodie de l'Opéra de Fuzelier et Aubert, représenté à l'Académie royale de musique le 19 avril 1725.

83. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Le Sage : *La Reine des Péris* », dans *Séries parodiques...*, op. cit., p. 52.

84. Ms. BnF, fr. 9314.

85. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 9.

Année 1726

Avant d'analyser le répertoire des foires de l'année 1726, il nous faut revenir sur un événement marquant, déjà amorcé en 1725 : la destruction du théâtre de la foire Saint-Germain au profit d'un nouveau marché.

La construction d'un nouveau marché en 1726 contraignit les forains à quitter la Foire et à trouver une autre loge, celle-ci étant détruite. En avril 1725, le *Mercur*e annonçait les raisons de la construction du marché : « On travaille actuellement à établir un marché pour les boulangers dans le préau de la foire Saint-Germain, celui qui se tient dans la rue Sainte Marguerite, étant très incommode pour le public »¹. En quoi cette contrainte va-t-elle affecter les troupes foraines ? Quelles en seront les conséquences, par exemple, sur le répertoire ?

Dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, on lit les premières informations au sujet du déménagement :

Les loges qui étaient dans le préau de la foire Saint-Germain ayant été démolies pour faire le nouveau marché, les entrepreneurs de l'Opéra-Comique demandèrent qu'il leur fût permis d'en construire une dans la rue de Bussy, au jeu de Paume de l'Étoile, et ce sans avoir égard à la remontrance des Comédiens-Français et des marchands de la rue qui se plaignaient les uns du voisinage de leurs concurrents, et les autres de l'embarras que cela causerait à leur commerce. Cet établissement eut lieu à la foire Saint-Germain 1726².

Les comédiens n'ont pas quitté les loges de leur plein gré et de ce fait se retrouvent, comme bien souvent dans la guerre qui les oppose aux théâtres privilégiés, face à différents problèmes :

- les Comédiens-Français qui ne souhaitaient pas pâtir de la présence des forains s'opposent à leur installation ;
- les marchands s'y opposent également. Les embarras évoqués pouvaient être liés à l'arrivée de la foule qui empêchait la bonne circulation. Il faut en effet se rappeler que les rues étaient étroites, ce qui pouvait gêner le commerce.

Ces premiers éléments montrent en quoi la situation géographique des théâtres pouvait avoir une incidence sur la vie commerciale des troupes. Les raisons du déménagement sont évidemment liées à des contraintes d'espace, mais qui vont ainsi se doubler de contraintes financières et politiques. Dans le *Mercur*e, on apprend la date exacte du début des travaux :

Le 9 avril, on posa en cérémonie la première pierre des bâtiments qu'on va élever des deux côtés de la grande ouverture faite pour communiquer au carrefour de la rue de Bussy, au nouveau marché qu'on va établir dans le préau de la foire Saint-Germain. Cette cérémonie fut faite au nom du cardinal de Bissy, Abbé de Saint-Germain des Prés, par l'Abbé de Bissy, son frère, lequel fit des libéralités aux ouvriers et des charités aux pauvres³.

L'année 1726 est riche en documents d'archives. Dans un gazetin de janvier 1726, on lit :

1. *Mercur*e, avril 1725, p. 835.

2. Ms. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

3. *Mercur*e, avril 1726, p. 843.

Monsieur le Lieutenant général de Police a vendu une ordonnance pour l'ouverture de la foire Saint-Germain qui commencera à l'ordinaire le trois du mois prochain. Tous les spectacles de cette Foire seront réduits à l'Opéra-Comique qui jouera hors du préau, parce que toutes les anciennes grandes loges ont été démolies pour la place du nouveau marché qu'on y a fait (26 janvier 1726) ⁴.

Une conséquence importante du déménagement du théâtre va ainsi être l'arrêt de tous les autres spectacles, c'est-à-dire des troupes ne bénéficiant pas du privilège. Cet événement va affecter le répertoire. Cette année-là, en effet, ne seront représentés, a priori, à la foire Saint-Germain que sept opéras-comiques, par la troupe d'Honoré ⁵.

Les frères Parfaict apportent d'autres éléments sur cet événement, mais se réfèrent au *Mercur*. Les deux sources sont assez similaires, puisqu'on retrouve la même structure (1. On a abattu la loge du préau, 2. On a fait construire d'autres loges rue de Bussy, 3. Annonce des pièces représentées), et parfois les mêmes formules comme « au voisinage de la Foire » :

<i>Mercur</i> , février 1726, p. 363-366	<i>Mémoires</i> , t. II, p. 32
Les entrepreneurs de l'Opéra-Comique, qui avaient leur théâtre dans une loge du préau de la foire Saint-Germain, et qu'on a abattu pour faire place au marché qu'on y va établir, ont fait construire un théâtre et des loges, dans un jeu de paume de la rue de Bussy, au voisinage de la Foire. Ils y ont donné le 19 de ce mois la première représentation de deux petites pièces nouvelles, intitulées <i>L'Ambigu Comique et la parodie d'Atys</i> en vaudevilles avec des divertissements dans les entractes : la première, qui est une critique de <i>L'Impromptu de la Folie</i> de la Comédie-Française a été plus goûtée que la parodie.	L'entrepreneur de l'Opéra-Comique qui avait son théâtre dans une loge du préau de la foire de Saint-Germain qui fut abattue cette année , pour faire place au nouveau marché que Monsieur Le Cardinal de Bissy voulait faire construire ; l'entrepreneur, dis-je de l'Opéra-Comique fut obligé de faire bâtir un nouveau théâtre avec des loges, etc. dans un jeu de Paume de la rue de Bussy, au voisinage de la Foire, où il donna le 19 février deux petites pièces d'un acte, la première intitulée : <i>L'Ambigu comique</i> était une critique de <i>L'Impromptu de la Folie</i> , de la Comédie-Française ; et l'autre la parodie d'Atys ; la première de ces deux pièces fut plus goûtée que la seconde. Elles étaient précédées d'un prologue.

Alors que les auteurs du *Mercur* évoquent plusieurs entrepreneurs, les frères Parfaict font usage du singulier. La plupart des ouvrages historiques sur le théâtre de la Foire citent Honoré comme entrepreneur de l'Opéra-Comique cette année-là. En fait, Charles Dolet l'était également comme le montre l'acte notarial du 6 janvier 1726 ⁶, convention pour la construction d'une nouvelle loge. Dans sa thèse d'archivistique, Agnès Paul reste assez vague sur le rôle de Dolet à l'Opéra-Comique dans ces années-là :

4. *Gazetin de la Police secrète*, année 1726, 26 janvier.

5. On trouve toutefois le spectacle de John Riner, qui tenait un théâtre pour marionnettes.

6. Archives nationales, MC/ET/XII/392, 6 janvier 1726.

Il dirigea ensuite les Marionnettes étrangères, pour le compte de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, avant d'en continuer l'exploitation pour lui-même jusqu'en 1724, en association avec Delaplace et Restier. Il entra alors à l'Opéra-Comique, et y resta jusqu'en 1728, où il se fit limonadier ⁷.

Se fit-il limonadier lors de l'année 1728, c'est-à-dire quand Pontau prend le privilège ? Ou l'était-il de 1724 à 1728 ? Ce n'est pas clair. Nous pensons, n'ayant pas trouvé la référence de cette minute notariale dans sa thèse, qu'elle n'avait pas connaissance des deux actes dont nous allons parler et qui prouvent la présence de Dolet dans cette entreprise en tant qu'entrepreneur. Elle se base d'ailleurs sur les *Mémoires* des frères Parfaict pour expliquer le métier de Dolet, or, nous l'avons vu, ils ne mentionnent qu'Honoré. Elle n'est pas la seule à penser qu'Honoré était alors le seul entrepreneur :

À la foire Saint-Laurent suivante, Dolet s'engagea dans la troupe d'Honoré, entrepreneur de l'Opéra-Comique, et ne la quitta qu'à la fin de l'année 1725. Alors il renonça tout à fait au théâtre, pour ne s'occuper que de son commerce de limonadier ⁸.

Les actes retrouvés permettent aujourd'hui de corriger ces erreurs. Mais ils fournissent également de précieuses informations sur le déménagement et sur la nouvelle loge. Le premier acte daté du 6 janvier 1726 ⁹ est passé entre Jean Cardon (avocat), Honoré (maître chandelier), Charles Dolet (marchand bourgeois). Les deux derniers sont bien mentionnés comme entrepreneurs de l'Opéra-Comique ¹⁰. Que nous dit encore cet acte ?

- Cardon s'engage à faire construire une loge pour l'Opéra-Comique, dans le jeu de Paume de la rue de Bussy. Cardon apparaît comme une sorte de mécène pour Dolet et Honoré, et se voit également remettre des parts sur les recettes.
- L'acte offre des informations sur la composition de la loge : « théâtre, balcons, premières et secondes loges, orchestre, cintre garni de la lanterne, lustres, poulies, chemins, parquet, parterre, premier, deuxième et troisième amphithéâtres, loges d'acteurs ».
- Cardon fournit pour la construction : les chevrons, nuées, rideaux, équipages de théâtres, c'est-à-dire les machines, matériaux, etc.

Dans une autre minute, datée du 3 février 1726 ¹¹, Catherine Louise Alard dite Gascard, locataire principale du jeu de paume de l'Étoile, rue de Bussy, permet à Cardon de jouir du jeu pour en faire un théâtre.

Comme pour tout acte administratif, on comprend bien les contraintes engendrées par un déménagement. Il faut trouver des fonds et les transactions entre locataires, propriétaires, mécènes et entrepreneurs sont très complexes. On y retrouve ainsi l'ensemble des contraintes administratives et économiques de l'entreprise de Dolet et Honoré, qui découlent de la destruction de la loge.

7. Agnès Paul, *Dictionnaire biographique*, th. cit., p. 27.

8. Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique*, op. cit., p. 278.

9. Archives nationales, MC/ET/XII/392.

10. Notons que Pirard semble avoir désormais disparu de l'entreprise théâtrale.

11. Archives nationales, MC/ET/XII/392.

L'analyse de quelques pièces permet de mieux comprendre encore cet événement et surtout de connaître la réaction des acteurs et entrepreneurs. Certes, les avis ne sont pas neutres, mais le ressenti des forains peut tout de même éclairer les motivations de cette destruction. Les forains ont pour habitude de mettre en scène les querelles théâtrales. Aussi, un événement comme celui-ci, qui les prive de leur scène et les place probablement dans une situation financière problématique, a pu être l'occasion d'une représentation sur la scène théâtrale. On peut citer deux pièces sur ce sujet : *Le Déménagement de l'Opéra-Comique* en 1726, et *Les Débris de la Foire*, en 1727 ¹² où la Folie cherche la Foire en vain.

Le Déménagement de l'Opéra-Comique est une pièce pour marionnettes. Nous n'avons que très peu d'informations sur cette pièce. En effet, ni les frères Parfaict ni le *Mercur* ne la mentionnent. Le manuscrit n'a, de plus, pas été retranscrit entièrement, ou, en tout cas, nous est parvenu mutilé. Il s'arrête à la première réplique de la scène 2, à l'arrivée d'une actrice de l'Opéra-Comique. Elle n'est pas datée non plus. Mais le sujet abordé permet de le faire : dans la scène 1, Polichinelle arrête un poète chargé de meubles et lui demande ce qu'il fait. Le poète lui répond qu'il « conduit les meubles de l'Opéra-Comique proche de la Comédie-Française. Ils ne feront plus que deux têtes dans un bonnet » (sc. 1). Monsieur Suiffet, lui, est en fait l'entrepreneur de l'Opéra-Comique. Ces quelques phrases permettent de rapprocher cette pièce de l'évènement en question, et de la dater. D'autant que l'Opéra-Comique va en effet déménager « proche de la Comédie-Française ». La Rue de Bussy (où s'installe l'Opéra-Comique) est à vingt minutes de la foire Saint-Germain, à pied.

Les Débris de la Foire ¹³ se passe dans « le préau de la Foire » et débute sur les plaintes de Colombine, Scaramouche et du Docteur. On apprend rapidement la cause de ces pleurs : « On a rasé la maison / Du pauvre Opéra-Comique » gémit Colombine. On voit ensuite que cette éviction de leurs loges ne s'est pas faite sans heurts, ni sans rancune, et les forains devaient voir cela comme une cause injuste. Colombine gémit : « Malheureux forains, il vous manque toujours quelque chose, tantôt vous avez des loges sans privilèges, tantôt un privilège sans loge » (sc. 1). Ironie du sort pour les acteurs forains ! Elle renchérit :

COLOMBINE

On aurait pu nous chasser du préau plus honnêtement.

SCARAMOUCHE

Oh, pour cela oui, mais quand on veut noyer son chien, on dit qu'il est enragé. On aurait pu ne pas confondre tous les spectacles forains. On devait distinguer l'opéra-comique et la parade. (sc. 2)

Pour se tirer de ce mauvais pas, les forains invoquent Momus, symbole de la Foire, pour qu'il leur vienne en aide. Momus souhaite donc « Rebâtir sur ce terrain / Un nouveau théâtre forain » (sc. 4). C'est Mercure qui soutient le camp opposé. Dans cette pièce, on comprend que la construction d'un nouveau marché ne semble qu'un prétexte pour évincer les forains et « purger [le] préau » (sc. 6). Mercure détruit à nouveau la loge que Momus avait fait reconstruire. La dernière solution est chantée sur un air non donné :

12. Des allusions dans d'autres pièces sont aussi à relever, comme dans le prologue d'*Atys*.

13. Voir p. 186.

Chez votre cousin l'Opéra
Allons, troupe foraine,
Du moins vous pourrez jouer-là
La dernière semaine. (sc. 6)

Les forains ont donc été contraints de quitter leur loge, puis d'en construire une autre, ce qui eut des conséquences importantes aussi bien sur le répertoire ¹⁴ que sur l'économie de leur théâtre et les marchés avec les plus riches : il fallut reconstruire, et s'adapter. C'est aussi, rappelons-le, l'avant-dernière foire de Saint-Germain où Honoré sera possesseur du privilège. Il passe, en 1728, à Pontau comme le montre un procès-verbal retrouvé par Campardon et daté du 3 août 1727 ¹⁵. Les dernières années d'Honoré furent donc instables, et ce déménagement forcé fut probablement le coup de grâce qui le contraignit à quitter la scène théâtrale.

Foire Saint-Germain 1726

La Foire ouvrit le 3 février 1726 d'après le *Mercur* ¹⁶. Toutefois, un *Gazetin* précise que « ce ne sera que le 4 du mois prochain que se fera l'ouverture de la foire de Saint-Germain, parce que le troisième jour auquel elle se fait toujours se rencontrera le dimanche » ¹⁷.

La principale troupe reste celle d'Honoré, qui tient son Opéra-Comique dans le jeu de Paume de la rue de Bussy. L'auteur attitré de la troupe était alors Piron, bien qu'une pièce de Le Tellier, ainsi qu'une pièce de Fuzelier, furent également représentées à l'Opéra-Comique. Quant aux acteurs, on apprend, par le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, qu'un certain Lombard y jouait ¹⁸ ; Hamoche faisait également toujours partie de la troupe, comme le prouvent les *Mémoires* : « Hamoche, en habit de ville, fit un compliment au public » ¹⁹. Cette Foire fut, semble-t-il, le terrain de différentes confrontations. Le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique* en fournit quelques témoignages :

Les pages du Roi et des princes ayant été restreints à une seconde loge particulière s'atroupèrent et forcèrent en différentes occasions les gardes et les gagistes pour s'introduire sur le théâtre. On en écrivit à leurs gouverneurs qui les excusèrent sur différents prétextes. Lombard, acteur de l'Opéra-Comique, étant au parquet le chapeau sur la tête, Honoré le lui ôta, autant en fit-il à Honoré [...] ²⁰.

Une seconde troupe, celle de John Riner, est également mentionnée dans les *Mémoires* :

14. En effet, seuls des opéras-comiques furent représentés, excepté quelques pièces pour marionnettes ; et on observe également une réappropriation de l'événement dans le corps des pièces.

15. « Sur la requête présentée au Roi étant en son conseil par le sieur Destouches, directeur général de l'Académie royale de musique, contenant que, par bail passé devant notaire au Châtelet de Paris le 3 août 1727, le sieur Francine, au nom et comme donataire de l'Académie royale de musique et encore comme recteur général de la même Académie royale de musique et encore comme directeur général de la même Académie, a donné à loyer au sieur Boizard de Pontau, bourgeois de Paris, pour le temps et espace de quatre années et demie, le droit d'établir en la ville de Paris aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent et autres qui pourraient s'établir, l'Opéra-Comique [...] », Campardon, t. I, p. 155.

16. *Mercur*, février 1726, p. 391.

17. *Gazetin*, 26 janvier 1726.

18. S'agit-il de l'acteur évoqué dans Campardon, t. II, p. 77 ? Ce dernier ne mentionne sa présence à la Foire qu'à partir de 1735, ainsi que celle de sa femme.

19. *MfP*, t. II, p. 35.

20. Ms. *Opéra-Comique*.

Pendant que le sieur Honoré donnait ses opéras-comiques avec si peu de succès, John Riner, anglais qui avait fait construire un théâtre dans un jeu de Paume de la rue des Fossés de Monsieur le Prince où sa troupe faisait des exercices de sauts et de danses, joignit à ce spectacle celui des marionnettes ²¹.

Mais où furent représentées les pièces de marionnettes de John Riner ? Les frères Parfaict, à l'article sur *La Grand-mère amoureuse*, expliquent que la pièce fut « représentée par les marionnettes de Bienfait » ²². À l'article des *Stratagèmes de l'amour*, la même information est reprise ²³. Toutefois, on l'a vu, les marionnettes citées par les frères Parfaict appartiennent, normalement, à John Riner. Le *Mercur* mentionne également la représentation des deux pièces dans le théâtre du sieur John Riner : « Le sieur John Riner, anglais, a fait construire aussi un théâtre dans un jeu de Paume de la rue des Fossés de Monsieur le Prince, où sa troupe fait son exercice de sauts et de danses : on y a joint un spectacle de marionnettes ». Françoise Rubellin, dans *Atys burlesque*, propose l'explication suivante :

[...] peut-on imaginer qu'on ait peut-être confondu le lieu et les marionnettes. « On y a joint un spectacle de marionnettes » ne signifie pas forcément qu'on a fait construire un théâtre dédié aux marionnettes, comme celui de Bienfait. Rappelons qu'en février 1726, l'établissement d'un nouveau marché a fait supprimer le bâtiment de l'Opéra-Comique. [...] on pourrait donc peut-être envisager que Bienfait, n'ayant plus de théâtre, loue ses marionnettes à John Riner ou tout simplement obtienne de jouer chez lui : ce qui expliquerait la formule du *Mercur* : « on y a joint un spectacle de marionnettes » et celle des frères Parfaict : « représentée par les marionnettes de Bienfait » ²⁴.

Enfin, dans les *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, un autre fait est rapporté, concernant le jeu de Paume d'Orléans, où les troupes avaient l'habitude de jouer : « Les propriétaires du jeu de Paume d'Orléans représentèrent qu'ils ne pouvaient louer leurs emplacements à des danseurs de corde, qui ne les payeraient pas mieux que le sieur Pellegrin avec lequel ils perdaient plus de 20 000 livres » ²⁵. Parlent-ils de la troupe de John Riner ? De celle d'Honoré ? Cette information date-t-elle vraiment de 1726 ? Il est difficile de vérifier l'exactitude des informations proposées dans ce manuscrit.

Opéra-Comique d'Honoré

— Prologue d'*Atys* : *L'Ambigu comique ou L'Ambigu de la Folie* et parodie d'*Atys* ²⁶

Source. Le manuscrit est conservé à la BnF sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 160-171v.

Représentation. Le 19 février ²⁷. Le prologue est uniquement mentionné comme tel dans les *Mémoires*, qui ne fournissent pas d'informations plus précises.

21. *MfP*, t. II, p. 34.

22. *DTP*, t. III, p. 38.

23. *DTP*, t. V, p. 248.

24. Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, p. 87-88.

25. Ms. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

26. Nous vous renvoyons à la notice de cette pièce dans *Atys burlesque*, dir. Françoise Rubellin, *op. cit.*

27. *MfP*, t. II, p. 32-33 ; *Mercur*, février 1726, p. 363-366.

Attribution. Au sujet de l'attribution de la pièce à Piron et non à Fuzelier²⁸, Françoise Rubellin explique :

Il nous paraît improbable que Fuzelier ait participé à cette parodie. On peut avancer des arguments externes : Fuzelier ne l'indique pas dans sa liste autographe de pièces données à la Foire ; il est en rivalité avec Piron à cette époque ; l'édition des œuvres complètes de Piron en 1776 ne mentionne aucun collaborateur. Un argument interne semble décisif : la pièce est truffée d'allusions grivoises et scatologiques d'une grossièreté qui relève plus du style de Piron que de celui de Fuzelier²⁹.

Elle développe également d'autres arguments dans *Le Théâtre en musique et son double* :

Si, contrairement à notre impression, il s'agissait de l'écriture de Fuzelier, voici ce qu'on pourrait imaginer : Fuzelier prépare sa parodie d'*Atys*, *La Grand-mère amoureuse*, qu'il donnera trois semaines plus tard aux marionnettes de la foire Saint-Germain. Il va voir une ou plusieurs fois la pièce de Piron et la copie pendant le spectacle (ce qui expliquerait les légères différences et surtout le fait que les vaudevilles ne soient pas nommés de la même façon ; il s'agit souvent de deux timbres qui désignent le même air). Fuzelier serait-il venu prendre des idées pour sa pièce ? En tout cas, nous excluons l'idée d'une pièce écrite en collaboration. Il est en rivalité avec Piron : en avril 1725, la saison précédente, Piron a donné *Les Huit Mariannes*, au Théâtre-Italien. Une note de Piron précise à la scène XV : « Fuzelier venait de faire jouer *Les Quatre Mariannes* précédentes à la Foire ; et comme il m'en avait dérobé l'idée, je donnai *Les Huit* aux Italiens, pour m'en venger »³⁰.

Réception. Les frères Parfaict expliquent que les pièces d'Honoré, à cette Foire, n'eurent que peu de succès. D'après le *Mercur*, le prologue « fut plus goûté que la parodie »³¹.

— *Crédit est mort*

Source. Piron, t. V, p. 123-184.

Représentation. Elle fut représentée après les trois pièces précédentes. On trouve une information plus précise sur sa représentation dans un *Gazetin de la Police secrète* : « L'Opéra-Comique doit recommencer à jouer sur son théâtre ordinaire la semaine prochaine par la représentation d'une pièce nouvelle intitulée *Crédit est mort* ». Le *Gazetin* étant du 22 mars, on peut dater la création de la pièce fin mars. En revanche, nous ne comprenons pas ce que signifie « recommencer à jouer sur son théâtre ordinaire » : ne jouaient-ils pas sur le théâtre de la rue de Bussy ? Y avait-il eu une pause de quelques jours entre les représentations pour une raison inconnue ?

— *L'Enrôlement d'Arlequin*

Source. Piron, t. V, p. 185-258.

Représentation. Les frères Parfaict proposent le mois de février 1726³². Dans leurs *Mémoires*, ils affirment également « qu'on représenta encore sur ce même théâtre *Crédit est mort* et *L'Enrô-*

28. Le *DTP* attribue l'*Atys* du 19 février 1726 à Fuzelier. Quant aux *Mémoires*, on peut également y lire « *Atys*, parodie de l'opéra de ce nom, par messieurs Fuzelier et d'Orneval », t. II, p. 181.

29. Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, op. cit., p. 149.

30. Françoise Rubellin, « Stratégies parodiques à la Foire et aux Italiens : le dénouement d'*Atys* de Lully et Quinault », dans *Le Théâtre en musique et son double*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cahiano, Paris, Champion, p. 190.

31. Voir également Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, op. cit., p. 150.

32. *DTP*, t. II, p. 417.

lement d'Arlequin »³³. Mais les frères Parfaict, la plupart du temps, mentionnent les pièces dans l'ordre chronologique dans les *Mémoires*. On peut donc penser que la pièce fut représentée au moins après le mois de février, et probablement en mars, proche de *Crédit est mort*.

Attribution. Une collaboration de Piron avec Rameau est évoquée par Jacques-Joseph-Marie Decroix³⁴. Sylvie Bouissou remet en cause cette collaboration :

La collaboration de Rameau à cette pièce n'est attestée que par Decroix et contrairement à *L'Endriague*, le texte, imprimé tardivement en 1776, ne précise pas les interventions du musicien. Au demeurant, à la lecture de celui-ci, Rameau n'aurait pu collaborer qu'au vaudeville final construit sur cinq couplets insipides dont les vers sont déconcertants de platitude [. . .] À vrai dire, on voit mal pourquoi Piron n'aurait pas précisé que la musique originale de ce vaudeville avait été composée par Rameau, comme on peine à imaginer que le musicien ait accepté de travailler sur des vers aussi médiocres. La seule pertinence qui se dégage du vaudeville est que le refrain pouvait peut-être se chanter à trois voix, puisque trois actrices de la Foire sont citées, Milles Delisle, Varin et Saint-Germain. En revanche, une copie manuscrite de *L'Enrôlement d'Arlequin*³⁵ précise qu'à l'origine, la pièce comportait des couplets supprimés, ceux-là mêmes, probablement, que Rameau aurait mis en musique³⁶.

Si la plupart de ses arguments sont fondés sur des jugements de valeur, le manque de sources semble bien mettre en doute la collaboration de Rameau à la pièce.

— *Arlequin sultane favorite*

Source. *TFLO*, t. I, p. 177-257.

Représentation. Cette pièce est une reprise de 1715, et fut représentée le 1^{er} mars 1726³⁷.

Attribution. Il s'agit d'un opéra-comique de Le Sage et d'Orneval.

— *Les Songes*

Source. La pièce est conservée à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 172-198v et 199-203v.

Représentation. Elle fut représentée le samedi 30 mars. Elle a ensuite été reprise le 8 avril, suivie toute la semaine jusqu'au dimanche des Rameaux (le 14 avril) exclusivement, sur le théâtre de l'Opéra. Hamoche y jouait le rôle de Pierrot³⁸.

Attribution. Cette pièce est de Fuzelier. Bien qu'il ait donné une pièce aux marionnettes de John Riner, il fit tout de même représenter sa pièce des *Songes* à l'Opéra-Comique. Loïc Chahine

33. *MfP*, t. II, p. 33.

34. J-J-M Decroix, *Biographie universelle et moderne : histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes. . .*, Louis Gabriel Michaud (éd.), Paris, 1836, t. 35, p. 132.

35. Nous n'en avons pas connaissance.

36. Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, Fayard, 2014, p. 236.

37. *MfP*, t. II, p. 33 ; *Mercure*, mars 1726, p. 560. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva remarque que « Les éditeurs classent *Arlequin sultane favorite* parmi les "pièces chantées par les acteurs" et non pas parmi les "pièces par écrivains" ; cela est curieux, car, comme le montrera tout à l'heure un procès-verbal, la troupe d'Octave jouait par écrivains », Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 342. Il est certain, toutefois, qu'en 1726, cette pièce était bien représentée sous la forme d'un opéra-comique.

38. *Mercure*, avril 1726, p. 808-810.

analyse cette porosité des frontières entre les troupes pour lesquelles œuvre Fuzelier, mettant en garde contre une systématisation :

On aurait pu s’imaginer, aussi, que le choix de la parodie de Piron pour *Atys* en 1726 aurait brouillé Fuzelier avec l’Opéra-Comique, mais s’il s’en va donner sa propre parodie aux marionnettes, il ne confie pas moins ses *Songes* à l’Opéra-Comique. Ce double exemple montre à quel point les rapports de Fuzelier et les théâtres peuvent être complexes ; il faut donc avoir soin de ne pas tirer de conclusions trop hâtives dans ce domaine ³⁹.

— Compliment de clôture

Le jour de la clôture de la Foire, qui eut lieu, normalement, le jour du dimanche des Rameaux ⁴⁰, Fuzelier fit un compliment dédié à Hamoche et joué par ce dernier. En voici l’extrait proposé par les auteurs du *Mercur* :

Messieurs, l’auteur de la bagatelle que nous allons vous donner, enhardi par un exemple très récent, m’a chargé d’un petit compliment, tourné en apologie, au sujet de sa besogne comique. Ce n’est pas pour vous prévenir sur ce qu’il vous offre des manières rabattues, il sait que vous n’aimez pas trop les habits retournés : non, messieurs, le badinage que nous osons vous présenter n’est pas du moins entièrement usé, puisqu’une partie roule sur un opéra nouveau, que vous avez extrêmement ménagé ⁴¹. Ce n’est pas aussi pour vous préparer à un travestissement d’actrices, les nôtres ne gagneraient pas à jouer des rôles masculins, et de plus elles sont charmées de remplir leurs fonctions de femmes ⁴². Voyez donc, messieurs, ce que j’ai à vous dire : c’est que malheureusement pour nous, le ballet nouveau qui nous a fourni une scène, a disparu si brusquement ⁴³, que vous n’auriez pas eu le temps de faire sur lui les *Nota*, qui sont nécessaires pour l’intelligence de notre critique ; on vous prie, par rapport à ceci, de nous pardonner les obscurités que vous y pourrez trouver. Vous savez parfaitement, messieurs, que le succès d’une critique est presque toujours égal à la réussite de l’ouvrage critiqué, et par conséquent, qu’il est très fâcheux d’avoir à faire à des opéras qui ne sauraient demeurer plus de trois jours en place : nous l’occupons aujourd’hui cette place dangereuse.

Pierrot chante le couplet qui suit, sur l’air du « Divertissement de la parodie des *Éléments* » :

AVERTISSEMENT LYRIQUE

Qui tient mal ce qu’il promet,
Et, et, et, et, et, et, et, et,
Dit que le noble comique,
Seul dans ce lieu-ci s’admet,
Et, et, et, et, et, et, et, et,
Nous n’oserions y prétendre,
Messieurs, daignez nous entendre
Sans tirer votre sifflet.

39. Loïc Chahine, th. cit., p. 92. Françoise Rubellin ajoute également que « de 1724 à 1726, Fuzelier donne toutes les pièces foraines qu’il écrit seul à l’Opéra-Comique ; il écrit néanmoins aussi pour les marionnettes avec d’Orneval (*La Grand-mère amoureuse*, 1726) », dans *Atys burlesque*, op. cit., p. 130.

40. *Mercur*, avril 1726, p. 808-810.

41. La pièce en question est *Les Songes*, qui avait été représentée pour la première fois le samedi 30 mars. Dans la première scène, il est fait allusion à l’Opéra *Les Stratagèmes de l’Amour*.

42. D’après Loïc Chahine, en note de son édition critique des *Songes* (th. cit., p. 148), une femme aurait interprété le rôle d’*Atys* lors de la représentation d’une parodie d’*Atys* du 12 mars 1726 : Madame Lambert.

43. En effet, d’après le manuscrit *Opéra-Comique*, le ballet *Les Stratagèmes de l’amour* « fit tomber sa critique en tombant lui-même en hiver après trois représentations ».

Gardez-vous bien de nous prendre
Pour quelque nouveau ballet ⁴⁴.

Marionnettes de John Riner

— *La Grand-mère amoureuse*

Source. *TFLO*, t. VIII, p. 1-65 ⁴⁵.

Représentation. Elle fut représentée le dimanche 10 février ⁴⁶. Toutefois, le *DTP* donne la date du 18 mars 1726. Françoise Rubellin, dans *Atys burlesque*, en propose l'explication suivante :

À la lecture des témoignages des frères Parfaict surgissent deux questions : la date est-elle le 10 ou le 18 mars ? S'agit-il des marionnettes de Bienfait ou de John Riner ⁴⁷ ? Nous pouvons déjà répondre à la première question : le dimanche 18 mars, donné par le *Dictionnaire*, n'existe pas. En 1726, il y eut un dimanche 10 mars et un dimanche 17 mars. Il est aisé d'en déduire, puisque les auteurs ont voulu insister sur le fait que c'était un dimanche (ils ne donnent pas systématiquement le jour), qu'il s'agit d'une coquille et qu'on a imprimé 18 pour 10 ; les erreurs de date sont fréquentes dans ce dictionnaire ⁴⁸.

La parodie de *La Grand-mère amoureuse* venait donc avant celle de Piron, qui eut lieu le 19 février. Une « harangue de Polichinelle » fut également jouée avant la pièce ⁴⁹.

— *Les Stratagèmes de l'Amour*

Source. Le manuscrit est conservé à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 206-208v. Il s'agit en fait d'un canevas de la pièce. Le résumé proposé par les frères Parfaict dans le dictionnaire correspond à celui du canevas ⁵⁰. Les paroles des airs sont les mêmes, l'intrigue est également similaire. En revanche, la prose diffère, et semble plus développée dans le *DTP*. Les airs, parfois non nommés sur le manuscrit, sont également définis dans l'article.

Représentation. Cette pièce est une parodie des *Stratagèmes de l'Amour*, opéra représenté le 28 mars 1726, à l'Académie royale de musique. En ce qui concerne la parodie, on sait seulement qu'elle fut représentée au mois d'avril 1726 ⁵¹. Le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique* dit également que « Monsieur Roi, à qui on avait remis la parodie de son opéra des *Stratagèmes de l'Amour*, ne s'opposa point à sa représentation, la critique n'ayant rien de personnelle » ⁵².

Attribution. La pièce est de d'Orneval et Fuzelier.

44. *Mercure*, avril 1726, p. 808-810.

45. Plusieurs éditions modernes existent également : celle de Susan Harvey, *La Grand-Mère amoureuse, parodie d'Atys. A marionnette Parody of Lully's Atys by Louis Fuzelier et Dorneval from 1726*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2008 ; ainsi que celle de Françoise Rubellin, *Atys burlesque, op. cit.*

46. *Mercure*, février 1726, p. 363-366.

47. Voir p. 169.

48. Françoise Rubellin, *Atys burlesque, op. cit.*, p. 86.

49. Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 204-204v.

50. *DTP*, t. V, p. 248-251.

51. *DTP*, t. V, p. 248.

52. Ms. *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

Foire Saint-Laurent 1726

Le 14 juillet, un nouveau théâtre ouvrit à la foire Saint-Laurent⁵³. Il s'agissait d'une troupe de « danseurs de corde, de sauteurs et de voltigeurs » qui y faisaient « leurs exercices et jou[aient] ensuite un divertissement comique »⁵⁴. Il s'agit probablement de la troupe de Restier, mentionnée dans les *Mémoires* : « Entre les spectacles forains, la troupe de danseurs de corde, de sauteurs et de voltigeurs qui ouvrit le 14 juillet fut celle de Restier que le public suivit avec plus d'empressement »⁵⁵.

La troupe principale, à cette Foire, reste celle de l'Opéra-Comique, toujours tenue par Honoré, mais également en association avec Francisque⁵⁶. Loïc Chahine s'étonne de la mention de Francisque à cette Foire :

Les frères Parfaict n'indiquent pas que Francisque ait disposé d'un théâtre⁵⁷. En revanche, ils l'évoquent à propos de la fin de la Foire, en ces termes : le [...] 23 [octobre], l'Opéra-Comique donna son spectacle sur le théâtre du Palais Royal ; il fut terminé par un compliment prononcé par Francisque, qui remercia le public de l'indulgence et de la bonté qu'il avait témoignées pendant le cours de cette Foire⁵⁸. Le *Mercur*e d'Octobre 1726 évoque la même représentation⁵⁹.

Il propose donc plusieurs explications à la mention de « troupe du sieur Francisque » aux articles du *Galant brutal*, ou encore des *Comédiens corsaires* : « Honoré aurait-il laissé son théâtre à une autre troupe que celle qui l'occupait habituellement ? »⁶⁰. Remarquons également que Campardon, dans l'article sur Francisque, le fait disparaître des théâtres forains après la foire Saint-Germain 1723 et sa *Colombine Nitétis* : « À partir de cette époque, Francisque cessa de paraître aux foires à Paris, et laissant là ses marionnettes, il s'en alla avec une troupe d'acteurs naturels donner des représentations en province »⁶¹. Agnès Paul, dans son *Dictionnaire biographique*, ne mentionne pas non plus la présence de Francisque à cette Foire. D'où vient cet oubli de Francisque ? Il est étonnant qu'il ne soit plus fait mention de lui après 1723, puisque les *Mémoires* des frères Parfaict le citent. De plus, par la suite, on parle non pas d'un entrepreneur, mais de plusieurs : « les entrepreneurs »⁶². Plus encore, Francisque est bien cité dans le *Mercur*e comme jouant le compliment de clôture⁶³ et même en tant que seul entrepreneur : « L'Opéra-Comique du Sieur Francisque donna le 20 septembre la première représentation d'une pièce nouvelle [...] »⁶⁴. Il est donc impossible de remettre en question la présence de Francisque à la foire Saint-Laurent de cette

53. Cette année, la foire Saint-Laurent commença le vendredi 28 juin (*Mercur*e, juin 1726, p. 1285). Elle fut prolongée jusqu'au 5 septembre 1726 (*Mercur*e, juillet 1726, ordonnance du 16 juillet).

54. *Mercur*e, juillet 1726, p. 1653.

55. *MfP*, t. II, p. 38.

56. *MfP*, t. II, p. 35.

57. Il s'agit d'une erreur. Ils l'évoquent, t. II, p. 35 : « Opéra-Comique du sieur Honoré, associé avec Francisque ».

58. *MfP*, t. II, p. 38.

59. Loïc Chahine, th. cit., p. 142.

60. *Ibid.*, p. 143.

61. Campardon, t. II, p. 340.

62. *MfP*, t. II, p. 37.

63. *Mercur*e, octobre 1726, p. 2347.

64. *Ibid.*, p. 2310.

année-là. Peut-être une raison externe à la troupe obligea-t-elle Francisque à retourner à Paris et celui-ci s'associa-t-il alors à Honoré ? Cette association devait apporter à Honoré, bourgeois mais non acteur, un certain crédit grâce à la notoriété de Francisque. Peut-être, simplement, se passe-t-il la même chose que pour l'association d'Honoré à Dolet : un seul entrepreneur entre dans l'histoire foraine, ayant peut-être plus de part dans l'entreprise.

Répertoire de l'Opéra-Comique

— *L'Amour et Bacchus à la Foire ou Les Dieux travestis* (prologue); *Le Saut de Leucade*; *L'Amant brutal ou Ajax ou le Galant brutal* ⁶⁵

Source. Le prologue est conservé sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 209-224 et 225-230; *L'Amant brutal* sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 231-257v; *Le Saut de Leucade* sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 258-264v.

Représentation. Les *Mémoires* donnent le 3 juillet comme date de première représentation pour ces trois pièces, sans toutefois donner le titre du prologue. Une autre soirée théâtrale débuta le 17 juillet ⁶⁶. On peut donc penser que ces trois pièces se poursuivirent sur ce laps de temps.

Attribution. Les trois pièces sont de Fuzelier ⁶⁷.

Réception. Les pièces n'eurent pas de succès. Au sujet du *Saut de Leucade*, les frères Parfaict expliquent qu'« on croira aisément qu'en choisissant ce sujet, l'auteur n'en avait qu'une idée confuse, ainsi que des personnages qu'il y introduit un peu ridiculement » ⁶⁸. Le manuscrit *Opéra-Comique* ajoute que les trois pièces n'eurent qu'un faible succès.

Titre du prologue. Loïc Chahine signale l'existence de deux manuscrits, portant deux titres différents : « Le portefeuille BnF fr. 9336, contient deux versions de cette pièce : la première, ff. 209-224, Fs, est complète, la seconde, ff. 225-230, Pm, est un canevas » ⁶⁹. Les autres sources ne donnent pas de titre à la pièce.

Titre du *Galant brutal*. Plusieurs titres sont également attribués à cette pièce. Dans les *Mémoires*, on la trouve sous le titre de *L'Amant brutal* ⁷⁰. Mais Fuzelier la nomme *Ajax ou le Galant brutal* dans le manuscrit *Opéra-Comique*.

— *Pierrot fée, L'École des amants, Les Arrêts de l'Amour*

Source. *Pierrot fée* est perdue. *L'École des amants* et *Les Arrêts de l'Amour* sont édités dans le t. II du *TFLO*.

65. Pour une analyse détaillée de ces pièces, voir Loïc Chahine, th. cit., p. 142-145.

66. *MfP*, t. II, p. 36.

67. D'après Loïc Chahine, « la foire Saint-Laurent de 1726 est celle qui vit représenter le plus de pièces de Fuzelier : quatre de lui seul et trois avec Le Sage et d'Orneval », th. cit., p. 80.

68. *DTP*, t. V, p. 64-69.

69. Loïc Chahine, th. cit., p. 142.

70. *MfP*, t. II, p. 36.

Représentation. D'après le *Mercur*, ces pièces ont été représentées le 17 juillet⁷¹. Les *Mémoires* permettent d'estimer qu'elles furent jouées jusqu'au 29 juillet, avant la première représentation des *Pèlerins de la Mecque*⁷². Deux des pièces de cette soirée théâtrale sont des reprises : *Les Arrêts de l'Amour* dont la première représentation date de la foire Saint-Germain 1716, par d'Orneval et qui était en fait le troisième acte d'une autre pièce, *Arlequin gentilhomme malgré lui* ; et *L'École des amants*, autre reprise de 1716. Le *DTP* nous apprend que la pièce eut « beaucoup de succès dans sa nouveauté »⁷³.

Attribution de *Pierrot fée*. Sur CESAR, la pièce est attribuée à La Font, sur une musique d'Aubert. Mais cette information ne vient ni des *Mémoires*, ni du *Mercur*, ni de Maupoint qui ne donne que sa date⁷⁴. De plus, La Font est mort le 20 mars 1725⁷⁵. Un article lui est consacré dans le *DTP*, mais il ne mentionne pas non plus, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, les pièces données par CESAR. La liste proposée est, à l'Opéra-Comique : *La Décadence de l'Opéra-Comique* ; *Le Jugement d'Apollon et de Pan par Midas* ; *La Réforme du régiment de la Calotte* ; *La Querelle des théâtres* (avec Le Sage). Pourtant, quatre pièces lui sont attribuées sur CESAR, post-mortem : *La Fille*, en 1726, mais il s'agit d'une reprise d'un acte du ballet des fêtes de Thalie⁷⁶ ; *Pierrot fée*, en 1726 ; *Le Retour de la chasse du cerf*, en 1726 ; et *Orion*, en 1728⁷⁷. Ainsi, deux solutions sont possibles. Ou le contributeur de CESAR a bien trouvé une source mentionnant La Font et Aubert, et, dans ce cas, il pourrait s'agir d'une reprise de la pièce, qui daterait d'avant la mort de La Font ; ou, ce qui est plus probable, cette pièce est d'un des auteurs présents sur cette Foire : soit de Piron, soit de Fuzelier, Le Sage ou d'Orneval.

— *Les Pèlerins de la Mecque*

D'après le *Mercur*⁷⁸ et les frères Parfaict⁷⁹, la pièce fut représentée pour la première fois le 29 septembre 1726, puis, d'après les *Mémoires*, fut jouée pendant six semaines. Cette pièce, généralement attribuée à Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, ne serait pas, d'après Loïc Chahine, de Fuzelier. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 3.

71. *Mercur*, juillet 1726, p. 1653.

72. *MfP*, t. II, p. 35 : « L'Opéra-Comique continua les trois pièces précédentes, jusqu'au 29 juillet, jour de la première représentation des *Pèlerins de la Mecque* ».

73. *DTP*, t. II, p. 358.

74. Maupoint, p. 340 : « Un acte en juillet 1726 ».

75. L'éris, p. 604 : « Il mourut à Passy après une longue maladie, le 20 mars ». Son éloge est présenté dans le *Mercur* de mars 1725.

76. *DTP*, t. II, p. 576 : « C'est le titre du premier acte du *Ballet des Fêtes de Thalie*, de Monsieur de la Font, musique de Monsieur Mouret, représenté en 1714 ».

77. Cette tragédie lyrique avait probablement été écrite du vivant de l'auteur. Le *DTP*, t. IV, p. 35, mentionne qu'elle a été « retouchée par Monsieur l'Abbé Pellegrin ».

78. *Mercur*, août 1726, p. 1879.

79. *MfP*, t. II, p. 36.

— *La Robe de dissension* et *Olivette juge des Enfers*

Source. *La Robe de dissension* : Piron, t. IV, p. 329-436 ; *Olivette juge des enfers*⁸⁰ : Ms. BnF, fr. 9316, f^{os} 1-8v⁸¹.

Représentation. Ces deux pièces ont été représentées le 7 septembre, d'après le *Mercur*⁸². Les *Mémoires* proposent la même date.

Attribution de *La Robe de dissension*. La musique de *La Robe de dissension* serait de Rameau, le texte de Piron, Le Sage et d'Orneval.

Attribution d'*Olivette juge des enfers*. Comme le remarquent Françoise Rubellin et Isabelle Ligier-Degauque dans la notice de la pièce,

Si l'attribution à Piron ne fait aujourd'hui aucun doute, ce ne fut pas toujours le cas puisqu'on peut lire dans les *Nouveaux mémoires*, après la mention de Piron, que « Mlle Delisle dit que cette pièce est d'un autre auteur »⁸³. Tandis que les frères Parfaict l'attribuent à Piron dans leurs *Mémoires*⁸⁴, ils citent Fleury dans leur *Dictionnaire*⁸⁵. Nous verrons que le fond de la pièce permet de retrouver les grands thèmes de Piron⁸⁶.

Il semble ainsi que la pièce soit bien de Piron, mais il est probable qu'elle ait été remaniée ensuite par Fleury, en 1752.

— *Les Comédiens corsaires* (prologue)⁸⁷ ; *L'Obstacle favorable* ; *Les Amours déguisés*

Source. *TFLO*, t. VI, p. 231-256 (*Les Comédiens corsaires*), p. 257-312 (*L'Obstacle favorable*), p. 313-372 (*Les Amours déguisés*)⁸⁸.

Représentation et réception. Dans le *Mercur* et les *Mémoires*, la date de représentation de ces trois pièces est donnée au 20 septembre⁸⁹. Les frères Parfaict ajoutent que les *Comédiens corsaires* fut représentée sur le théâtre du Palais Royal⁹⁰, ce qui nous pousse à ajouter une représentation de cette pièce après la fermeture de la Foire, début octobre. Fut-elle reprise avec les deux pièces qui

80. Également éditée dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, éd. Françoise Rubellin, *op. cit.*

81. Ces deux pièces sont également en cours de publication aux Classiques Garnier.

82. *Mercur*, septembre 1726, p. 2133 : « Le 7 de ce mois, l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent donna la première représentation d'une pièce nouvelle en deux actes, ornée de divertissements, de chants et de danses en vaudevilles, intitulée *La Robe de dissension* et d'un troisième acte qui a pour titre *Olivette, juge des enfers* ».

83. *Nouveaux mémoires*, p. 163.

84. *MfP*, t. II, p. 35.

85. *DTP*, t. IV, p. 15.

86. Françoise Rubellin (dir.), *Théâtre de la Foire, op. cit.*, p. 286.

87. Loïc Chahine voit dans ce prologue l'expression de la rivalité de Fuzelier avec la Comédie-Italienne, plus particulièrement Riccoboni : « Il nous semble tout à fait probable que Luigi Riccoboni n'ait pas vu d'un très bon œil que Fuzelier travaille à la fois pour lui et pour ses rivaux et que l'expression affirmée de cette rivalité, cristallisée dans cette critique de son épouse, ait entraîné une rupture définitive », *th. cit.*, p. 59-60.

88. Une autre édition des *Amours déguisés* et des *Comédiens corsaires* existe également : Eugène Auriac, *Théâtre de la Foire : Recueil de pièces présentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles français*, Paris, Garnier, 1878.

89. *Mercur*, octobre 1726, p. 2310 et septembre p. 2133 : « Le 20, on donna sur le même théâtre la première représentation d'une pièce nouvelle, en trois actes, en vaudevilles avec les divertissements, intitulée *Les Comédiens corsaires*. Comme elle a été reçue favorablement du public, on en parlera plus au long dans le prochain journal » ; *MfP*, t. II, p. 37.

90. *DTP*, t. II, p. 133.

la suivaient ? Pour *Les Amours déguisés* et *L'Obstacle favorable*, une erreur réside dans le *DTP*, et a été reproduite dans *CESAR*, qui propose une date de représentation au 10 septembre⁹¹. Or, le *Mercur* et les *Mémoires* proposant la date du 20, il est plus probable qu'elles aient toutes trois été représentées le 20 et qu'il s'agisse d'une coquille.

D'après le manuscrit *Opéra-Comique*, ces pièces eurent un « bon succès ». Les frères Parfaict ajoutent, à l'article des *Comédiens corsaires*, que « la satire y est vive et piquante, aussi eut-elle beaucoup de réussite »⁹².

Attribution. Les pièces sont de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier.

— *Le Bois de Boulogne*

Source. La pièce est conservée à la BnF sous la cote Ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 265-279v. On la trouve également au département musique, sous la cote Rés. TH.B 41.

Représentation et réception. Le *Mercur* donne sa date de représentation :

Le 8 et le 22 de ce mois [octobre], cette troupe donna deux nouveautés, l'une sous le titre du *Bois de Boulogne*, que le public ne goûta point ; et l'autre sous le titre du *Retour de la chasse du cerf*, qui est une espèce de parodie critique de la pièce nouvelle qu'on joue au théâtre français⁹³.

Donc, *Le Bois de boulogne* est représenté le 8 octobre, et *Le Retour de la chasse du cerf*, le 22 octobre. L'article du *DTP* donne également cette date, et ajoute qu'elle « fut très mal reçue, les sifflets empêchèrent d'entendre les dernières scènes »⁹⁴. Loïc Chahine remarque que cette pièce pouvait être un prologue, annonçant d'autres pièces dont nous n'avons pas la source : « Cette scène [la dernière], sert aussi de transition vers les pièces suivantes, dont Monsieur Orgon offre le divertissement à Argentine, et dans lesquelles Madame Orgon prétend jouer avec Arlequin »⁹⁵.

Attribution. *Le Bois de Boulogne* est une pièce de Fuzelier.

— *Le Retour de la chasse du cerf*

Source. La pièce est perdue.

Représentation. Nous venons de le voir, cette pièce nouvelle fut représentée le 22 octobre⁹⁶. Fut-elle jouée sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à la Foire, ou sur le théâtre du Palais Royal ? Les *Mémoires* disent que « *Le Retour de la chasse du cerf*, donnée le 22 du même mois, fut plus goûtée : c'était une critique de *La Chasse du cerf*, comédie française. Le lendemain 23 l'Opéra-Comique donna son spectacle sur le théâtre du Palais Royal »⁹⁷. Cela signifie-t-il que l'Opéra-Comique ne joua sur le théâtre du Palais Royal que le 23 octobre, jour du compliment de clôture ? Ce ne fut

91. *DTP*, t. IV, p. 133.

92. *Ibid.*

93. *Mercur*, octobre 1726, p. 2348.

94. *DTP*, t. I, p. 474.

95. Loïc Chahine, th. cit., p. 145.

96. *Mercur*, octobre 1726, p. 2348 ; *MfP*, t. II, p. 38.

97. *MfP*, t. II, p. 38.

probablement pas le cas. En effet, le *Mercur*e explique que « l'Opéra-Comique, qui a joué plusieurs fois depuis la clôture de la foire Saint-Laurent, sur le théâtre du Palais Royal, prit congé du public le mercredi 23 octobre »⁹⁸. Nous pensons qu'elle ne fut représentée que sur le théâtre de l'Opéra, la Foire ayant, probablement, été terminée à la Saint-Michel, donc le 29 septembre. La prolongation évoquée par les frères Parfaict pour cette Foire avait donc dû se faire sur le théâtre du Palais Royal : « Les entrepreneurs de l'Opéra-Comique, ayant obtenu une prolongation, firent représenter le 8 octobre *Le Bois de Boulogne* [...] »⁹⁹.

Attribution. Nous avons vu précédemment, au sujet de *Pierrot fée*, que la pièce ne pouvait être de La Font, mort en 1725. Le cas se reproduit ici : elle est attribuée à La Font sur CESAR. Or, cette pièce est « une parodie de *La Chasse du cerf*¹⁰⁰, comédie de Monsieur Le Grand, au Théâtre Français, par Monsieur P***** représentée par la troupe de l'Opéra-Comique, sur le théâtre du Palais Royal, le mardi 22 octobre 1726 ». Qui est ce « Monsieur P*** » ? S'agit-il de Piron ? Pourquoi, si tel était le cas, resterait-il anonyme ? Serait-ce, encore, une pièce de Pellegrin ? Celui-ci, toutefois, n'avait pas écrit pour la Foire depuis 1721. Enfin, il ne peut réellement pas s'agir d'une pièce de La Font, ni même d'une reprise d'une de ses pièces, post-mortem, puisque la pièce cible fut représentée en 1726. Pourrait-il s'agir d'une pièce de Fuzelier ? Nous l'avions vu, dans *Les Comédiens corsaires*, Loïc Chahine voyait l'expression de la rivalité de Fuzelier avec la Comédie-Italienne. Pourrait-il, là encore, s'agir d'un signe de cette rivalité, cette fois envers l'un des auteurs principaux de la Comédie-Italienne ?

Argument.

Nous reproduisons le résumé des frères Parfaict :

Monsieur Crottin, auteur du *Triomphe de la Folie*, du *Roi de Cocagne*, de *Cartouche* et en dernier lieu, de la *Chasse du cerf*¹⁰¹, se retire dans une taverne avec des pipes, du tabac, des plumes, de l'encre et sa pièce, pour la réformer au goût du public qui vient de la siffler. Il défend qu'on laisse entrer qui que ce soit. Le garçon à qui il donne cet ordre, lui répond en argot. Crottin lui demande pourquoi il emploie cette façon de parler. Le garçon lui répond sur l'air « Dame Commode » :

En ce langage
 Nous autres compagnons
 D'escamotage
 Nous nous entretenons :
 Et sachant qu'aujourd'hui de trois cent fois six francs
 Vous avez fait pillage,
 Je vous parlais céans
 En ce langage.

Un Savoyard, qui a fait le rôle de chien dans la pièce, lorsqu'Actéon changé en cerf pour Diane vient expirer sur le théâtre, vient dire à Crottin qu'il est entré par la cheminée,

98. *Mercur*e, octobre 1726, p. 2347.

99. *MfP*, t. II, p. 37.

100. Contrairement à ce qu'affirme Isabelle Martin dans son article « Question animale et théâtre comique », la pièce attribuée à La Font n'est pas parodiée, mais est bien la parodie de la pièce de Le Grand : « Marc-Antoine Le Grand, *La Chasse du cerf*, théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, 1726, parodie de la pièce de Joseph La Font, *Le Retour de la chasse du cerf*, représentée à la foire Saint-Laurent et au théâtre du Palais Royal », Isabelle Martin, « Question animale et théâtre comique », *Dix-huitième siècle*, 2010, n° 42, p. 201-216.

101. Soit Le Grand.

ne pouvant entrer par la porte, pour lui demander le paiement de son rôle. Crottin veut le renvoyer. Le Savoyard pousse sa pointe, et dit sur l'air « Attendez-moi sous l'orme » :

UN SAVOYARD

Mais, Monsieur, mon espèce ?

CROTTIN

Demain on rejouera.

UN SAVOYARD, *avec un air de mépris.*

Quoi, Monsieur, votre pièce ?

CROTTIN

Oui, ton rôle y sera,
J'entreprends sa réforme.
Toute la ville ira.

UN SAVOYARD

Attendez-là sous l'orme,
Peut-être elle y viendra.

Il continue sur l'air « Ramenez ci, ramenez là » :

Pour nos femmes, pour nos filles,
Il faut pointes bien gentilles
Votre pièce n'en a pas,
Ramenez ci, ramenez là, la la la,
Ramenez là du haut en bas.

Le maître du combat du taureau à mort vient ensuite conter à Crottin de quelle façon il s'est fait jour jusqu'en ce lieu, par le moyen des animaux sauvages qui l'accompagnent. Il propose à Crottin de lui vendre un certain monstre qui n'est ni singe ni homme, et qui a blessé toute l'assemblée dans sa pièce, que c'est le meilleur de ses animaux dont il croit qu'il veut se défaire, parce que, dit-il, le public ne veut plus voir de combat à mort sur la scène française. Crottin dit qu'il n'a point d'animaux à vendre. Après quelques plaisanteries du même goût, le maître du combat à mort sort avec ses animaux. Arlequin en petit-maître, et Colombine en femme de qualité, viennent trouver Crottin et disent qu'ils se sont fait jour l'épée à la main dans ce réduit. Arlequin veut que Crottin lui fasse raison de l'injure qu'il a faite au public, en lui donnant une pareille farce. Crottin se met en défense, Colombine les sépare, en disant sur l'air « L'autre jour dame Claudine » :

Ah ! Monsieur, qu'allez-vous faire ?

ARLEQUIN

Je punis un téméraire,
Laissez agir ma colère.

COLOMBINE

Calmez ce courroux ardent.
Par une noble victoire
Signalez votre mémoire.
Mais quel honneur, quelle gloire,
À frapper un innocent !

Pour moi, dit-elle, je me suis fort divertie à la pièce. Le parterre parodiait à merveille tous les beaux endroits. Le poète demande conseil à Arlequin, pour porter sa pièce à l'Opéra-Comique. Arlequin lui dit de s'en bien garder. Colombine ajoute sur l'air « Sois complaisant » :

On vit jadis cet opéra folâtre
 Des bas dictums se montrer idolâtre.
 Mais
 Ils sont sur votre théâtre
 Et n'en sortiront jamais.

Ils entrent dans le détail, Arlequin prouve que la pièce est indigne de l'Opéra-Comique. Crottin prend son parti et projette de continuer à la raccommoder pour la scène française. Il chante sur l'air « Lampons » :

On l'y verra dès demain (*bis*)
 Et si le public mutin (*bis*)
 À résister se hasarde,
 On redoublera la garde.
 Lampons, lampons, camarades lampons.

Crottin abandonne la place. Colombine et Arlequin forment le dessin de redoubler leurs soins pour détruire les mauvaises impressions que de pareils auteurs jettent dans le public. *Mémoire manuscrit* ¹⁰².

Une pièce critique. *La Chasse du cerf* est une comédie-ballet de Le Grand, représentée le 14 octobre 1726 à la Comédie-Française ¹⁰³. Elle reprend le mythe de Diane et Actéon, lequel fut changé en cerf pour l'avoir surprise dans un bain. Le *DTP* précise qu'elle fut « réduite en deux actes, et jouée sans prologue le samedi 19 du même mois, précédée du prologue de *L'Impromptu de la Folie*, et suivie de *La Française italienne*, second acte de la pièce dont on vient de parler » ¹⁰⁴.

Le prologue de la pièce de Le Grand met en scène deux actrices et Le Grand lui-même. Les deux actrices cherchent une pièce nouvelle pour la troupe, et se déchirent entre pastorale, comédie et tragédie. Le Grand propose alors « une pièce comique en trois actes avec des divertissements, qui puisse dédommager Paris des spectacles qui lui manquent » ¹⁰⁵. L'auteur de *La Chasse du cerf* arrive alors, et défend sa pièce. La pièce reprend l'histoire de Diane et Actéon.

Rappelons que la parodie fut représentée le 22 octobre : c'est-à-dire entre la première représentation de la pièce de Le Grand le 14 octobre et sa reprise le 24 octobre. Dans la parodie, l'auteur insiste sur la reprise de la pièce et s'en moque. Il fait d'abord allusion à un Savoyard, venu recevoir sa paye. Il jouait le rôle d'un chien et Crottin alias Le Grand, persistant dans l'arrangement de sa pièce : « J'entreprends sa réforme, / Toute la ville ira », lui apprend également que son rôle sera conservé. D'après le résumé, ce rôle de chien est celui d'un animal terminant aux côtés d'Actéon : en effet, dans la scène 11 du dernier acte, Actéon, désormais transformé en cerf, est poursuivi par une meute de chiens. La suite de la pièce joue également sur des allusions à cette reprise d'une pièce qui, pourtant, avait été un échec : « Crottin prend son parti, et projette de continuer à la raccommoder pour la scène ».

102. *DTP*, t. IV, p. 442-446.

103. *DTP*, t. II, p. 77.

104. *Ibid.* En effet, les auteurs du *Mercur* précisent : « Comme cette comédie n'a pas été reçue favorablement et que l'auteur en doit retrancher le premier acte et le prologue, nous vous renvoyons au *Mercur* prochain », *Mercur*, octobre 1726, p. 2345.

105. *Théâtre de Monsieur Le Grand*, Paris, Ribou, 1731, t. IV, p. 191.

La parodie joue également sur des éléments qui, peut-être, avaient été la cause de l'échec de la pièce : la présence de nombreux animaux. Il est ainsi fait allusion à un chien, mais également un monstre mi singe, mi homme (équivalent, dans la cible, du singe tué, dont Zacorin avait repris la peau pour se déguiser), mais également de tout un troupeau d'animaux.

— Compliment de clôture de Francisque

Représentation. La clôture eut lieu le mercredi 23 octobre, sur le théâtre du Palais Royal ¹⁰⁶. Voici le contenu du compliment de Francisque :

Messieurs,

Permettez-nous de vous rendre de très humbles grâces de l'extrême indulgence que vous avez eue pour nous pendant le cours de la dernière Foire. Satisfaits des efforts que notre troupe faisait pour vous plaire, vous avez excusé nos fautes, et votre bonté a prévalu sur la délicatesse de votre goût. Aussi ne sommes-nous pas assez vains pour regarder comme une injustice les applaudissements dont vous nous avez quelquefois honorés. Nous savons bien que vous nous les avez donnés seulement pour nous encourager à les mériter ; et c'est ce qui sera désormais toute notre attention. Oui, messieurs, nous allons nous appliquer, mes camarades et moi, à vous rendre plus contents de nous à la Foire prochaine. Puissent nos auteurs nous donner de si bonnes pièces, qu'elles vous dérobent nos défauts, ou puissions-nous devenir assez habiles pour faire valoir les médiocres ¹⁰⁷.

Deux cas problématiques

— *Le Déménagement de l'Opéra-Comique* ¹⁰⁸

Source. Les premières pages de la pièce sont conservées à la BnF, sous la cote Ms. BnF, fr. 9315, f^{os} 104-105v.

Représentation. Nous n'avons que peu d'informations sur cette pièce. En effet, ni les frères Parfaict, ni les auteurs du *Mercure* ne la mentionnent. Le manuscrit n'a, de plus, pas été retranscrit entièrement. Il s'arrête à la première réplique de la scène 2, à l'arrivée d'une actrice de l'Opéra-Comique. Isabelle Martin, dans *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards* ¹⁰⁹ donne la date de 1726 pour cette pièce. Afin de corroborer cette hypothèse de datation, nous avons déjà expliqué à l'occasion de notre analyse du déménagement de l'Opéra-Comique suite à la construction d'un nouveau marché, que la pièce semblait reprendre des éléments de cet événement, ce qui pouvait permettre de poser l'hypothèse que la pièce avait été écrite en 1726.

Attribution. Dans le cahier, elle est placée directement après *L'Impromptu de Polichinelle*, pièce de Carolet de 1731 et avant *Polichinelle Cupidon ou L'Amour contrefait*, du même auteur et de la même année. Mais cela ne nous permet pas d'attribuer de façon certaine la pièce à Carolet.

Beaucoup de questions restent donc sans réponse : est-elle de Carolet ? Fut-elle représentée à la foire Saint-Germain ou à la foire Saint-Laurent ? Fut-elle d'ailleurs réellement représentée ? Il

106. *Mercure*, octobre 1726, p. 2347-2348.

107. *Ibid.*

108. Voir notre analyse p. 168.

109. Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 338.

est impossible, avec le manque d'informations sur cette pièce, de répondre plus précisément à ces questions.

Transcription des deux pages du manuscrit.

Le Déménagement de l'Opéra-Comique Pièce d'un acte

Acteurs

POLICHINELLE.

UN POÈTE.

MONSIEUR SUIFFET, *ENTREPRENEUR DE L'OPÉRA-COMIQUE.*

MADÉLON, *ACTRICE DE L'OPÉRA-COMIQUE.*

TONTON, *DANSEUSE DE L'OPÉRA-COMIQUE.*

L'OPÉRA.

UN HUISSIER.

SUITE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La scène se passe dans la rue.

SCÈNE I

POLICHINELLE, LE CHARRETIER, LE POÈTE.

Une rue. Un charretier conduit une charrette de meubles de théâtre qu'un poète accompagne.

LE CHARRETIER

Dia hu ! Dia hu !

LE POÈTE

Doucement donc, charretier, je n'ai pas les jambes de vos chevaux.

POLICHINELLE

Oh, oh, Monsieur le poète ! Où menez-vous donc cette voie ¹¹⁰ de bois ?

LE POÈTE

Range-toi, bossu, je conduis les meubles de l'Opéra-Comique proche la Comédie-Française. Ils ne feront plus que deux têtes dans un bonnet ¹¹¹.

POLICHINELLE

Cela sera commode. Quand vous aurez besoin de farces, vous n'aurez qu'à frapper chez le voisin.

110. *Voie* : « On dit voie pour charretée. Voie de bois, voie de pierre, voie de sable, voie de plâtre. C'est la quantité de douze sacs de plâtre, chaque sac de deux boisseaux et demi », (Acad. 1762).

111. *Deux têtes dans un bonnet* : « Proverbialement et figurément, en parlant de deux ou trois personnes liées d'amitié et d'intérêt, et toujours d'un même sentiment », (Acad. 1762).

LE POÈTE

L'Op[éra]-C[omique] n'en a pas besoin, je l'entretiens de pièces.

POLICHINELLE

Il ne vous entretient guère bien d'habits. Vous conduisez là de beaux meubles ! Ma maîtresse en avait de plus beaux que le commissaire a fait jeter par les fenêtres ¹¹².

SCÈNE II

POLICHINELLE, MONSIEUR SUIFFET.

POLICHINELLE

Serviteur à Monsieur Suiffet, entrepreneur de l'Opéra-Comique.

MONSIEUR SUIFFET

Passes ton chemin. Un homme comme moi ne parle pas à une marionnette.

POLICHINELLE

Vous êtes bien fier parce que vous n'êtes plus forain. Avez-vous toujours vos fringantes actrices à qui les petits-maîtres font faire le manège dans les coulisses ?

MONSIEUR SUIFFET

Tais-toi, et te mêle de divertir les petites gens.

POLICHINELLE

Vous devriez avoir des danseurs de corde, c'est votre premier métier.

MONSIEUR SUIFFET

Ce coquin... mais voici une de nos actrices.

SCÈNE III

SUIFFET, MADELON.

Ah, ah, Mademoiselle Madelon ! Où diable allez-vous donc si vite avec ce casaquin sous votre bras ?

— *La Rose*

Source. Piron, t. III, p. 453-544 ¹¹³.

Représentation. Cette « pastorale comique » en un acte fut représentée en 1744 pour la première fois. Mais son écriture est largement antérieure, puisque Piron l'avait écrite en 1726. Il s'agit d'une vaste métaphore autour du jardinage et des fleurs, derrière laquelle on peut lire clairement une allusion à la sexualité. Nous y reviendrons dans le chapitre IV, p. 250.

112. Serait-ce une allusion à un événement réel ? Nous n'avons pas retrouvé, à l'heure actuelle, de document en témoignant.

113. Une autre édition, en 1754, existe également : Alexis Piron, *La Rose ou Les Fêtes de l'hymen, opéra-comique*, Paris, Duchesne, 1754.

Année 1727

Foire Saint-Germain 1727

Un an après, en 1727, le déménagement de l'Opéra-Comique évoqué en 1725 et en 1726 ne semble toujours pas achevé et continue de faire parler de lui :

Le lundi 31 du mois dernier [mars] et jusqu'au samedi suivant, l'Opéra-Comique qui n'avait point joué pendant le cour de la dernière foire Saint-Germain, toutes les loges ayant été abattues pour faire place au nouveau marché, représenta sur le théâtre du Palais Royal *Les Nocés de Proserpine*¹.

Le *Mercure* propose également une description du marché nouvellement établi et, parmi les informations importantes, fournit les raisons de la mise en place de ce marché :

Le cardinal de Bissy n'eut pas plus tôt été nommé à l'abbaye de Saint-Germain des Prés que ne pouvant souffrir qu'on en profanât le territoire par des spectacles défendus de tout temps par l'église, il résolut de convertir la place qui jusque-là avait été occupée par des théâtres, en un marché [...] ².

L'entrepreneur de l'Opéra-Comique, alors le sieur Honoré, ne trouvait pas, en effet, de théâtre cette année-là. Ce n'est que « par grâce » que l'Opéra lui accorda le droit de jouer sur son théâtre :

L'établissement du nouveau marché du faubourg Saint-Germain avait dès l'année précédente obligé l'entrepreneur de l'Opéra-Comique à chercher un nouveau théâtre. Son embarras augmenta à celle-ci, ne pouvant trouver de lieu pour donner spectacle, il lui fallut attendre la clôture des autres ; alors il obtint par grâce celui de l'Opéra sur lequel il donna pendant la semaine de la Passion *Les Nocés de Proserpine*, parodie en un acte de l'opéra de ce nom, précédée de *L'Île des Amazones*, ancienne pièce ; ces deux-ci étaient liées par un petit prologue dont la démolition des théâtres forains faisait le sujet : il avait pour titre *Les Débris de la foire Saint-Germain*³.

Ainsi, le contrat passé avec Cardon semble avoir pris fin⁴. La troupe doit jouer sur le théâtre de l'Opéra. Ce dernier, loin de vouloir faire couler l'entreprise de l'Opéra-Comique, avait tout à gagner à aider les forains : si la troupe d'Honoré ne jouait pas, ils ne payeraient pas leur privilège. Deux autres conséquences découlaient de cette contrainte : la modification du calendrier forain et l'accès à une nouvelle scène théâtrale⁵.

Un répertoire restreint

Les forains ne purent donc représenter leurs pièces qu'une semaine. La seule troupe évoquée cette année est celle d'Honoré, qui avait le privilège de l'Opéra. Nous n'avons pas trouvé d'acte notarié qui permette de savoir s'il était toujours associé à Dolet⁶. Quant à Francisque, à qui il était

1. *Mercure*, avril 1727, p. 775.

2. *Mercure*, avril 1727, p. 651.

3. *MfP*, t. II, p. 38.

4. Voir MC/ET/XII/392. À la foire Saint-Germain de 1726, la troupe d'Honoré louait une loge à Cardon, jeu de paume de l'Étoile.

5. Quelles étaient les conséquences d'une représentation de leur répertoire sur la scène de l'Académie royale de musique ? Les décors en étaient-ils modifiés, le jeu de scène changé, le public affecté ? Nous n'avons pour l'instant aucune réponse.

6. Notons toutefois que dans *La Ceinture de Vénus*, à la foire suivante, reprise de 1715, Dolet jouait le rôle d'Arlequin. Fut-elle reprise justement en raison de la présence de Dolet dans la troupe ? Y était-il déjà à la foire Saint-Germain ?

associé à la foire Saint-Laurent 1726, il ne semble plus qu'il ait une part quelconque à la société. Leur répertoire se composa des pièces suivantes :

— *Les Débris de la foire Saint-Germain* (prologue)

— *L'Île des Amazones*

— *Les Noces de Proserpine*

Les *Mémoires* précisent que c'est lors de la semaine de la passion qu'ils purent représenter la parodie *Les Noces de Proserpine*⁷ de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval et *L'Île des Amazones* de Le Sage et d'Orneval. Avec ces deux pièces, on trouvait un prologue, *Les Débris de la Foire Saint-Germain* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. Les dates sont précisées par les auteurs du *Mercur*⁸.

En ce qui concerne la datation de ces trois pièces, et en lien avec ce que propose le *DTP* à l'article sur *Les Noces de Proserpine*, ainsi que le *Mercur*, les deux pièces citées et leur prologue furent représentés le 31 mars 1727. Or, le même dictionnaire donne la date du dimanche 30 mars à l'article de *L'Île des Amazones*, mais également à celui des *Débris de la Foire* :

Débris (les) de la Foire, Prologue de Monsieur d'Orneval, non imprimé, représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique, par la troupe de l'Opéra-Comique, le dimanche 30 mars 1727⁹.

D'où vient ce « dimanche » ? Il semble peu probable que le prologue ait été représenté seul le dimanche, avec la reprise de *L'Île des Amazones*¹⁰. Nous avons tendance à penser qu'il s'agit d'une erreur des frères Parfaict, et préférons accorder foi au *Mercur* d'avril 1727, plus fiable, et qui donne la date du lundi 31 mars pour la première représentation.

L'attribution des *Débris de la foire Saint-Germain* est également problématique. Est-elle de d'Orneval seul ? De d'Orneval et Le Sage ? De Fuzelier ? Loïc Chahine analyse le problème dans sa thèse :

Dans bien des cas, cependant, la page de titre ne donne guère de précisions, et il faut vérifier les attributions au cas par cas, en se basant sur d'autres témoignages. On peut se référer au *DTP*, qui parfois se contredit : en effet, si l'on compare l'attribution qui figure à l'article de la pièce à celles qui figurent dans les listes de pièces données aux articles des auteurs, on observe souvent des divergences. Ainsi, *Les Débris de la Foire Saint-Germain*, prologue de 1727, est attribué à l'article de la pièce à d'Orneval seul ; à l'article d'Orneval, la pièce figure dans la section des pièces composées avec Le Sage ; à l'article Le Sage, elle figure dans la section des pièces écrites avec Fuzelier et d'Orneval ; enfin, elle est absente des listes données à l'article Fuzelier¹¹.

Il ne propose pas de réponse et laisse l'attribution en suspens. Fuzelier s'attribuant dans *État des pièces* la pièce *Les Champs-Elysées ou Les Noces de Proserpine*, et le prologue étant, dans le

7. Au sujet de cette pièce, nous vous renvoyons à l'article de Françoise Rubellin, « Parodie et revue, trois états inédits des *Noces de Proserpine* » dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant, PUPS, 2005, p. 55-69. Elle est également connue sous le titre *Les Champs Elysées ou les Noces de Proserpine et Pluton*.

8. Voir ci-dessus.

9. *DTP*, t. II, p. 255.

10. Le *DTP* donne également, à cet article, la date du dimanche 30 pour la première représentation. Voir *DTP*, t. III, p. 508.

11. Loïc Chahine, th. cit., p. 87.

portefeuille, juste avant cette pièce, l'attribution a peut-être été sous-entendue. On peut supposer, en effet, que l'auteur de la pièce en a écrit le prologue, mais nous ne sommes pas en mesure de l'affirmer.

Une dernière pièce est citée sur CESAR : *La Reine des théâtres*. À l'instar de Loïc Chahine ¹², nous n'en avons trouvé aucune trace dans aucune source ancienne. Nous choisissons donc de considérer cette pièce comme non représentée, ou du moins de représentation incertaine.

Foire Saint-Laurent 1727

Trois troupes sont évoquées dans les *Mémoires* ¹³ à cette Foire ¹⁴ :

- Celle de l'Opéra-Comique du Sieur Honoré ;
- Celle des danseurs de corde de Restier ;
- Celle du spectacle acrobatique de Mignard.

On apprend également que

le 22 l'Opéra-Comique voulant aussi donner quelque marque de joie dans la conjoncture présente, donna gratis sur son théâtre de la foire Saint-Laurent les deux pièces dont on a parlé. Tout s'y passa à la satisfaction d'une multitude de peuple que cette nouveauté n'avait pas manqué d'attirer, tant du faubourg que de la ville ¹⁵.

L'événement en question était en fait l'accouchement de la reine :

Le 13 de ce mois, vers le soir, la reine se sentit incommodée d'une indigestion, qui fut suivie de vomissements, dont les efforts faisaient craindre une inflammation qui aurait pu donner lieu à une fausse couche ; car on n'était pas sûr que S. M. fut à terme [. . .] elle accoucha heureusement de deux princesses. L'aînée naquit à onze heures et un quart, et la seconde environ dix minutes après ¹⁶.

C'est, par ailleurs, à cette même Foire que le sieur Honoré céda son bail au sieur Pontau, clôturant notre calendrier des spectacles forains. Les derniers problèmes économiques et matériels liés à la construction du nouveau marché ont, semble-t-il, été la cause de la capitulation d'Honoré.

12. « L'année 1727 n'en paraît que plus désolée. En effet, si CESAR mentionne une pièce intitulée *La Reine des théâtres*, nous n'en avons trouvé trace dans aucune source ancienne ; tout au plus peut-on être sûr que Fuzelier participe activement, avec Le Sage et d'Orneval, aux *Champs-Élysées ou Les Noces de Proserpine*, puisque nous possédons deux manuscrits de cette pièce de sa main [. . .] », Loïc Chahine, th. cit., p. 80.

13. *MfP*, t. II, p. 40-43.

14. Une sentence de Police dans le *Mercure* de juin 1727 fixe l'ouverture de la foire Saint-Laurent au 28 juin (*Mercure*, juin 1727, p. 1268). L'Opéra-Comique, lui, n'ouvre son théâtre que le 23 juillet 1727, toujours d'après le *Mercure*, juillet 1727, p. 1666.

15. *Mercure*, août 1727, p. 1927. Les pièces évoquées sont probablement *L'Amante retrouvée* et *La Ceinture de Vénus*, citées p. 1883 du même volume.

16. *Mercure*, août 1727, p. 1909. Cet événement est également signalé dans un *Gazetin* : « La reine continue à se porter autant bien qu'on le peut souhaiter, ainsi que les deux princesses », le 23 août 1727.

Troupe de l'Opéra-Comique

— *Les Mécontents* de Thierry et son prologue

Elle fut représentée le 23 juillet 1727, le jour de l'ouverture de l'Opéra-Comique. Cette pièce eut peu de succès. Nous l'éditions avec une notice, vol. 3.

— *La Ceinture de Vénus*

Source. *TFLO*, t. I, p. 258-315.

Attribution. C'est une pièce de Le Sage.

Représentation. Elle fut représentée pour la première fois en 1715. La reprise eut lieu le 6 août 1727¹⁷, puis le 22 août 1727¹⁸ sur le théâtre de l'Opéra-Comique. *Les Mémoires*¹⁹ et le *DTP*²⁰ considèrent tous deux que la pièce était en deux actes. *Le Mercure*, lui, mentionne une pièce en un acte²¹. La pièce aurait-elle été réécrite en un acte lors de sa reprise ? Ou s'agit-il d'une erreur ? Si c'était le cas, la pièce aurait été également accompagnée de deux autres pièces d'un acte, dont nous n'avons pas connaissance. Nous penchons donc pour une coquille des auteurs du *Mercury*.

— *L'Amante retrouvé*

Il s'agit d'un opéra-comique de Largillière, représenté le 6 août 1727. Nous éditons cette pièce avec une notice, vol. 3.

— *La Bagatelle ou Sancho Panza gouverneur*, et son prologue

Cette pièce de Thierry, sur une musique de Gilliers, ainsi que son prologue, furent représentées le 28 août. Nous les éditons avec une notice, vol. 3.

Troupe des danseurs de corde (Restier)

La troupe de Restier était déjà présente à la foire Saint-Laurent précédente. Elle ouvrit son jeu le 5 août²². D'après les *Mémoires*, il n'y eut pas de véritable pièce sur ce théâtre, mais surtout des jeux acrobatiques. Plusieurs personnes sont évoquées : un sauteur anglais, une femme italienne nommée Violente²³ :

La troupe des danseurs de corde a fait beaucoup de plaisir au public. On y a vu un sauteur anglais d'une taille fort avantageuse et très bien prise, âgé de 24 ans, qui fait des

17. *MfP*, t. II, p. 40 ; *DTP*, t. II, p. 66 ; *Mercury*, août 1727, p. 1881.

18. *Mercury*, août 1727, p. 1926.

19. *MfP*, t. II, p. 40.

20. *DTP*, t. III, p. 359.

21. *Mercury*, avril 1727, p. 1881.

22. « Une autre troupe de danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs, fit l'ouverture d'un autre théâtre le 5 de ce mois, dans la grande loge du côté des Récolets où ils font leurs exercices de corde et de sauts périlleux », *Mercury*, août 1727, p. 1883-1884.

23. Elle était également présente en 1709, d'après Agnès Paul, th. cit., p. 235.

sauts périlleux d'une force et d'une adresse admirable ; un autre danse sur la corde avec des sabots ou des bottes y bat le tambour en cadence, et y fait l'exercice du drapeau. Une femme italienne nommée Violente, danse « Les Folies d'Espagne » sur une planche de 8 pouces de large, simplement posée sur la corde et fait divers autres tours très surprenants, avec beaucoup de justesse, de grâce et de hardiesse. L'anglais fait le saut périlleux par-dessus 14 hommes, rangés debout, sans en toucher un, avec une extrême légèreté ²⁴.

Les frères Parfaict décrivent également ces exercices, s'inspirant fortement du *Mercur*. Des tournures de phrases se retrouvent reprises à l'identique :

La troupe des danseurs de corde de Restier fit encore plus de plaisir cette foire, et fut plus suivie que l'Opéra-Comique. On y voyait un sauteur anglais, d'une taille fort avantageuse, et bien prise, âgé de 24 ans, qui faisait des sauts périlleux, d'une force et d'une adresse admirable. Un autre dansait sur la corde avec des sabots ou des bottes, y battait le tambour en cadence et faisait l'exercice du drapeau. Une femme italienne, nommée Violente, dansait « Les Folies d'Espagne » sur une planche de huit pouces de large, simplement posée sur la corde et faisait d'autres tours très surprenants avec beaucoup de justesse, de grâce et d'hardiesse. L'Anglais dont je viens de parler faisait le saut périlleux par-dessus quatorze personnes rangées debout et cela avec une extrême légèreté et sans en toucher aucune ²⁵.

Le spectacle acrobatique de Mignard

Seul le *Mercur* mentionne cette troupe :

On voit un autre jeu dans le même préau de la Foire où le sieur Mignard, fameux sauteur, fait plusieurs tours de force et d'équilibre, qui y attire tous les jours de nombreuses assemblées. Rien n'est plus surprenant que de voir les différents tours de souplesse et d'équilibre qu'invente tous les jours cet habile sauteur. C'est le divertissement de la Foire qui fait le plus de plaisir. Une autre troupe de danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs, fit l'ouverture d'un autre théâtre le 5 de ce mois, dans la grande loge du côté des Récolets où ils font leurs exercices de corde et de sauts périlleux ²⁶.

Pièces dont la représentation en 1727 est incertaine

— *Le Divertissement comique ou Les Petites Maisons*

Bien qu'aucune mention ne soit faite à cette foire d'un spectacle pour marionnettes, une pièce de Carolet est supposée avoir été représentée au jeu de Bienfait : *Le Divertissement comique ou Les Petites Maisons*. Nous n'en avons qu'un manuscrit ²⁷, attribué à Carolet et daté de 1727, ainsi qu'un article, classé à « *Les Petites maisons* » par les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire* :

Pièce en un acte de Monsieur Carolet, non imp. Représentée par les marionnettes de Bienfait, à la foire Saint-Laurent 1727. Les pièces composées pour ce genre de théâtre ont l'avantage de n'avoir pas besoin d'intrigue ni de conduite : dans celle-ci, l'auteur fait paraître des fous de différentes espèces [extrait] ²⁸.

Une autre entrée, sous le même titre, propose :

24. *Mercur*, septembre 1727, p. 2087.

25. *MfP*, t. II, p. 42.

26. *Mercur*, août 1727, p. 1883-1884.

27. Ms. BnF, fr. 9315, f^{os} 38-49.

28. *DTP*, t. IV, p. 115.

Opéra-comique en un acte, avec un divertissement et un vaudeville, par Monsieur Carolet, musique de Monsieur Travenol, représenté à la foire Saint-Germain 1732 et imp. dans le recueil de cet auteur sous le titre de tome IX du *Théâtre de la Foire*. Quoique Monsieur Carolet semble avoir donné la préférence à cette pièce, qu'il a fait imprimer, on peut assurer sans crainte qu'elle est encore au-dessous de la précédente, qui est sous le même titre, mais traitée différemment ²⁹.

Cette seconde pièce est en effet construite différemment, bien que reprenant le même sujet. Les personnages ne sont plus les mêmes, mais il s'agit bien d'une revue de fous.

— *Le Mariage du Caprice et de la Fortune*

Une seconde pièce de Carolet, dont la représentation n'est pas avérée, pourrait également être pour marionnettes : *Le Mariage du Caprice et de la Fortune*. Cette pièce, signalée sur CESAR sous ce titre, est attribuée à Carolet. Aucune information n'est proposée, si ce n'est la date de 1727. Toutefois, un manuscrit de cette pièce existe, et porte ce titre, ainsi que « comédie en un acte avec un divertissement, 1727, par Monsieur Carolet » ³⁰. Nous ne pouvons affirmer que cette pièce fut bien représentée. Aucune mention n'en est faite, ni dans les *Mémoires*, ni dans le *Dictionnaire des théâtres*, ni dans le *Mercur*.

Peut-être Carolet a-t-il écrit des pièces pour cette foire, mais que l'absence d'un jeu de marionnettes ne lui a pas permis de représenter ses pièces. Quant à la seule information donnée sur une de ces deux pièces autre que la trace manuscrite, elle nous est fournie par les frères Parfaict, qui faisaient parfois erreur. Peut-être ont-ils vu le manuscrit et pensé que la pièce avait bien été représentée et, qu'étant de Carolet, elle était plus probablement pour marionnettes ? En l'absence de sources plus précises, nous ne pouvons avérer la représentation de ces deux pièces.

— La scène de *Télégone Arlequin*

Il s'agit d'une scène autographe, de Fuzelier, dont nous ignorons la destination : était-elle pour la Comédie-Italienne ? L'Opéra-Comique ? Nous n'avons pas trouvé d'informations plus précises pour compléter l'analyse de Loïc Chahine :

En 1727, l'Opéra joue *Les Amours des dieux* ; on attribue aussi à Fuzelier la participation à la pièce de Le Grand, *Les Amazones modernes*. On conserve également une « scène de *Télégone Arlequin* », autographe, dont on ignore la destination. Fuzelier ne collabore avec Le Sage et d'Orneval que pour *Les Champs-Élysées* ³¹.

— *Arlequin Jupiter*

Cette pièce est évoquée dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, à l'année 1727. Elle aurait été approuvée par le censeur, à quelques équivoques près. Or, aucune date précise n'est donnée, nous ne savons pas si la pièce fut représentée, ni, dans ce cas, si elle le fut en 1727 ou

29. DTP, t. IV, p. 116.

30. Ms. BnF fr. 9315, f^{os} 65-75.

31. Loïc Chahine, th. cit. p. 146. Cette scène a été retrouvée à la BHVP, CP 4335, dans une liasse intitulée « chansons ».

plus tard.

— Parodie anonyme de *Pyrame et Thisbé* et *La Cendre chaude*

Françoise Rubellin, dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies*³² fait l'hypothèse que la pièce aurait été écrite en 1727. Sa représentation reste incertaine (a-t-elle été représentée à l'Opéra-Comique ? Pour un théâtre de marionnettes ? A-t-elle simplement été représentée ?).

Une autre pièce attribuée à Carolet cette fois, *La Cendre chaude*, pose les mêmes problèmes de datation et de représentation. Remarquons qu'il y est fait allusion à *Pyrame et Thisbé*. Nous vous renvoyons à sa notice, vol. 3.

Enfin, une entrée dans CESAR mentionne une « invention mécanique » à la foire Saint-Laurent 1727, mais sans donner de source. Nous n'en avons pas non plus retrouvé.

On le voit, la Foire 1727 est une Foire bien pauvre, avec seulement trois opéras-comiques et un prologue sur le théâtre d'Honoré, quelques spectacles de danseurs de corde, et, peut-être, des spectacles de marionnettes. Elle n'est d'ailleurs pas plus prolifique en ce qui concerne les archives. Nous n'avons retrouvé aucun acte notarié aux Archives nationales. Elle est ainsi le symbole d'un théâtre en transition. Le déménagement du théâtre semble avoir donné raison à Honoré, qui abandonne le jeu : le privilège passant d'Honoré à Pontau, il s'agit désormais d'une nouvelle ère pour les spectacles forains.

32. Pour des informations plus précises, nous vous renvoyons à la notice de la pièce dans *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 147-153.

III Une réception parcellaire du répertoire

La reconstitution du calendrier forain sur la période de 1717 à 1727 nous permet de fixer le répertoire à 161 titres de pièces. Ce chiffre exclut les reprises d'avant 1717, les spectacles types spectacles d'optique, vol de l'âne en 1718, etc. Le nombre de nouvelles pièces écrites et représentées pendant cette période devait bien sûr être supérieur, puisqu'il est parfois fait mention de spectacles sans qu'aucun titre ne soit donné.

Toutefois, nos analyses ne peuvent se baser que sur des titres, a fortiori sur des pièces conservées. Parmi ces 161 titres, seuls les textes de 100 pièces ont été conservés. Quelle lecture du répertoire permettent-ils et surtout proposent-ils ? Le fil directeur de ce chapitre résulte d'une constatation de Pauline Beaucé, qui met en avant une particularité de la réception du théâtre forain par l'historiographie :

[...] que ce soit dans les ouvrages d'histoire du théâtre du XVIII^e siècle ou dans les études plus spécialisées, lorsque les théâtres forains sont mentionnés, un seul d'entre eux sera toujours mis en avant, l'Opéra-Comique ; corolaire, lorsque les formes et les genres représentés sur ces théâtres ont droit de cité, c'est l'invention proprement foraine qui attire l'attention. Le terme « opéra-comique » renvoie en effet autant à un lieu de spectacle (en majuscule), à une forme dramatico-musicale qu'à un genre. L'expression décrit alors l'entité aboutie des théâtres forains ; les formes théâtrales comme les théâtres, qui le précèdent, l'entourent et le suivent en deviennent les simples satellites, mentionnés en amont et en périphérie. Nous verrons que cette perception de l'histoire des pratiques théâtrales foraines trouve sa source au XVIII^e siècle, notamment sous la plume d'Alain-René Le Sage et n'est pas le fait d'historiens modernes ¹.

À l'instar de Pauline Beaucé, nous voyons dans la publication des volumes du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval (*TFLO*) mais également dans l'historiographie du temps les prémises d'une vision orientée des spectacles forains. La préface des volumes semble être le point de départ d'un choix volontaire qui a fait passer à la postérité non pas « le » répertoire forain, mais le répertoire vu par Le Sage et d'Orneval. Nous tenterons de proposer une analyse globale du répertoire de 1717-1727 en comparant ce premier type de répertoire, celui du *TFLO*, au reste de la production foraine, conservé soit dans des éditions, soit dans des manuscrits.

À travers ces deux *corpus* (édition du *TFLO* vs autres éditions et manuscrits), nous tenterons de comprendre comment s'est construite notre vision de ces théâtres : la réception du théâtre de la Foire se fait aujourd'hui principalement à travers les pièces éditées dans le *TFLO*. Mais sont-elles réellement représentatives de la production foraine et de ce qu'on jouait sur ses théâtres ? Nous

1. Pauline Beaucé, « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières : le cas forain », *Revue Horizon Théâtre*, n° 5, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 60.

proposerons une analyse comparée de ce que nous appellerons le « répertoire du *TFLO* » et « l'autre répertoire »².

Il est aisé de définir le répertoire du *TFLO*³. Le graphique ci-dessous propose une répartition par année des pièces qui y sont publiées.



Le choix des pièces par Le Sage et d'Orneval ne semble pas avoir été fait dans un souci de cohérence chronologique. Quelles raisons peuvent expliquer l'absence de publication de pièces datant des années 1717, 1719, 1723, 1724 et 1727 ? L'année 1719 s'explique facilement : l'Opéra-Comique était fermé, et, mis à part quelques spectacles de danseurs de corde et de marionnettes, très peu de pièces sous la forme opéra-comique furent représentées. En 1723, Le Sage et d'Orneval n'écrivaient pas pour l'Opéra-Comique, mais pour la troupe qui jouait alors en monologues (l'arrivée de Piron a changé la donne, et Fuzelier écrit pour les Italiens). De même, en 1724, les principaux opéras-comiques étaient de Piron, et Le Sage et d'Orneval écrivaient pour les troupes en écriture cette fois. Or, on le verra, le volume de Le Sage et d'Orneval est orienté vers un type de pièces en particulier : les opéras-comiques.

Il est, en revanche, moins évident de définir l'ensemble de la production de « l'autre répertoire ». Il se retrouve dans deux types de mediums : les manuscrits et les textes édités.

Le corpus édité

31 des 100 pièces conservées ont été publiées dans le *TFLO*. La production de « l'autre répertoire » reste donc bien supérieure. En comprenant l'ensemble des pièces, conservées ou non, de « l'autre répertoire », on comptabilise 127 titres. C'est dire si la production du *TFLO* ne peut

2. Sur l'origine de l'expression, voir introduction, p. 6.

3. Qui comprend ces pièces : *Le Pharaon, La Querelle des théâtres, Le Jugement de Pâris, La Princesse de Carizme, Les Amours de Nanterre, Les Funérailles de la Foire, Le Monde renversé, Le Diable d'argent, Arlequin roi des ogres, La Queue de vérité, L'Île des Amazones, La Statue merveilleuse, La Forêt de Dodone, Arlequin Endymion, La Fausse Foire, La Boîte de Pandore, La Tête noire, Le Rappel de la Foire à la vie, Le Régiment de la Calotte, L'Ombre du cocher poète, Pierrot Romulus, Le Rémouleur d'amour, Les Noces de la Folie, La Rage d'amour, L'Enchanteur mirliton, Les Animaux raisonnables, Les Pèlerins de la Mecque, Les Comédiens corsaires, Les Amours déguisées, L'Obstacle favorable.*

être représentative de la production foraine sur cette période. Sur ces 127 titres, 69 pièces ont été conservées.

Les 19 pièces de Piron écrites et représentées entre 1722 et 1727 sont publiées, bien qu'un peu plus tardivement que celles du *TFLO*, dans son théâtre complet :

- *Arlequin Deucalion* ;
- *L'Antre de Trophonius* ;
- *Le Mariage de Momus* ;
- *L'Endriague* ;
- *Tirésias et son prologue* ;
- *Colombine Nitétis* ;
- *Le Claperman et son prologue* ;
- *L'Âne d'or* ;
- *Le Caprice* ;
- *Les Chimères et son prologue* ;
- *Le Fâcheux veuvage* ;
- *Atys et son prologue* ;
- *Crédit est mort* ;
- *L'Enrôlement d'Arlequin* ;
- *La Robe de Dissension*.

La majeure partie des pièces qu'il fit représenter à la Foire ont été publiées à titre posthume, par Rigoley de Juvigny, à qui il avait remis ses œuvres⁴, exceptées *Olivette juge des Enfers*⁵ et *Les Trois Commères*, publiées dans le volume IX du *TFLO*.

En dehors des œuvres de Piron, quelques pièces ont également été publiées en édition séparée :

- *La Vache Io et son prologue*, Charpentier, chez Gilles Lamesle, Paris, 1718 ;
- *Les Vacances du théâtre*, Fuzelier, chez Cavelier, Guillaume et Pissot, Paris, 1724 ;
- *Les Quatre Mariannes*, Fuzelier, chez François Flahaut, Paris, 1725 ;
- *L'Amante retrouvée*, Largillière, chez Pierre Prault, Paris, 1728.

Ces quelques pièces ont été publiées peu après leur représentation. Était-ce lié à leur succès ? En ce qui concerne celles de Charpentier et Largillière, on peut penser que le peu d'œuvres qu'ils écrivirent ne permit pas de faire imprimer des volumes d'« œuvres complètes ». Toutefois, le succès, ou l'envie de ces auteurs de fixer leurs œuvres ont pu motiver leur publication en éditions séparées.

4. Piron, *Œuvres complètes*, Paris, Lambert, 1776, t. I, p. 1. Voir le « Discours préliminaire » : « Voici les œuvres complètes de feu Monsieur Piron. Je dois à son amitié le précieux dépôt qu'il m'en a fait en mourant. Il aurait pu le remettre en des mains plus habiles ; mais je doute qu'il eût trouvé un dépositaire plus fidèle ».

5. Conservée à l'état manuscrit sous la cote Ms. BnF, fr. 9316, f^{os} 1-8v et publiée dans *Le Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites* (dir. Françoise Rubellin), *op. cit.*

En revanche, pourquoi Fuzelier ne donna-t-il jamais d'œuvres complètes ? Loïc Chahine permet de répondre à cette question. Dans sa thèse, il affirme que « Fuzelier s'est opposé à la publication d'un recueil de ses œuvres de son vivant »⁶. Il cite, à l'appui, une « Lettre à M^{lle} P. d'A. » :

Ce n'est pas tout, mademoiselle, vous souhaitez obstinément que je me fasse imprimer. Ignorez-vous les risques désagréables que court un auteur imprimé tout vif ? Il faut pour affronter impunément ce péril littéraire avoir le mérite ou le bonheur de se trouver enveloppé dans ces favorables tourbillons du préjugé qui entraînent sans examen les suffrages uniformes du public [...] Je veux bien, mademoiselle, vous avouer sincèrement toutes mes fautes, mais la prudence (vertu qui ne gouverne pas ordinairement le Parnasse) ne me permet de les divulguer qu'après ma mort⁷.

Une dernière pièce, *Momus censeur des théâtres*, a également été publiée dans les œuvres complètes de son auteur, Jacques Bailly⁸. Il s'agit d'une des rares pièces de cet auteur à la Foire.

Au total, 24 pièces de « l'autre répertoire » sont conservées dans des éditions imprimées, face à 31 dans le *TFLO* pour la période courant de 1717 à 1727.

Le corpus manuscrit

La plupart des pièces sont conservées à la BnF dans la collection Soleinne⁹. Quelques pièces sont également issues de la Bibliothèque de l'Opéra ou des Archives nationales, mais ces cas sont très rares. Parfois, des pièces nous sont parvenues à la fois en édition et en manuscrit (9)¹⁰, d'autres sous plusieurs formes manuscrites (17)¹¹. Au total, 43 pièces sont conservées à l'état manuscrit.

Du *TFLO* à « l'autre répertoire »

1.1 Un choix d'auteurs orienté ?

Examinons à présent les auteurs publiés dans le *TFLO* entre 1717 et 1727 et les collaborations d'auteurs. Le titre de l'anthologie laisse supposer que les principaux auteurs seront Le Sage et d'Orneval. Les graphiques ci-dessous montrent le nombre de pièces de chaque auteur publié dans le *TFLO*, incluant les auteurs seuls, et les principales collaborations.

6. Loïc Chahine, th. cit., p. 189.

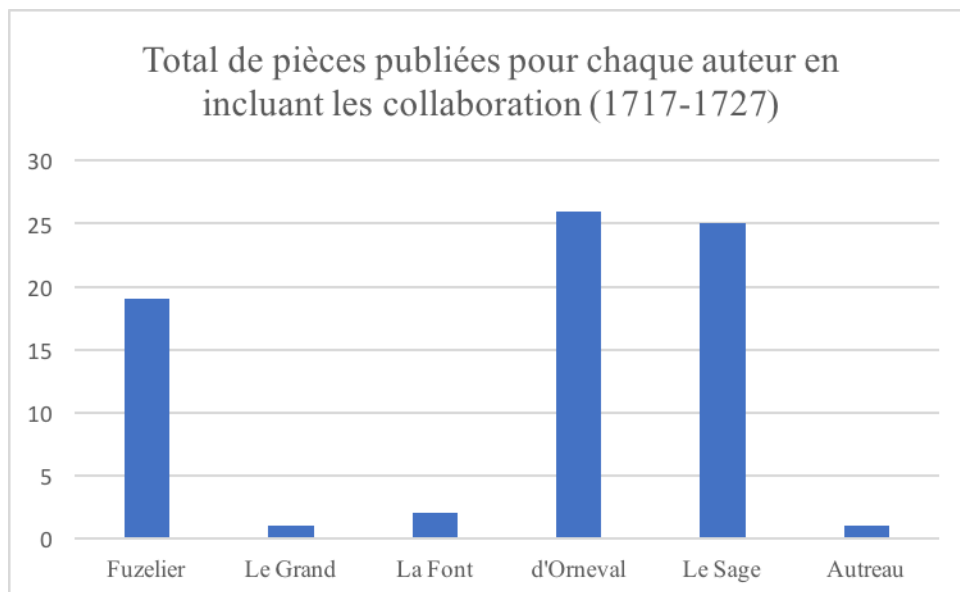
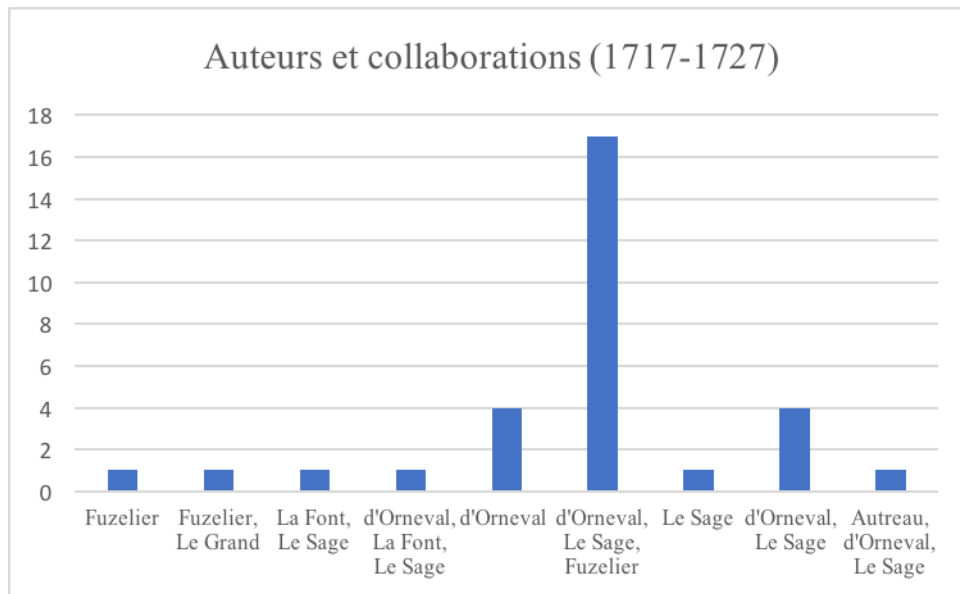
7. Arsenal, ms. 9577, cité par Loïc Chahine, th. cit. p. 189.

8. Voir *Théâtre et œuvres mêlées de M. Bailly*, Paris, Nyon, 1768, t. I. Signalons que l'unique pièce manquante au recueil est une pièce foraine, *Le Triomphe de l'Hymen*. Voir note 52, p. 159.

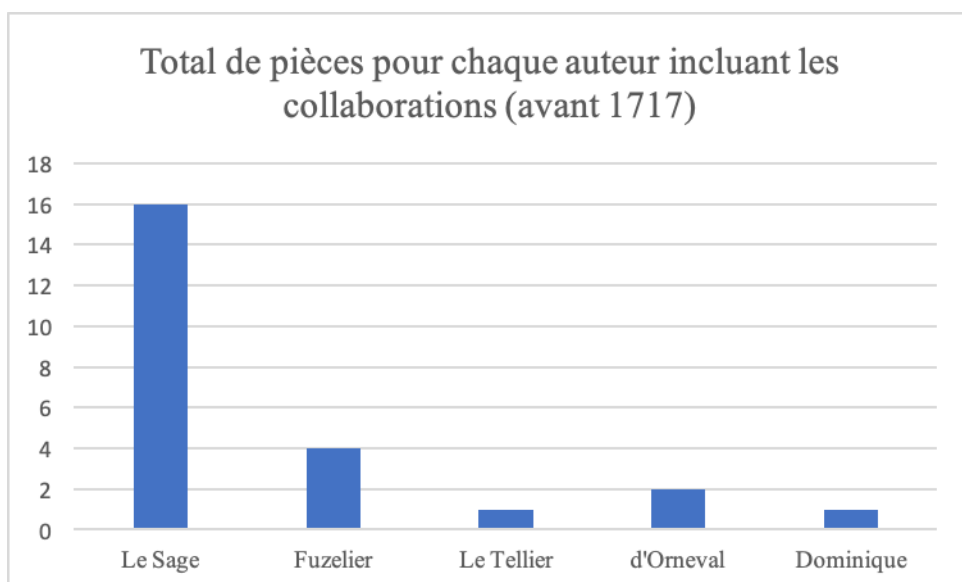
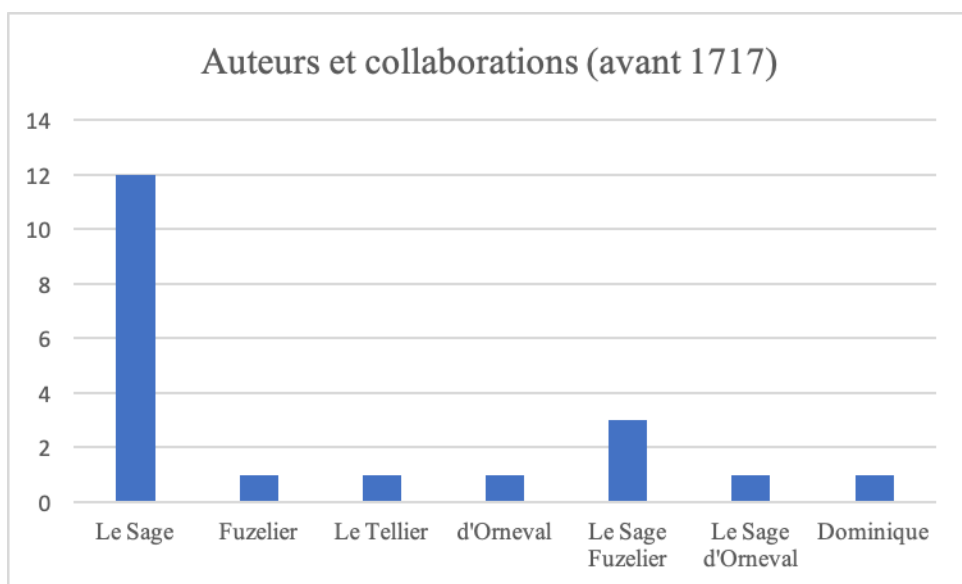
9. Ce collectionneur avait acquis la collection du comte de Pont-de-Veyle en 1823, qui laisse parfois sur les manuscrits quelques remarques. Voir la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile*, Paris, Alliance des arts, 1843-1845, 6 vol.

10. *La Vache Io* et son prologue, *Tirésias* et son prologue, *Atys ou Arlequin Atys* et son prologue, *L'Enrôlement d'Arlequin*, *Les Trois Commères* et son prologue.

11. *L'Ombre de la Foire*, *L'Île du Gougou*, *Magotin*, Prologue d'*Arlequin barbet*, *Arlequin barbet*, *Les Captifs d'Alger*, *L'Oracle muet*, *La Toison d'or*, *Les Vendanges de la Foire*, *La Matrone de Charenton*, *La Pudeur à la Foire* (BnF : Ms. 9314 et Ms. 25471), *Tirésias* (Ms BnF, Ms. BHVP), prologue des *Trois Commères*, *Les Trois Commères* (BnF : Ms. 9253 et Ms. 25471), *Les Dieux à la Foire* (BnF et AN), *Le Bois de Boulogne* (BnF et Dép Mus.), *Les Champ-Élysées* (BnF et BHVP)



La principale collaboration entre 1717 et 1727 intervient entre d'Orneval, Le Sage et Fuzelier. Ce sont les mêmes qui reviendront le plus grand nombre de fois dans le volume, seuls ou en collaboration. Sur l'ensemble des pièces publiées dans le recueil pour la période de 1717-1727, toutes ont été écrites par un de ces auteurs seul, ou en collaboration. Trois autres auteurs, Autreau, La Font, et Le Grand apparaissent également, mais ont tous trois écrit en collaboration avec un des trois auteurs principaux. Cette répartition est-elle similaire pour les pièces précédant 1717 ou données après 1727 ?



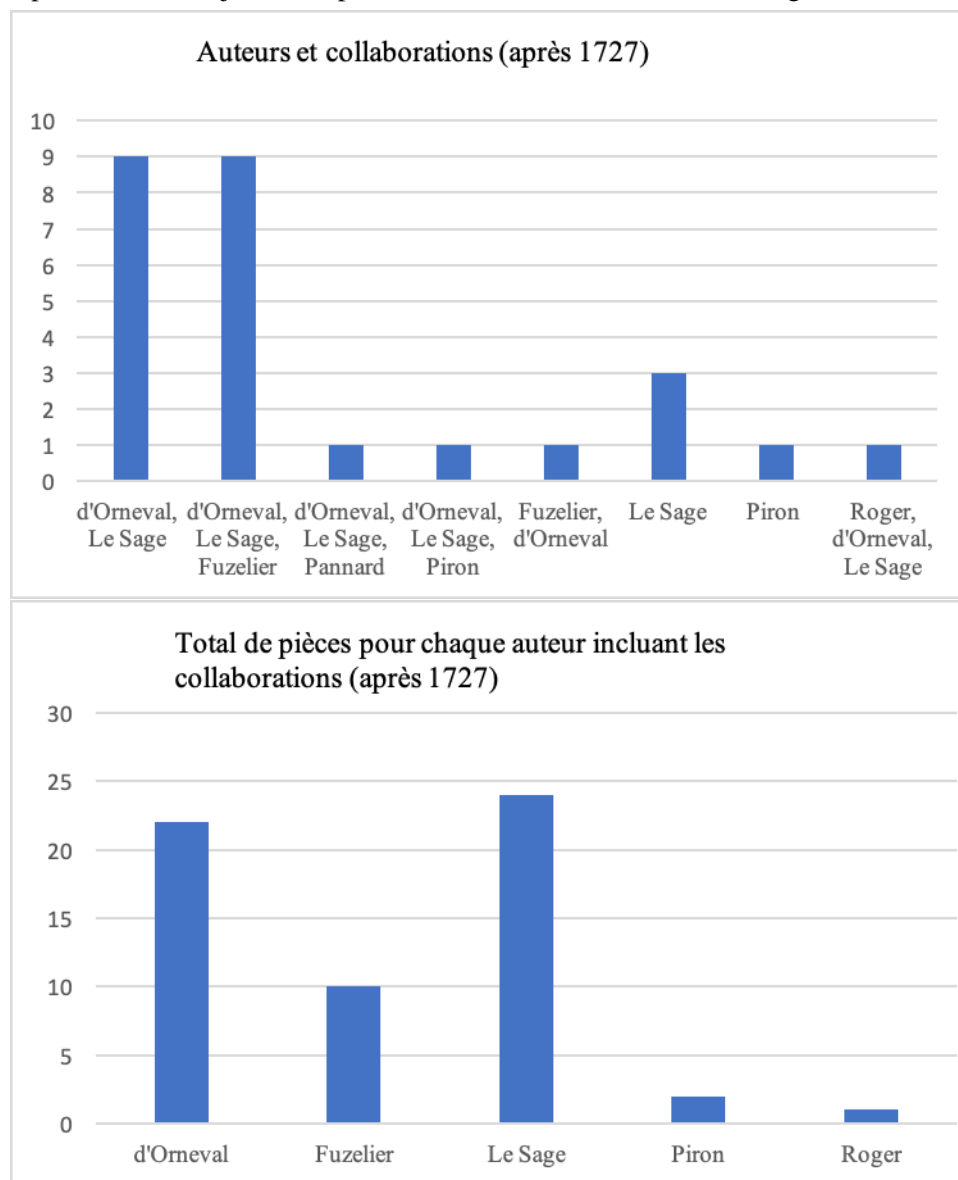
Le Sage est le principal auteur des pièces pour la Foire : 12 de ses pièces écrites seul sont publiées dans le *TFLO*, 16 si on inclut ses collaborations. La production de Fuzelier et d'Orneval occupe une très faible part. La première pièce de Fuzelier publiée dans le *TFLO* est une pièce de 1716, en collaboration avec Le Sage : *Le Temple de l'Ennui*. Il avait pourtant commencé à écrire bien avant, avec dès 1711 une pièce par écrits, et un premier opéra-comique *L'Opéra de campagne* et son prologue *Colombine fée rendant la voix aux acteurs* en 1713¹². La collaboration de Fuzelier avec Le Sage ne débute qu'en 1716, ce qui explique probablement l'absence de Fuzelier dans ces volumes. Les principaux auteurs des volumes sont bien Le Sage et d'Orneval, et Fuzelier n'apparaît que comme un correcteur. De même, l'absence de d'Orneval s'explique par son arrivée à la Foire en 1716 seulement, avec *Arlequin gentilhomme malgré lui* (non publiée dans le *TFLO*) et *Arlequin traitant*. Sa première collaboration avec Le Sage sera *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée*. L'étude statistique du *TFLO* montre ainsi que la période post-1717 se caractérise par la

12. Voir Loïc Chahine, th. cit., p. 98, sur la première période d'opéras-comiques de Fuzelier.

naissance et le développement de la collaboration entre Le Sage, d'Orneval et Fuzelier. Comme le précise Loïc Chahine :

Ce n'est qu'en 1721 que les trois auteurs s'associeront. Entre temps, Le Sage et d'Orneval auront écrit ensemble, mais aussi avec d'autres (La Font, Autreau) ; Fuzelier, de son côté, a collaboré avec Destouches en 1716 et avec Marc-Antoine Le Grand en 1718. À partir de la formation du « trio », les attributions deviennent régulièrement problématiques ¹³.

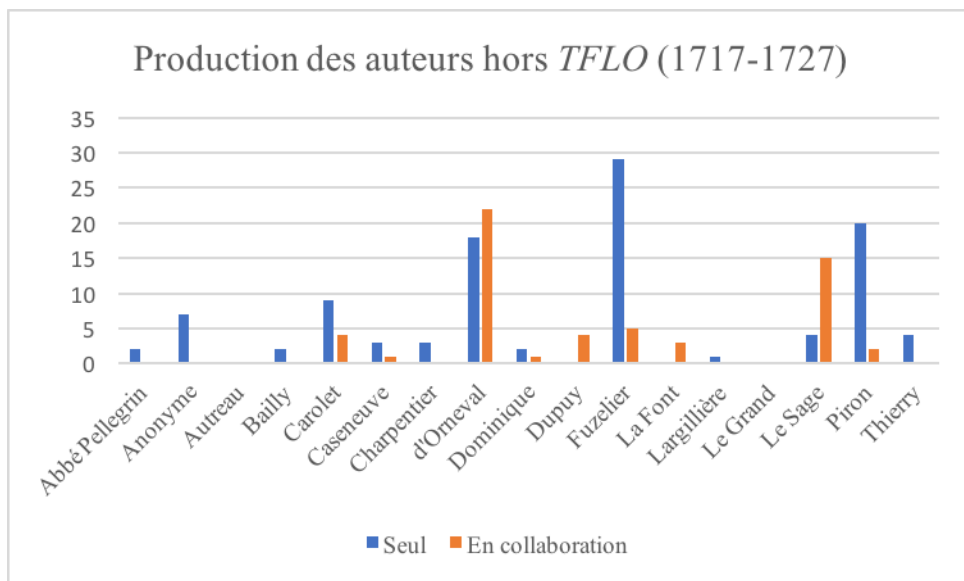
Après 1727, la majorité des pièces éditées sont à nouveau de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier :



Plus aucune pièce de Fuzelier ou d'Orneval seuls ne sera éditée, laissant une fois de plus Le Sage en tête dans la production de pièces à auteur unique. Mais c'est la collaboration bien connue de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier qui reste la plus représentée, avec neuf pièces. Deux nouveaux auteurs apparaissent également : Piron, avec deux pièces, et Roger, avec une pièce.

Pourtant, la réalité des représentations est autre, et les auteurs bien plus nombreux si l'on tient compte de « l'autre répertoire » ! Six auteurs avaient été représentés dans le *TFLO*, dont trois principaux : Le Sage, d'Orneval et Fuzelier.

13. Loïc Chahine, th. cit., p. 87.



De nouveaux auteurs, pourtant, comme Caseneuve (dit Desgranges), Charpentier, l'Abbé Pellegrin, Carolet, Dupuy, Piron, Bailly, Thierry, Largillière participèrent également à la création du répertoire de la Foire même si la production de ces nouveaux auteurs est souvent anecdotique.

Caseneuve dit Desgranges écrivit une première pièce en 1717, *La Thèse galante*, puis *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse de son maître*, *Jupiter pris en flagrant délit* (prologue) et *Le Fourbe sincère* en 1718. Il disparaît ensuite de la production foraine.

Charpentier écrit trois pièces pour la Foire, en 1718 : *La Vache Io*, son prologue, et *Qui dort dîne*. Dupuy n'est connu que par sa collaboration avec Carolet en 1721. Quant à Carolet, si un recueil du *TFLO* lui est consacré¹⁴, ce ne sont que des pièces plus tardives qui y sont publiées. Notons toutefois que Carolet y écrit une importante préface, qui apparaît comme un hommage aux éditeurs des premiers volumes et comme une tentative de légitimation de sa production :

Le nom des auteurs qui ont donné au Public les huit premiers volumes de ce théâtre, aurait dû m'empêcher de lui offrir celui-ci ; mais mon zèle justifiera ma témérité ; l'envie de plaire au public est presque insurmontable : l'amour propre ne peut se défendre de cet appas flatteur, et souvent ce désir nous cache les périls qui suivent de près une si dangereuse entreprise ; j'ai prévu tout cela, et je n'en ai pas été plus sage ; mais comme j'ai toujours bien compté que j'amuserais moins le public par ce recueil, que je ne m'instruirais par sa critique, j'ai franchi le pas : heureux ! Si je puis mériter qu'il me fasse cet honneur.

Comme les auteurs des recueils précédents ont très exactement détaillé l'origine du théâtre de l'Opéra-Comique, ses différents intérêts, et ses révolutions perpétuelles, il serait inutile que je fatiguasse le lecteur par une répétition ennuyeuse de toutes les aventures de ce spectacle forain. L'intérêt qui l'a toujours rendu la victime des autres théâtres, a souvent servi de voile à leur jalousie ; la difficulté de traiter ce genre de comédie mixte leur a fait craindre, avec raison, que d'habiles plumes s'en mêlant, ce théâtre ne devint comme en effet il l'a été, le théâtre des honnêtes gens.

La franchise de son lieu natal ne l'a pu mettre à l'abri des persécutions, tout a conspiré contre lui et ce n'est qu'à force d'argent qu'il a aujourd'hui la liberté de respirer.

Je ne prends point le parti de ce spectacle parce qu'il m'a plu d'y donner une douzaine de pièces ; je croirais plutôt avoir contribué à sa faiblesse dans les temps où il les a

14. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant une partie des pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, pendant les années 1732, 1733 et 1734. Enrichies d'estampes en taille-douce, avec une table des vaudevilles et autres airs gravés-notés à la fin du volume. Composées, revues et corrigées par Monsieur Carolet*, Paris, Prault fils, 1734, t. IX.

représentées ; il ne doit sa gloire qu'au soin qu'ont pris de l'annoblir messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval.

En effet, la bienséance, la fine critique et les mœurs qui s'y sont fait sentir et qui ont toujours percé dans tous leurs ouvrages ont rendu cette scène digne de l'estime et de la curiosité des personnes les plus prévenues contre elle ; persuadé de tout cela, j'ai cru qu'il pouvait y avoir de l'honneur à faire son apprentissage sur un théâtre où d'aussi grands maîtres avaient frayé un chemin à la réputation ; ainsi loin de rougir d'avoir travaillé pour la Foire, j'ai goûté la satisfaction réelle de m'y être formé l'esprit et j'y ai vu le public aussi difficile et aussi peu indulgent que partout ailleurs.

Je finis cette préface, qui n'est déjà que trop longue, par une réflexion que j'ose croire judicieuse. Il est du théâtre de la Foire comme de toutes les écoles. On y entre pour devenir habile, mais on n'y doit pas toujours rester et c'est assez pour rendre recommandables ces écoles, qu'elles préparent à de grandes choses, si l'on y veut profiter des leçons que le public y donne.

Je dirai, comme Monsieur Le Sage, que les pièces de la Foire sont faites pour être chantées et qu'ainsi leur auteur a consolation de savoir qu'on n'ouvre son livre que dans le dessein de se réjouir. C'est un grand point que de pouvoir inspirer de la joie avec le titre d'un seul ouvrage.

Il a manqué à plusieurs de mes pièces, pour ne pas dire à toutes, le spectacle et les dépenses nécessaires ; le jeu seul des bons acteurs qui les ont représentées leur a fait l'honneur qu'elles ont pu recevoir. Je ne pouvais m'attendre à autre chose, dans un temps où l'Opéra-Comique était des plus mal gouverné ¹⁵.

Sa production, entre 1717 et 1727, hors collaboration avec Dupuy, est consacrée aux marionnettes. Thierry fera une brève apparition en 1727, dans deux opéras-comiques et leur prologue : *Les Mécontents* et *Sancho Pança gouverneur*. Largillière, enfin, n'est connu que pour une pièce : *L'Amante retrouvée*, en 1727, également sous la forme opéra-comique, pour Honoré.

Mais le cas le plus intéressant reste celui de Piron. Sa production foraine, la plupart du temps sans collaboration, s'élève à une vingtaine de pièces. Il semble pourtant oublié du TFLO. Et pour cause : il collabora très peu avec Le Sage et d'Orneval. Il commença également à écrire pour la Foire un peu plus tard : sa première pièce, *Arlequin Deucalion*, date de 1722. La majeure partie des pièces est parvenue à travers l'édition de ses œuvres ¹⁶. De son vivant, il publia, en 1758, quelques pièces qui n'étaient pas des pièces de la Foire ¹⁷. En revanche, il remit ses œuvres complètes à l'éditeur du volume de 1776 ¹⁸. Rigoley de Juvigny insère alors principalement le répertoire pour la Foire de Piron :

Monsieur Piron travailla d'abord pour les théâtres de la Foire, et surtout pour celui de l'Opéra-Comique, spectacle qui avait alors la plus grande vogue, par la gaité et la malignité du vaudeville qui en était l'âme. Les opéras-comiques de ce poète n'ont point encore été imprimés et c'est pour la première fois qu'ils voient le jour. Quoiqu'ils ne soient pas tous également bons et de la même force, je n'en ai rejeté aucun. La raison qui m'a déterminé est fondée, premièrement, sur ce que ces productions ne sont pas assez sérieuses pour influencer sur la réputation de l'auteur, qui ne les a pas regardées lui-même comme des titres propres à l'établir. Secondement, sur la persuasion où je suis que le plus médiocre de ces opéras-comiques est plein de ces saillies originales, qui n'appartiennent qu'à Piron [. . .] ¹⁹.

15. Préface, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique [...] Composées, revues et corrigées par Monsieur Carolet*, éd. cit., t. IX.

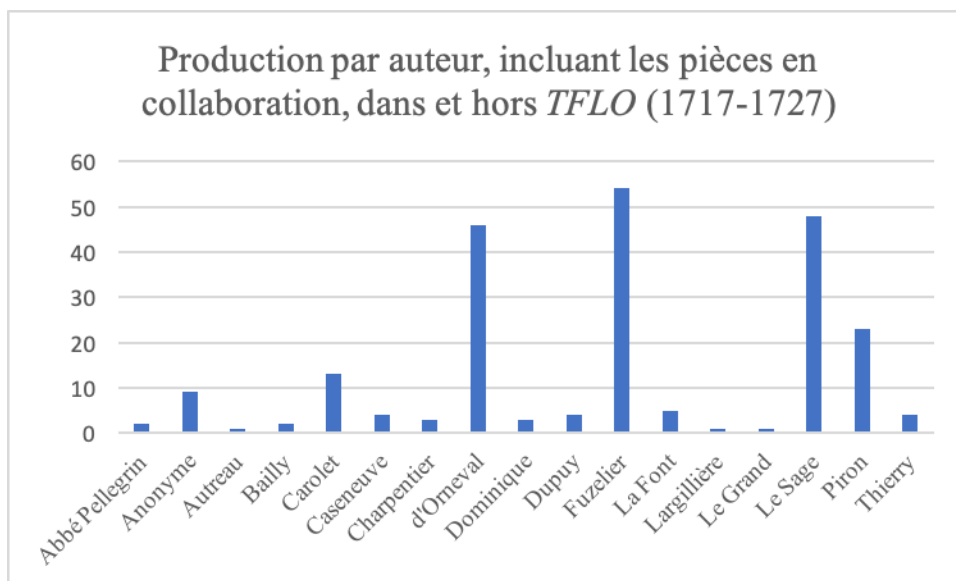
16. *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, chez Lambert, Paris, 1776.

17. *Œuvres d'Alexis Piron*, Paris, Duchesne, 1758.

18. Voir note 4, p. 195.

19. *Ibid.*, p. 7-8.

Le graphique ci-dessus présente l'ensemble de la production de chaque auteur, seul ou en collaboration, dans le *TFLO* mais également hors *TFLO* :



Fuzelier arrive en première position, avec plus de cinquante pièces à son actif, suivi de Le Sage, d'Orneval puis enfin Piron et Carolet. En ce qui concerne la production de Fuzelier, il est important de remarquer que la majorité des pièces qui furent publiées sont de lui, mais en collaboration avec Le Sage et/ou d'Orneval. En revanche, en dehors du *TFLO*, il écrivit également une trentaine de pièces seul. La question des collaborations reste toutefois complexe : il n'est pas aisé d'attribuer de façon certaine aux auteurs les pièces écrites en collaboration, moins possible encore de connaître la part des auteurs dans les pièces.

Trois pièces oubliées

Trois pièces représentées entre 1717 et 1727 ont été publiées a posteriori, dans d'autres volumes du *TFLO*, rompant l'ordre chronologique de publication : *La Grand-mère amoureuse* (1726)²⁰, *Le Mariage du Caprice et de la Folie* (1724)²¹ et *Les Trois Commères* (1723)²². Pourquoi Le Sage et d'Orneval ont-ils décidé d'insérer ces pièces après coup, d'autant que deux d'entre elles sont de Piron (une seul et l'autre en collaboration) ?

Les Trois Commères est une collaboration de Le Sage, Fuzelier et Piron. L'explication est simple, et donnée dans la préface : « Comme plusieurs personnes ont reproché aux auteurs de n'avoir pas fait imprimer cette pièce, qu'elles avaient vue avec plaisir, ils ont cru devoir les satisfaire »²³. Plus étonnant, *Le Mariage du Caprice et de la Folie* est de la composition de Piron seul. On connaît toutefois une reprise de la pièce en 1730²⁴. Cet élément est le seul pouvant expliquer une publication tardive.

20. *TFLO*, t. VIII, p. 1-65.

21. *Ibid.*, p. 185-238.

22. *TFLO*, t. IX, p. 429-568.

23. *Ibid.*, p. 422.

24. *TFLO*, t. VIII, p. 185.

En revanche, rien n'explique la publication de *La Grand-mère amoureuse*, de Fuzelier et d'Orneval. Toutefois, revenons sur ses conditions de représentation : elle fut jouée en 1726, en marionnettes, d'après les différents témoignages²⁵. Or, Françoise Rubellin, dans la notice de cette pièce, émet l'hypothèse que la version éditée dans le *TFLO* ne serait pas une pièce pour marionnettes. Plusieurs arguments lui permettent d'aller en ce sens : le nombre de personnages, trop nombreux, la place de la danse et les indications qui font penser à un opéra-comique, le rôle de Pierrot, qui aurait pu être destiné à Hamoche, grand acteur de l'époque, etc. ; l'édition de 1731 ne précise pas que la pièce est pour marionnettes, alors que cela était précisé pour les pièces de 1722. La conclusion de Françoise Rubellin au sujet de la forme de cette pièce nous permettrait d'expliquer son édition tardive :

L'hypothèse la plus évidente est que Fuzelier et d'Orneval avaient préparé leur parodie pour l'Opéra-Comique, mais qu'ils n'ont pas pu la donner : peut-être Piron avait-il déjà proposé la sienne et se sont-ils fait prendre de vitesse.²⁶

Ainsi, d'Orneval a peut-être proposé l'édition de cette pièce qui n'avait jamais été représentée dans son état initial (c'est-à-dire sous la forme opéra-comique), afin de la montrer au public.

Ces différentes observations permettent d'avancer une chose : si Le Sage et d'Orneval voulaient en effet apporter au théâtre de la Foire ses lettres de noblesse, un autre but, non avoué, peut être mis en avant : ils souhaitaient également s'attribuer, en grande partie, le succès et la renommée des théâtres de la Foire.

1.2 Vers l'hégémonie d'une « forme genre » : l'opéra-comique

Dans le *TFLO*

Afin de ne pas créer d'amalgame, nous ne parlerons jamais de l'opéra-comique comme genre, mais comme forme. En effet, comme le remarque Pauline Beaucé,

de la fin du xvii^e siècle jusqu'à la fin du xviii^e siècle, ce sont des formes spectaculaires nombreuses qui fleurissent sur les différents théâtres de la Foire et qui se détachent clairement des genres dominants (comédie, tragédie, drame et différents genres opératiques français), soit par le médium principal utilisé soit par leur dramaturgie²⁷.

Les formes des pièces se définissent d'abord par rapport aux médiateurs : ceux qui représentent la dite forme de la pièce sur la scène, humains ou marionnettes. Ces humains / marionnettes auront ensuite différentes façons de parler, qu'on nommera « formes du discours » :

- chanté / parlé,
- parlé,
- mimé / dansé (s'il ne s'agit pas d'un langage, on parlera toutefois d'un discours du corps dans ce cas précis).

25. Voir *Atys burlesque*, *op. cit.*, p. 79-93.

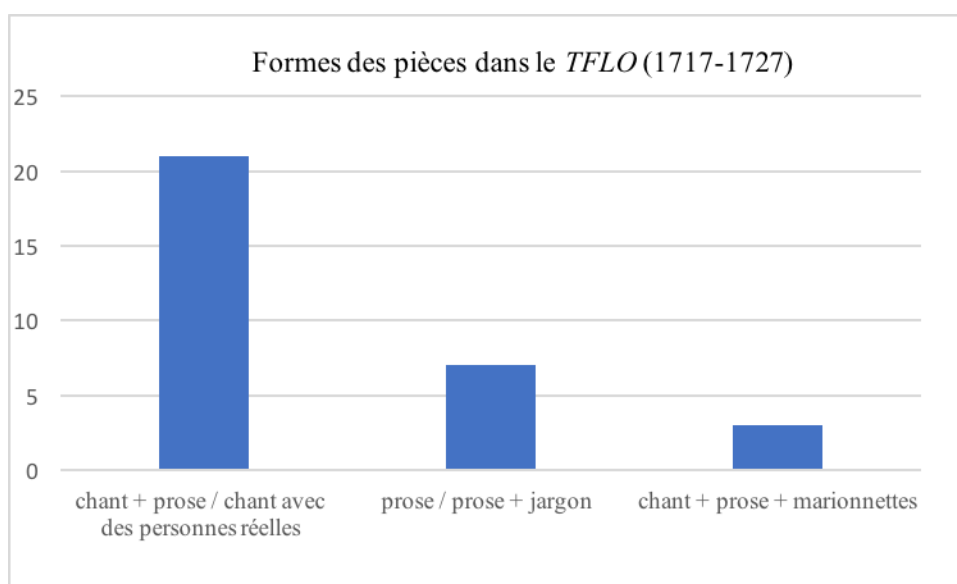
26. Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, *op. cit.*, p. 91.

27. Pauline Beaucé, « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières : le cas forain », *art. cit.*, p. 60.

La forme parlée se divise en deux « sous-formes » du discours : dialoguée ou monologuée / jargonnée. On peut alors définir les formes de spectacles, c'est-à-dire la forme de la pièce représentée, définie par sa forme de discours, son médiateur et parfois son médium (des écrivains par exemple) :

- opéra-comique (chanté parlé) pour marionnettes,
- opéra-comique (chanté parlé) pour acteurs,
- prose (parlé) pour marionnettes,
- prose (parlé) pour acteurs,
- pantomime (mimé) pour acteurs,
- pièce en monologue et/ou jargon (parlé) pour acteurs,
- les pièces par écrivains constituent un cas particulier. Un autre médiateur intervient : le public et les gagistes, qui chanteront les paroles à l'aide d'un médium, les écrivains. C'est donc à la fois une forme de pièce chantée et mimée, pour vrais acteurs et pour le public.

Ainsi, la définition des formes des pièces est dictée par de nombreux éléments, qui ne peuvent être assimilables à un « grand genre ». Tout au plus peut-on voir ces formes comme des sous-genres du théâtre comique. Pauline Beaucé explique clairement le lien entre forme et genre dans le cas des théâtres forains : « La forme n'est pas assimilable au genre mais peut le conditionner ; elle n'est pas dictée par le contenu de l'œuvre mais bien par des réalités extérieures à ce contenu »²⁸. En effet, chaque forme-spectacle mentionnée ci-dessus, particulièrement sur les théâtres forains soumis aux interdictions et aux contraintes, semble naître de ces « réalités extérieures » : l'interdiction des acteurs sur scène entraînera une forme par marionnettes ; l'interdiction du dialogue entraînera une forme en monologue, etc. Ces éléments théoriques mis en place nous conduisent à observer les formes-spectacles dans le *TFLO*.



La proportion de pièces sous la forme opéra-comique (c'est-à-dire alternance de vaudevilles et de prose) pour acteurs est nettement supérieure aux autres formes – sont par ailleurs totalement

28. *Ibid.*, p. 61.

absentes du recueil les formes en écritaux et en monologue – et semble marquer l'hégémonie de cette forme, tendant à se constituer comme genre, voire comme institution. Toutefois, trois opéras-comiques pour marionnettes ont été publiés : *L'Ombre du cocher poète*, *Le Rémouleur d'amour* et *Pierrot Romulus*, qui constituent une seule soirée théâtrale. Comment expliquer la présence de ces trois pièces dans le TFLO ?

En 1722, le privilège de l'Opéra-Comique avait été à nouveau supprimé, et deux troupes se côtoyaient alors : celle de Francisque, dont l'auteur attitré était alors Piron, nouvellement arrivé à la Foire, et celle de La Place (aux Marionnettes étrangères), dont les auteurs étaient Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. Les auteurs du TFLO, en éditant ces pièces, voulaient-ils ainsi marquer leur rupture avec Francisque, pour qui ils écrivaient encore à la foire Saint-Laurent 1721²⁹ ? Un avertissement à la pièce est proposé dans le volume du TFLO, donnant quelques éléments de réponse :

Les auteurs de l'Opéra-Comique, voyant encore une fois leur spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes, et de louer une loge, où, comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables³⁰.

Le Sage et d'Orneval ne parlent pas ici d'une vengeance contre Francisque, mais bien de celle contre les Comédiens-Français, qui firent supprimer le privilège. Malgré les possibles dissensions entre les troupes, le principal ennemi reste le théâtre privilégié. La publication des pièces aurait donc plus une portée historique, et viserait surtout les querelles avec les grands théâtres. Le prologue *L'Ombre du cocher poète ou Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique* est d'ailleurs un prologue polémique où les auteurs définissent les pièces qu'ils vont représenter sur le théâtre. On y voit d'abord le compère entrer une bouteille à la main sur scène (sc. 1), et chanter un air à boire. Le compère aborde Polichinelle et explique l'avoir pris pour le Polichinelle de Paris alors qu'il est « le Polichinelle de Rome, oncle et légataire universel de Madame Perrette la Foire » (sc. 2). Les auteurs font de Polichinelle l'héritier de la Foire, qui chante les louanges des nouvelles pièces en marionnettes : les acteurs ne perçoivent pas de pension, s'ils déplaisent, on les jette au feu.

Il s'agit donc plutôt d'un guide théorique de la marionnette, un prologue où les auteurs tentent de définir la nouvelle forme qui sera donnée au public. En tant qu'héritier de l'Opéra-Comique, il y aura ainsi des vaudevilles chantés. Le cocher poète, invoqué par un enchanteur, apporte à Polichinelle, Colombine, Pierrot et Arlequin le don de chanter. Le but est de « faire revivre l'Opéra-Comique ». Il annonce ensuite les deux pièces suivantes.

La publication de ces pièces pour marionnettes s'inscrit non pas dans une volonté de mettre en valeur la forme « marionnettes », mais dans celle d'inscrire ces pièces dans la lignée des opéras-comiques. Faire « revivre l'Opéra-Comique », c'est également donner à ces trois pièces leurs lettres de noblesse.

Les pièces en prose, un peu plus nombreuses, sont des pièces des années 1720 et 1721 : *Le Diable d'argent*, *Arlequin roi des ogres*, *La Queue de vérité*, le prologue d'*Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone*, *La Fausse Foire*, *La Boîte de Pandore* et *La Tête noire*. Rappelons qu'en 1720,

29. Notamment *La Fausse Foire*, *La Boîte de Pandore*, *La Tête noire*, etc.

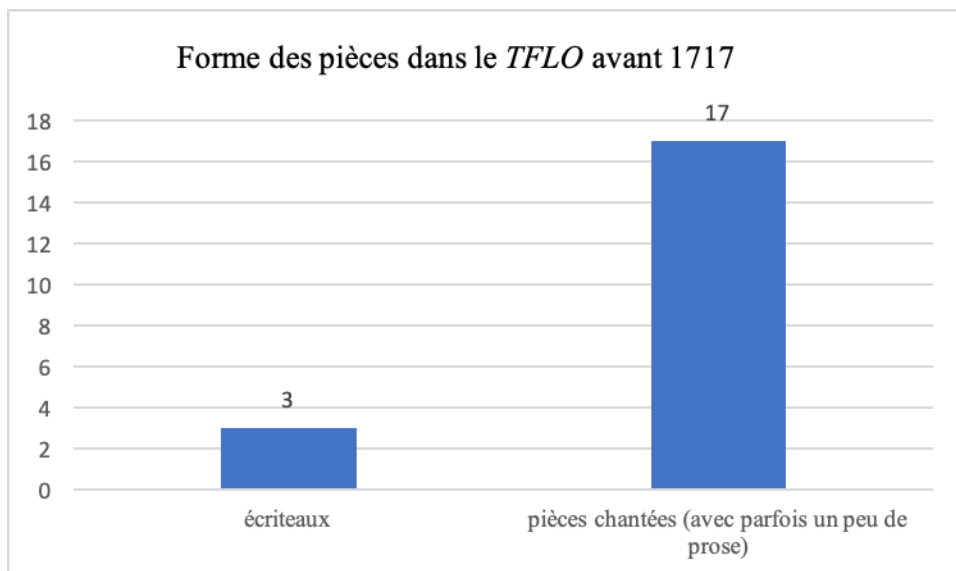
30. TFLO, t. V, p. 47.

le privilège de l'Opéra-Comique est supprimé. Les troupes doivent représenter des pièces en prose et en jargon. Il y avait alors deux troupes : celle de Lalauze et Restier, et celle de Francisque. Les pièces de 1720 sont toutes de d'Orneval seul³¹. Il était l'auteur attiré de la troupe de Francisque.

En 1721, à la foire Saint-Laurent, Francisque vit également son privilège supprimé, mais les trois auteurs, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, continuèrent à écrire pour lui. Les représentations, à cette Foire, sont particulières : le privilège a d'abord été refusé à Francisque au profit de la troupe de Lalauze. Francisque ne l'obtiendra que vers la fin de la Foire³². Les pièces de l'autre troupe étaient de Dupuy, Carolet ou La Font, ou des reprises : le choix d'éditer ces pièces semble ici résulter uniquement d'une volonté de mettre en avant la production de ces trois auteurs malgré les interdictions.

Et avant 1717, après 1727... ?

Avant 1717, le *TFLO* propose deux formes de pièces :



Trois pièces par écriteaux sont éditées : *Arlequin roi de Sérendib*, *Arlequin Thétis*, et *Arlequin invisible*. L'ensemble des autres pièces seront des pièces « chantées par les acteurs » comme cela est écrit dans le volume 1, puis des « opéras-comiques ». Ces trois pièces par écriteaux semblent plus venir ici comme exemple d'une histoire particulière de la Foire, que Le Sage et d'Orneval exposent dans la préface, que comme un gage de qualité littéraire. Ce premier volume a plutôt pour but de montrer les différents types de pièces jouées à la Foire dans les débuts :

Nous suivons cette chronologie dans la distribution de nos pièces. Nous en donnons d'abord trois par écriteaux. Puis, nous mettons celles qui sont en purs vaudevilles chantés par les acteurs, et enfin, les pièces qui sont mêlées de prose³³.

Par ailleurs comme le remarque Pauline Beaucé, ces pièces ont été jouées par les troupes qui avaient obtenu le privilège de l'Opéra-Comique en 1714³⁴.

31. *Le Diable d'Argent*, *Arlequin roi des ogres* et *La Queue de vérité*.

32. Voir p. 103.

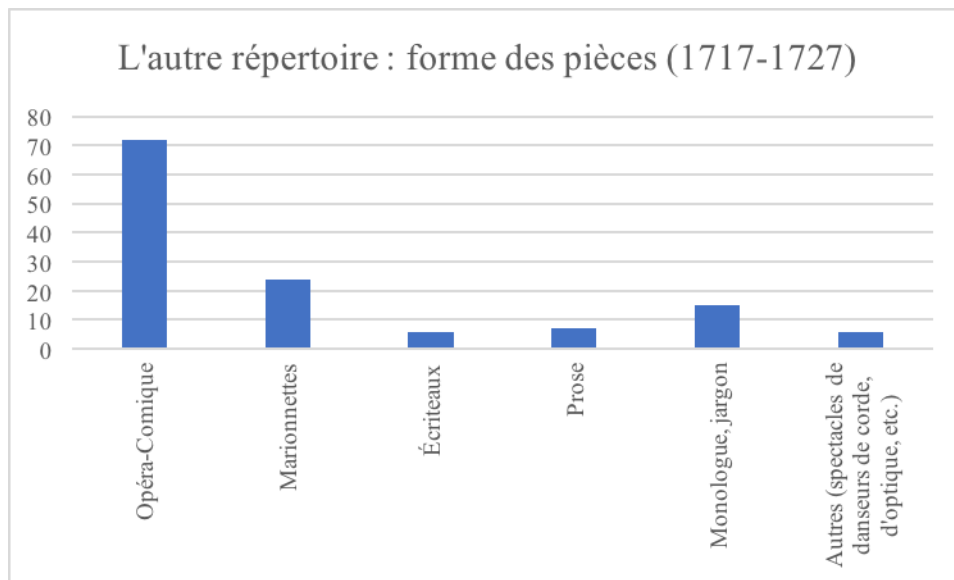
33. *TFLO*, t. I, p. iiiii.

34. Pauline Beaucé, « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières : le cas forain », art. cit., p. 67.

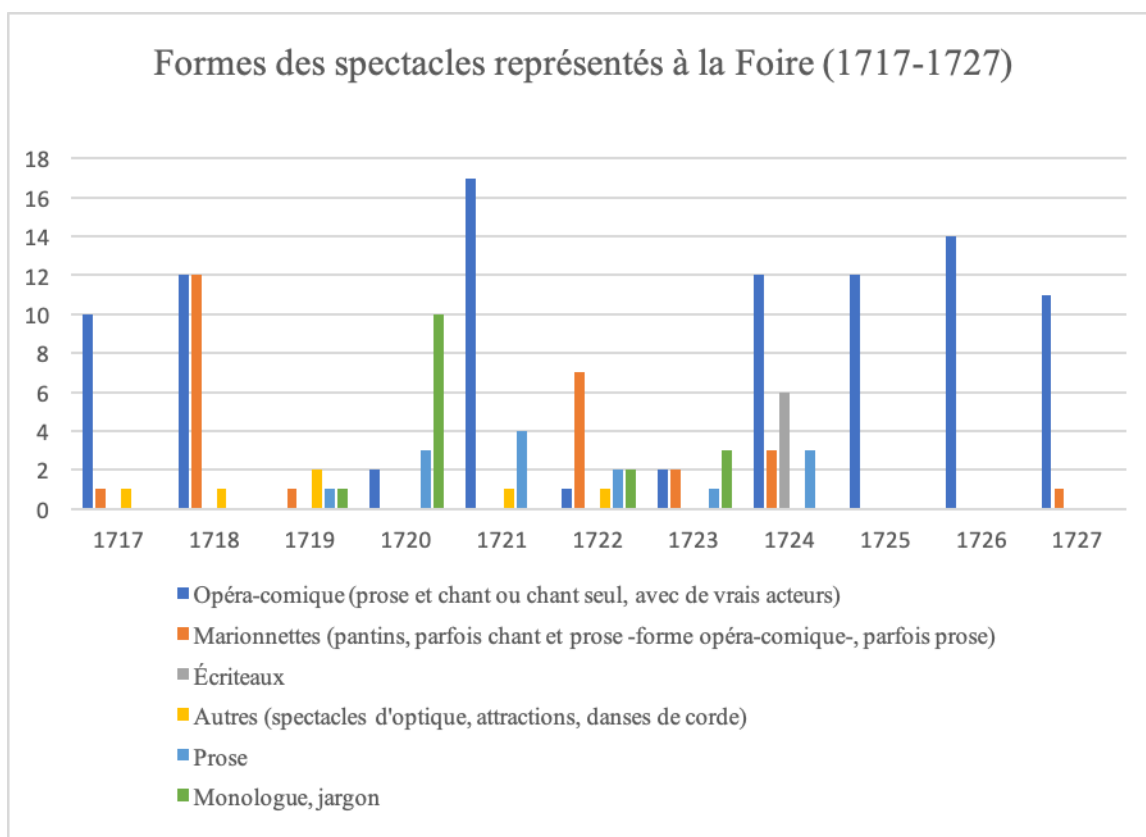
En revanche, après 1727, on ne trouve plus que des pièces sous la forme opéra-comique. L'orientation des volumes de Le Sage et d'Orneval est donc claire : mettre en avant l'Opéra-Comique. Pourtant, comme le suppose ce terme d' « orientation », la réalité des spectacles forains sur la période de 1717-1727 est tout autre, si l'on prend en compte ce que nous avons nommé « l'autre répertoire ».

Dans l'autre répertoire

Des formes de spectacles, absentes du *TFLO*, apparaissent clairement sur ce graphique :



Une fois de plus, Le Sage et d'Orneval ont bien appauvri la réalité du corpus forain. Si, pour les pièces d'avant 1717, ils avaient proposé trois pièces par écriteaux, le *TFLO* donne l'impression que cette forme de pièce disparaît ensuite. Pourtant, quelques pièces par écriteaux furent représentées, mais également des pièces en monologue, en jargon, en prose, et des spectacles de danseurs de corde, d'optique, etc. Les théâtres de la Foire ne sont pas limités à la production des opéras-comiques mais continuent de subir les pressions des théâtres privilégiés, et donc de jouer sur les formes. Le graphique ci-dessous donne la répartition, par année, des formes théâtrales foraines, en incluant les pièces du *TFLO*. En les ajoutant à ce graphique, il est possible d'observer un panorama précis des pièces représentées entre 1717 et 1727.



Nous ne comptabilisons dans ce graphique que les spectacles uniques (un titre de pièce = un spectacle). Mais certaines années, nous avons connaissance de la présence d'un spectacle (de marionnettes, de danse de corde, etc.), sans qu'aucun titre ne soit parvenu. Ils n'apparaissent donc pas dans ce graphique. Il est toutefois facile d'observer certaines périodes importantes : 1717 et 1718, puis 1721, et enfin 1724 à 1727 qui furent les grandes périodes de l'opéra-comique comme forme de spectacle, mais également comme institution théâtrale.

Les critères de sélection

D'après les précédentes analyses, des critères de sélection sont déjà dessinés : seuls certains auteurs sont représentés, et particulièrement Le Sage, d'Orneval et Fuzelier ; seules certaines formes de pièces sont proposées : pour Le Sage et d'Orneval, la forme opéra-comique, avec vrais acteurs ou marionnettes, est celle qui caractérise la Foire, et qui, peut-être, permet de mettre le plus en avant la production foraine. Leur préface, comme le remarque Christelle Bahier-Porte, a pour but de « défendre des genres mal considérés par la critique mais appréciés du public »³⁵. Ainsi, Le Sage et d'Orneval souhaitent « laisser à l'avenir un monument qui fasse connaître les diverses formes sous lesquelles on a vu le théâtre de la Foire »³⁶. Ils ajoutent : « c'est donc par ce recueil seulement qu'on doit juger des pièces de l'Opéra-Comique »³⁷.

35. Christelle Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Le Sage*, op. cit., p. 168.

36. *TFLO*, t. I, p. aiii.

37. *Ibid.*

Le Sage et d'Orneval tentent ainsi de défendre les spectacles forains en leur donnant de nouvelles lettres de noblesse, en insistant sur « les sentiments naturels » et les « portraits satiriques qui contentaient les personnes qui veulent de la morale ». Nous verrons que deux formes principales de sélection ont lieu à la publication de ces pièces : ils souhaitent supprimer de leurs ouvrages les pièces d'inspiration italienne, mais également ne proposer que celles ayant plu par « le mérite de leur propre fond ». En dehors de ces critères de sélection à l'échelle auteurs / formes, les textes mêmes des pièces sont modifiés par Le Sage et d'Orneval.

2.1 Effacer le théâtre italien

Dans la préface du *TFLO*, Le Sage et d'Orneval expliquent leurs critères de sélection. L'absence volontaire du répertoire italien y est précisée :

Nous avons pareillement supprimé celles qui sont tirées des pièces italiennes, quelque honneur qu'elles eussent pu faire à notre ouvrage. Ce sont les dépouilles du vieux Théâtre-Italien, qu'il était juste de restituer au nouveau, comme à son légitime héritier. Aussi s'en est-il déjà mis en possession, puisqu'on les rejoue tous les jours à l'hôtel de Bourgogne telles qu'elles sont imprimées³⁸.

Si les auteurs du *TFLO* précisent qu'ils suppriment les pièces tirées du répertoire de l'ATI, c'est bien, toutefois, que les forains continuaient d'en faire usage et il est possible, même dans le *TFLO*, de déceler quelques traces de cet héritage italien.

Les relations entre forains et Italiens

Il est nécessaire de revenir, pour mieux appréhender cet élément de leur préface, sur les liens qui unissaient les forains et les Italiens. En 1716, les Italiens reviennent à Paris, après leur exclusion depuis 1697. Entre temps, les forains s'étaient appropriés l'héritage italien³⁹, qu'ils connaissaient à travers le fameux *Recueil* de Gherardi⁴⁰, mais également des manuscrits, et une tradition orale développée⁴¹. À leur retour, une nouvelle concurrence va naître. Les forains étaient déjà aux prises avec l'Opéra et la Comédie-Française, mais les Italiens iront jusqu'à s'installer à la foire Saint-Laurent en 1721, 1722 et 1723. Ils seront, en 1723, nommés « Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne » et deviendront ainsi la seconde troupe officielle en France⁴². La parution du premier tome de l'anthologie de Le Sage et d'Orneval coïncide avec cette installation, permettant

38. *Ibid.*

39. « La véritable guerre commence en 1697. Enhardis par la suppression de la Comédie-Italienne, les forains conçoivent le dessein de la remplacer. Ils se mettent à construire des loges fixes, empruntent aux Italiens exilés leurs types et même leurs pièces », Henri Lagrave, *op. cit.*, p. 370.

40. Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens-Italiens du Roi*, Paris, Briasson, 1741, Avertissement.

41. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva développe cette question dans sa thèse, *th. cit.*, p. 14.

42. « La Comédie-Italienne n'entre dans l'arène que plus tard. Devenue "Comédiens du Roi" en 1653, et chassée en 1697, elle revient s'installer à Paris, rappelée par le Régent en 1716 après un exil de presque vingt ans. Elle n'est inquiétée ni par la Comédie-Française ni par l'Opéra, puisqu'elle n'est composée, en principe, que d'acteurs étrangers, qui s'expriment en italien, bien qu'ils adoptent dès avant 1720 un répertoire partiellement en français. En règle générale, ses productions ne sont plus, hormis quelques chants, accompagnées de musique. En 1723, le Régent les consacre "Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne", seconde troupe officielle », Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 33.

une lecture plus cynique du passage de la préface sur la Comédie-Italienne : l'usage péjoratif du terme « dépouilles du vieux Théâtre-Italien » tend déjà à minorer leur répertoire. Préciser ensuite que les Italiens les jouent telles qu'imprimées dans leur répertoire revient à les accuser de manquer de nouveautés. Ils reprennent, à l'instar de la Comédie-Française, un répertoire usé. D'ailleurs, comme le remarque Maurice Lever, Luigi Riccoboni, chef de la troupe italienne, va clairement revendiquer cet héritage, et ses droits sur le répertoire de Gherardi et interdire l'utilisation d'acteurs masqués de la Comédie-Italienne ⁴³.

Dès ce retour, le jeu de la concurrence va montrer son visage littéraire et apparaître sur les scènes foraines. Les pièces mettant en scène les querelles littéraires foisonnent à partir de 1717 ⁴⁴ à la question des querelles théâtrales entre les troupes foraines et les troupes privilégiées.

Les pièces métathéâtrales avant l'arrivée des Italiens à la foire Saint-Laurent

Dans *La Querelle des théâtres* ⁴⁵, les principales scènes parisiennes sont personnifiées : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, l'Opéra (joué par Arlequin) et la Foire (jouée par Pierrot). Les forains, s'ils héritent en partie de la Comédie-Italienne, n'en ont pas pour autant des liens filiaux ou amicaux. La Foire témoigne d'abord de son respect pour la Comédie-Italienne et la Comédie-Française : « Qu'on ait soin de les bien placer. Ce sont mes supérieures que ces dames-là. Je ne suis que leur très humble servante » (sc. 2). Toutefois, la jalousie des deux Comédies modifie rapidement le discours de la Foire, qui dévoile sa critique : l'un des arguments des forains contre les théâtres privilégiés est, tout d'abord, le manque de nouveautés, aussi bien concernant la Comédie-Italienne que la Comédie-Française. La Comédie-Italienne, las du public, explique : « Il est saoul des vieilles pièces, les nouvelles le rassasient dès la première représentation » (sc. 3). Ce à quoi la Foire répond : « Il est vrai que vos nouveautés passent comme des ombres » (sc. 3). Ce même argument revient dans les *Funérailles de la Foire*. Les deux Comédies viennent s'assurer de la mort imminente de la Foire : elles sont non seulement amies, mais s'allient contre la Foire. Leur visite à la mourante sera pourtant un moyen de défense pour la Foire, qui met en avant, à nouveau, sa supériorité sur la Comédie-Italienne :

AIR : *Quand je tiens de ce jus d'octobre*

La mort termine nos querelles :

Ne soyez donc plus en courroux,

43. Maurice Lever, *Théâtre et Lumières*, op. cit., p. 154-155.

44. Henri Lagrave en propose une liste. De 1718 à 1727, il mentionne les pièces suivantes : *La Querelle des théâtres* (1718), *Les Funérailles de la Foire* (1718), *L'Ombre de la Foire* (1720), *La Fausse Foire* (1721), *Le Régiment de la Calotte* (1721), *La Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné* (1721), *La Réforme du régiment de la Calotte* (1721), *Les Vacances du théâtre* (1724), *Le Quadrille des théâtres* (1724), *L'Assemblée des comédiens de la Foire* (1724), *Momus censeur des théâtres* (1725), *Les Comédiens corsaires* (1725), *Les Débris de la Foire* (1727), op. cit., p. 392. Voir les travaux de Jeanne-Marie Hostiou dans *Les Miroirs de Thalie ou le théâtre sur le théâtre (1680-1762)*, à paraître aux éditions Garnier. Le projet AGON a permis d'étudier ces formes particulières de créations, mettant en scène des situations polémiques. Le programme a donné lieu à plusieurs publications, parmi lesquelles *Les Théâtres institutionnels (1660-1848)*. *Querelles, enjeux de pouvoir et production de valeurs*, par Jeanne-Marie Hostiou, Marine Roussillon, Jessica Goodman, Stéphanie Loncle (éds.), *Société d'histoire du théâtre*, 2014 ; *Scènes de dispute. Dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne, xvii^e-xviii^e siècles*, Jeanne-Marie Hostiou, Sophie Vasset, *Arrêt sur scène / Scene focus*, 2014, n° 3, etc.

45. Voir notice de la pièce.

Si j'ai de mes pièces nouvelles
Plus retiré d'argent que vous. (sc. 8)

Revient également régulièrement l'absence de public dans les théâtres privilégiés : les forains utilisent ce prologue pour mettre en avant la déchéance des deux Comédies. La Comédie-Italienne, repoussant la Comédie-Française, s'exclame : « Oh, tâchez de vous soutenir toute seule ! J'ai assez de peine à me soutenir moi-même » (sc. 2).

La querelle pendant la présence des Italiens à la Foire (1721-1724)

Il est intéressant d'observer les querelles littéraires à l'arrivée des Italiens à la Foire. Les Comédiens-Français vont laisser les forains de côté, leur permettant ainsi de représenter des pièces en prose. Malgré tout, ils ne pourront pas encore utiliser danse, chant ou machines. Deux pièces de 1721, représentées par la troupe de Francisque, font allusion aux querelles. La première, *La Fausse Foire*, n'évoque pas la querelle opposant la Foire à la Comédie-Italienne, mais une guerre plus interne. Cette année-là, plusieurs troupes se disputaient le privilège de l'Opéra-Comique. La première à l'obtenir est la troupe de Lalauze. En revanche, le privilège changera de main la même année, et la troupe de Francisque l'obtiendra alors⁴⁶. La critique se reporte alors à nouveau sur les Italiens. Dans *Le Régiment de la Calotte*⁴⁷, Pantalon, acteur de la Comédie-Italienne, vient demander à Momus de faire partie du régiment. La réponse de Momus est à double entente : « Voilà les Italiens, ils veulent être partout » (sc. 8). L'allusion est claire : les Italiens avaient quitté l'hôtel de Bourgogne le temps de la foire Saint-Laurent pour s'installer à la Foire. Les auteurs raillent en fait la Comédie-Italienne, puisque Momus ajoute, après que Pantalon a annoncé le déménagement des Italiens et leur succès :

LA FOLIE

Voilà de bons titres, cela !

MOMUS

Point du tout, puisque le spectateur fuit les Italiens dans la ville, ils font bien de le venir chercher à la Foire.

Pantalon ajoute, fier :

AIR : *Quand la mer rouge apparut*
Nous avons, pour plaire aux yeux,
Fait grande dépense,
Croyant qu'on n'aime en ces lieux
Que vaine apparence ;
Mais le trait original
C'est d'imaginer un bal
Dans la ca, ca, ca,
Dans la ni, ni, ni,
Dans la cu, cu, cu,

46. *La Décadence de l'Opéra-Comique*, représentée par la troupe de Lalauze, devait également y faire allusion.

47. *La Réforme du régiment de la Calotte*, par la troupe de Lalauze, « contenait une critique assez ennuyeuse de la troupe de Francisque et des pièces qu'elles représentaient », *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, J.-A. Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, op. cit., t. II, p. 486.

Dans la ca, dans la ni, dans la cu,
 Dans la canicule.
 Chose ridicule ! (sc. 8)

Ce couplet reprend deux événements d'actualité précisés par une note de l'auteur : « Les Italiens firent une dépense prodigieuse en décorations et en habits pour une pièce qui n'eut pas de succès »⁴⁸ et « Ils donnèrent à la Foire, pendant la canicule, un bal qui coûta beaucoup, et où personne n'allait »⁴⁹.

En 1724, Fuzelier reprend la querelle avec *Les Vacances du théâtre*, *Le Quadrille des théâtres* et *L'Assemblée des comédiens de la Foire*. Dans la première pièce, il s'agit cette fois de railler une comédie de Marivaux pour les Italiens, *Le Prince travesti*, qui avait été plusieurs fois interrompue pour modifier son dénouement. Jean s'adresse à la personnification du *Prince travesti*, sur l'air « Lon lan la deriri » :

À Paris n'a-t-il pas fallu
 Qu'ous ayez trois fois disparu,
 Lon lan la derirette.
 Pendant qu'on retailait votre habit.
 Lon lan la deriri.

Quant aux deux autres pièces, elles n'ont pas été conservées, mais devaient également faire allusion aux échanges de privilèges et, peut-être, aux Italiens sur la scène. Si la critique de la Comédie-Française reste encore très forte, celle concernant les Italiens se fait, elle, de plus en plus présente lors de leur arrivée à la foire Saint-Laurent.

Et après 1724...

En 1725, deux nouvelles pièces roulent sur la querelle des théâtres : *Momus censeur des théâtres* et *Les Comédiens corsaires*⁵⁰. *Momus censeur des théâtres* rappelle *La Querelle des théâtres*, et reprend des *topoi* connus de la critique de la Comédie-Italienne : la Folie découvre le Caprice endormi et le réveille. Il lui explique qu'il lisait une pièce du Théâtre-Italien, dont la morale l'a endormi. La Folie, elle, est présente pour rassembler les théâtres ; elle en profite pour critiquer les pièces italiennes :

Les Italiens, je te jure,
 Ont souffert dans telle aventure :
 Les pièces qu'ils représentaient
 Avaient le succès ordinaire :
 Car sitôt qu'elles paraissaient,
 Zeste,
 On les voyait tomber par terre. (sc. 1)

48. *TFLO*, t. V, p. 36.

49. *Ibid.*, p. 37.

50. Loïc Chahine voit dans cette pièce une réponse à *L'Italienne française* et une expression de la rivalité récente de Fuzelier avec la Comédie-Italienne et notamment Riccoboni : « Il nous semble tout à fait probable que Luigi Riccoboni n'ait pas vu d'un très bon œil que Fuzelier travaille à la fois pour lui et pour ses rivaux et que l'expression affirmée de cette rivalité, cristallisée dans cette critique de son épouse, ait entraîné une rupture définitive », th. cit., p. 60.

Un autre élément critique semble également provenir de *La Querelle des théâtres* : les pièces jouées sont des reprises ⁵¹.

En 1726, *Les Comédiens Corsaires*, prologue, répondra à la pièce des *Comédiens esclaves*, représentée au Théâtre-Italien ⁵². Scaramouche, Pantalon, le Docteur et Cliclinia, acteurs de la Comédie-Italienne, échouent sur une île et y rencontrent Monsieur Desbrouilles. Ils lui expliquent qu'ils ont été enlevés par un corsaire, qui, pour toute rançon, leur a demandé une pièce : « Nous l'avons régala d'oune capilotade de théâtre, composée d'oun acte dans le goût italien, d'oun autre dans le goût français, et enfin d'oun petit morceau d'opéra-comique » (sc. 3). Monsieur Desbrouilles, lui, médite de faire tomber les forains, qui « pillent » les Français et les Italiens :

Approchez, mes amis. Enfin, l'heure est venue
 Qu'il faut que mon secret éclate à votre vue.
 À mon juste dessein vous devez conspirer ;
 Il ne me reste plus qu'à vous le déclarer.
 Depuis qu'aux Tabarins les Foires sont ouvertes,
 Nous voyons le préau s'enrichir de nos pertes ;
 Et là les spectateurs, de couplets altérés,
 Gobent les mirlitons qui les ont attirés ;
 Ils y courent en foule entendre des sornettes.
 Nous, pendant ce temps-là, nous grossissons nos dettes.
 Molière, et les auteurs qui l'ont suivi de près,
 De nos tables jadis ont soutenu les frais ;
 Mais vous le savez tous, notre noble comique
 Présentement n'est plus qu'un beau garde-boutique.
 Lorsque nous le jouons, quels sont nos spectateurs ?
 Trente contemporains de ces fameux auteurs.
 Ainsi donc nous devons, sans tarder davantage,
 Pour ramener Paris, donner du batelage.
 Si vous me demandez où nous l'irons chercher ;
 Amis, c'est aux forains que nous devons marcher.
 Le comique opéra, pour se rendre à Marseille,
 Va passer par ici. Vite, qu'on appareille !
 Attaquons son vaisseau, pillons tous ses effets,
 Ses morceaux polissons, ses burlesques ballets.
 Voilà quel est mon but. La troupe italienne
 Secondera l'effort de la troupe romaine.
 À notre bâtiment joindra son brigantin ;
 Et nous partagerons entre nous le butin.
 Il faudra dans la suite en faire un tel usage,
 Que le Parisien, voyant le batelage
 Dans sa vigne régner de l'un à l'autre bout,
 Doute où sera la Foire et la troupe partout. (sc. 4)

Les Français s'en sortiront vainqueurs. Une comédienne s'empare alors d'un costume d'Arlequin pour se l'approprier et paraître avec sur la scène française. Un ballot contient des cahiers de pièces. Cliclinia, les lisant, décide de les conserver, ajoutant que les parodies sont le droit des

51. « Paris en l'apercevant / Revenir sur la scène [La pièce du *Prince travesti*] / S'écriait à chaque instant / Tant il lui faisait peine » (sc. 8).

52. « Ce prologue fut fait peu de temps après *Les Comédiens esclaves*, comédie du Théâtre-Italien, et à l'occasion du goût qui règne depuis quelques années dans les pièces tant françaises qu'italiennes, dans la plupart desquelles on voit le fond et la forme des divertissements forains », Philippe Vendrix, *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Mardage, Liège, 1992, p. 53.

Comédiens-Italiens. Les pièces à suivre sont ainsi annoncées quand les Italiens et Français forcent les forains à leur représenter les pièces. Les deux Comédies sont alors assimilées, à leur tour, à des pilleurs. Les forains tentent, à travers ce prologue, de rappeler leurs droits dans un héritage commun : celui des types hérités, certes, de la *Commedia dell'arte*, mais également de la parodie⁵³. Si la Comédie-Italienne en fit usage, elle n'en a pas le monopole.

Ainsi, les forains, sur la période de 1717 à 1727, ont laissé plusieurs prologues métathéâtraux. Acculés aussi bien par les Français que les Italiens, ils tentent d'y revendiquer leur héritage commun, mais se défendent également en critiquant le manque de nouveauté des Italiens, leur ennui, leurs parodies manquées, leurs échecs. De son côté, la Comédie-Italienne n'est pas restée muette⁵⁴. *La Foire renaissante*, en 1719, est un bon exemple des réactions des Italiens :

La Foire Renaissante, comédie française en prose et vaudevilles et en un acte, au Théâtre-Italien, par messieurs Riccoboni le père et Dominique, représentée pour la première fois le dimanche 29 janvier 1719. La Foire n'ayant pu survivre à la honte de se voir condamnée à un éternel silence, descend au Royaume sombre. Là, elle trouve d'abord Caron, qui surpris de voir une ombre si gaie dans les enfers, s'informe du sujet qui l'y a fait descendre. Elle satisfait à toutes ses demandes et le prie de l'introduire chez Pluton, pour savoir du moins à quoi elle doit s'en tenir, lorsque Minos survient, qui pareillement étonné de voir une si plaisante figure, lui fait à peu près les mêmes questions que Caron lui a faites. Celle-ci y répond sur son ton ordinaire, ce qui indispose tellement contre elle le juge infernal, qu'il lui refuse impitoyablement une place dans les Champs-Élysées, malgré l'offre qu'elle fait d'y établir un Opéra-Comique pour divertir Pluton et toute sa cour. Elle ne se console d'être exclue de ce lieu que parce qu'elle ne manquerait pas d'y trouver l'âme de quelques comédiens français, qui la chicaneraient encore. Enfin, Minos lui ordonne de retourner sur terre parce qu'en y corrompant les mœurs par le libertinage de son spectacle, l'Enfer en profitera. Elle sort, en protestant de n'épargner dans ses couplets mordants ni ses ennemis, ni l'Enfer, ni Minos même. Cependant les Comédiens-Italiens qui avaient appris sa mort précipitée, se réjouissaient d'un si heureux événement, et pour mieux faire éclater leur joie, ils avaient fait élever un arc de triomphe où la Foire paraît terrassée par un acteur héroïque et par Arlequin. Pantalou, le Docteur et Scaramouche, viennent voir si l'exécution du trophée répond à leur intention. Dans le temps qu'ils considèrent, ils entendent pousser des cris de joie qui leur présentent quelque chose de sinistre. En effet, ils voient arriver Flaminia plongée dans la tristesse, qui leur fait en style tragique un récit de la renaissance de leur commune ennemie. Une pareille nouvelle est un coup qui commence à les accabler. Mais l'arrivée de la Foire achève de les déconcerter : elle vient conduite par l'Opéra, dont la suite chante en chœur :

La Foire a vaincu le trépas,
L'Enfer ne lui résiste pas, etc. (*)⁵⁵

En vain les Italiens tâchent de la fléchir ; elle est trop fière de son retour et ce n'est qu'au nom du spectacle de l'Opéra son cousin, qu'elle veut bien se relâcher des droits du vainqueur. On aurait pu même prétendre à une paix entière, si en s'en retournant, elle n'avait aperçu le trophée élevé sur ses ruines. À cette vue, son courroux se rallume, et reprenant toute son insolence, elle ordonne à sa suite d'abattre et de réduire en poudre un objet si odieux. L'on obéit, l'art tombe et l'on aperçoit la Foire qui s'avance au son des

53. Dans le prologue de *Pierrot Perrette*, Fuzelier critique également les parodies italiennes.

54. Les pièces métathéâtrales de la Comédie-Italienne sont également répertoriées par Lagrave : *La Désolation des deux comédies* (1718), *Le Procès des théâtres* (1718), *Le Serdeau des théâtres* (1723), *La Dispute de Melpomène et de Thalie* (1723), *Le Départ des comédiens italiens* (1723), *L'Italienne française* (1725), *Le Retour de la tragédie française* (1726).

55. Note dans l'édition : « Parodie du cinquième acte d'Alceste ».

trompettes, sur un char orné de drapeaux. Elle fait attacher à ce char les quatre acteurs Italiens qui ont été témoins de sa honte, et pour mieux célébrer sa victoire, elle chante un couplet auquel sa suite répond par d'autres couplets et par des danses. Un triomphe de cette nature aurait trop enflé son orgueil, et elle ne s'en serait pas tenue là, si Lélío et Mario, qui venaient trouver leurs camarades, n'eussent, en les voyant ainsi enchaînés, fondu l'épée à la main, sur toute la cohorte foraine, et ne l'eussent mise en fuite. Après quoi revenant rompre les chaînes de leurs amis, chacun témoigne son allégresse par des couplets et par des danses, et Arlequin monté sur le char de la Foire, chante son couplet de remerciement (qui suit) et la Comédie finit.

ARLEQUIN, sur le char de la Foire.
 À la fin j'ai brisé ma chaîne,
 Messieurs, mes efforts seront vains.
 Si vous préférez les forains.
 Mais ma gloire sera certaine,
 Digue, diguedon, diguedon, dondaine,
 Si le parterre bat des mains.

Quelques jours après la première représentation de *La Foire renaissance*, on y ajouta un prologue nouveau qui roule sur la défense des spectacles de la Foire. C'est un gascon qui secondé d'une femme à la mode, se plaint de la suppression d'un spectacle qui pouvait seul la réjouir. Une autre femme qui se trouve présente à cette conversation leur fait entendre les justes raisons de cette défense ; mais cette résistance ne fait que les échauffer davantage et il faut que Lélío, pour les accorder (car la scène se passe dans le foyer de la Comédie-Italienne) vienne leur promettre qu'ils seront satisfaits, puisque les pièces qu'ils vont donner ressembleront fort à celles de la Foire, à la réserve de ce qui peut blesser la modestie. Sur cette assurance, chacun se retire, mais le gascon sort en jurant de se venger si l'on ne trouve pas moyen de le divertir », *Mercur* du mois de février 1709⁵⁶.

Dans ce prologue, les Comédiens-Italiens s'attaquent aussi bien aux Comédiens-Français, qu'ils considèrent comme « querelleurs », qu'aux forains. La principale ligne de critique de la Comédie-Italienne contre la Foire s'appuie sur l'indécence de leur théâtre. La revendication du type d'Arlequin comme Italien fait également partie des revendications des Italiens. Ils souhaitent déposséder les forains de ce type, ce qui explique, par exemple dans *Les Comédiens corsaires*, que les forains aient alors répondu aux attaques en accusant les Comédies de les piller.

Les prologues métathéâtraux témoignent des rivalités entre les théâtres privilégiés. Il semblait nécessaire de montrer la position des forains face aux Comédiens-Italiens, afin de comprendre l'enjeu d'une publication foraine évinçant les pièces d'inspiration italienne. Toutefois, ces prologues ne reflètent pas une exacte réalité des relations inter-troupes.

Rappelons que certains auteurs de la Foire proposèrent également des pièces à la Comédie-Italienne. Pendant les trois années où les Comédiens-Italiens s'installèrent à la foire Saint-Laurent, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval écrivirent, par exemple, pour la Comédie-Italienne, et publièrent même certaines de ces pièces dans le tome V du *TFLO*. De même, les liens entre les acteurs italiens et forains sont étroits. Certains membres de troupes foraines avaient épousé des membres de la troupe italienne, ou avaient fait partie de la troupe italienne avant d'arriver à la Foire, comme ce fut le cas pour Dominique (P-F Biancolelli). D'abord Arlequin de la Comédie-Italienne, il entre dans la troupe de Pascariel, puis épouse Jeanne Tortoriti, fille de Pascariel. Il sera ensuite engagé

56. Il s'agit d'une coquille. La pièce est bien de 1719, *NTI*, vol. 1, p. 122-124.

dans la troupe de la veuve Maurice, puis chez Catherine Baron, et Saint-Edme, avant de rejoindre à nouveau la troupe italienne en 1717. Paghetti, également, épousa la fille naturelle de Pascariel, joua chez la Veuve Maurice, chez Saint-Edme avant de rejoindre la troupe italienne en avril 1720. D'autres acteurs ont débuté dans la troupe de Pascariel : Belloni, par exemple, avant de rejoindre la troupe de Selle en 1704, puis celle de Catherine Baron et de Saint-Edme. Certains, sans avoir été acteurs de l'Ancienne Comédie-Italienne, ont pu apporter avec eux leur héritage italien : Cadet était décorateur de l'ancienne Comédie-Italienne, et forma une troupe « pour aller en campagne » après le renvoi des Italiens en 1697. Plusieurs futurs acteurs forains s'y trouvaient, comme Dolet et Belloni. De même, Antoine Delaplace, d'abord peintre et décorateur dans la troupe de Pascariel, se liera avec Alard et la veuve Maurice. Dolet lui-même, après avoir été engagé dans la troupe de Pascariel, puis celle de Cadet, tiendra ensuite les rôles d'amoureux et d'Arlequin à la Foire. Le fils d'Évariste Gherardi débutera lui aussi l'Opéra-Comique en 1726. Octave enfin (ou J.-B. Constantini), après avoir quitté la Comédie-Italienne pour intégrer les troupes foraines, quittera à nouveau la Foire en 1716 pour « préparer l'arrivée de la nouvelle troupe italienne »⁵⁷. Était-il réellement possible, alors, d'écarter totalement cet héritage italien dans le recueil ?

La relative absence de l'Ancien Théâtre-Italien dans le *TFLO*

Les auteurs du *TFLO* affirment donc exclure les pièces d'inspiration italienne de leur recueil. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva s'est déjà penchée sur cette question dans sa thèse, tentant de retrouver les traces du répertoire italien dans les pièces foraines. Elle consacre également un chapitre à quelques œuvres post 1716 et mentionne ainsi plusieurs pièces faisant référence, de près ou de loin, à des pièces de l'ATI : *Arlequin roi des ogres*, *Les Animaux raisonnables*, *La Foire des fées*, le prologue de *La Forêt de Dodone* et d'*Arlequin Endymion*. Une des principales conclusions apportées par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva montre qu'il s'agit plutôt d'emprunts ou d'inspirations italiennes dans ces pièces. Il ne s'agira pas, en effet, dans le *TFLO*, de véritables canevas de l'ATI. Dans le cas du prologue d'*Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone*, on trouvera ainsi simplement quelques répliques célèbres de l'ATI : Le Marquis parle sur « le ton d'Arlequin plaidant » et reprend en fait le début d'*Arlequin Protée*⁵⁸. De la même façon, quelques réminiscences de l'Ancien Théâtre-Italien sont observées dans *Arlequin roi des ogres* et dans *Les Animaux raisonnables*. Cette dernière pièce pourrait faire référence à Ulysse et Circé (L. D. S. M., 1693)⁵⁹. En ce qui concerne *Arlequin roi des ogres*, Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva y voit peut-être la réminiscence d'une pièce inspirée elle-même des contes, *Les Fées ou les contes de ma mère l'oie*, représentée en 1697. La pièce italienne est un pot-pourri de plusieurs contes. Dans *Arlequin roi des ogres*, la pièce foraine, à l'instar de la pièce italienne, les acteurs sont transportés dans une contrée étrangère. En revanche, la pièce foraine ne reprend que le conte des « Bottes de sept lieues ». Une fois de plus, l'inspiration est extrêmement ténue.

57. Agnès Paul, *Dictionnaire biographique*, th. cit.

58. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 646.

59. *Ibid.*, p. 647.

Une autre pièce, qu'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ne mentionne pas, peut également porter les traces de ce répertoire italien. La pièce du *Monde renversé* s'inspire, plus globalement, d'une thématique importante au théâtre : l'inversion des mœurs. Une pièce italienne, *Le Monde renversé ou Arlequin jouet de la Fortune*, de Romagnesi, avait été représentée en 1669 sur le théâtre de Palais-Royal. D'après d'Origny, Le Sage s'en serait inspiré également dans *Crispin rival de son maître*⁶⁰. La pièce foraine, de Le Sage et d'Orneval, y fait référence plus clairement, puisqu'elle en réutilise une première partie du titre⁶¹. D'après Giuliana Colajanni, le canevas ne présente pas d'analogie avec la pièce de Le Sage et d'Orneval⁶². Plus globalement, pour cette pièce, si le canevas précis de la pièce italienne n'est pas repris par les forains, la topique déjà ancienne a pu rester une source d'inspiration. Dans la pièce, le mythe de l'inversion se traduit principalement par des renversements de qualités morales attribuées, dans la satire théâtrale, à certains corps de métier ou rangs sociaux. Ainsi, le philosophe devient un cavalier galant, le procureur est sage et intègre, les hommes ne sont plus cocus, les petits-maîtres discrets et économes.

Il est donc assez difficile de relier clairement des pièces des volumes du *TFLO* à des canevas italiens ou des pièces de l'ATI. *Le Monde renversé* peut aussi bien être hérité de sources plus anciennes, puisque la topique remonte bien avant la pièce italienne⁶³, mais l'absence totale de cet héritage n'est pas non plus évidente.

En revanche, nous avons pu déceler non pas des intrigues suivies de pièces italiennes mais des éléments de jeu, de technique, propres aux pièces italiennes dans de nombreuses pièces du recueil. C'est le cas, par exemple de certains lazzi. Dans *L'Avertissement qu'il faut lire*, du recueil Théâtre-Italien, Gherardi explique le sens de ce terme qu'il emploie couramment. Deux éléments en ressortent : il s'agit d'abord de numéros faits par les acteurs, et « n'ayant habituellement que peu de rapport à l'intrigue de la pièce »⁶⁴. Dans *La Princesse de Carizme* le lazzi de la mouche, connu de l'Ancien Théâtre-Italien est repris. Une didascalie décrit d'ailleurs précisément cette scène jouée par Arlequin :

Arlequin demande à voir la mouche. Le jeune homme la lui montre. Arlequin lui donne de sa batte sur les doigts. Le fou pleure de ce que ce coup lui a fait lâcher la mouche. Arlequin, pour le consoler, lui dit qu'il va la rattraper ; et après avoir fait tous les gestes d'un homme qui poursuit et attrape une mouche, il tire rudement au fou un cheveu pour la lier. L'ayant liée, il la laisse voler et il va l'écraser sur le visage du jeune homme. (I, 6)

Ce lazzi est également utilisé dans *Le Festin de Pierre*, pièce représentée par les Comédiens-Italiens en 1667 : « La gourmandise lui fait hasarder plusieurs lazzi pour escroquer quelques morceaux sur la table, entre autres celui de la mouche, qu'il veut tuer sur le visage de Don Juan »⁶⁵. Proche de ce lazzi, on trouve également celui du pou, dans *Arlequin cru prince* : « Pourquoi vous

60. Voir d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, 1788, t. I, p. 18.

61. Des fragments de la pièce italienne sont conservés dans le Ms. Opéra (f° 320) et Ms. 9328 de la BNF (f° 67).

62. Voir Giuliana Colajanni, *Les Scénarios Franco-Italiens du Ms. 9329 de la B. N.*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1970. La pièce italienne a été éditée dans Roma, Bulzoni Editore, 1997, t. II. Voir également Stafania Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser (textes, documents, introduction, notes)*, Naples, 1969, p. 197-200.

63. Voir J. Lafond et A. Redondo, *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du xv^e siècle au milieu du xvii^e*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

64. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 60.

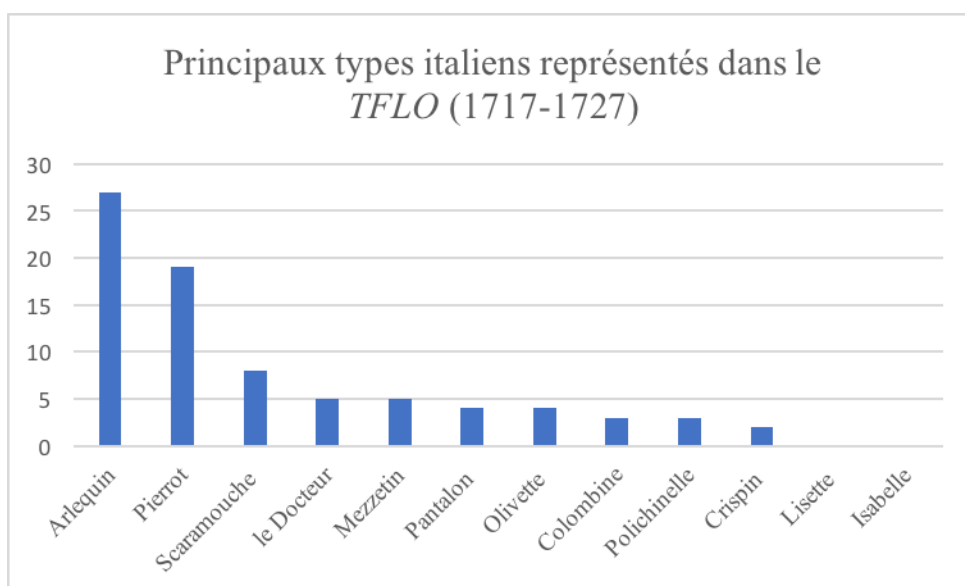
65. Les frères Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre-Italien, op. cit.*, t. II, p. 276.

fâchez-vous ? lui dit Arlequin. Nous sommes dans le lieu où l'on rend la justice, ce pou me mordait, et j'en ai fait justice sur le champ. Pendant l'interrogatoire, Arlequin fait le lazzi d'attraper une mouche, etc. »⁶⁶. Ce lazzi semble si connu dans l'Ancien Théâtre-Italien, que les frères Parfaict ne prennent plus la peine de le développer. Dans cette même pièce, un autre lazzi permet de mettre en avant le personnage d'Arlequin et lie la pièce au caractère très corporel des pièces italiennes, le lazzi de la barbe et de la punaise :

Toute cette scène est de tête, et ne consiste que dans un jeu de théâtre. Arlequin dit au Bracmane qu'il veut lui rendre un service et en même temps il lui ôte de la barbe quelque chose qu'il met à terre et qu'il écrase comme si c'était une punaise. Après ce lazzi, le Sultan revient. (III, 8)

Ici, non seulement le terme de lazzi est utilisé, mais la « scène est de tête » et « ne consiste que dans un jeu de théâtre » : c'est bien la preuve que, même dans le *TFLO* des réminiscences de l'Ancien Théâtre-Italien existent encore à l'état fragmentaire. Dans *La Princesse de Carizme*, ce passage ne sert qu'à ajouter une scène comique et visuelle et rejoint la définition proposée par Gherardi.

À une autre échelle, les traces de l'ATI se retrouvent dans l'usage systématique des types italiens. Comme le remarque Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « la Foire recueillera les types les plus populaires de l'Ancien Théâtre-Italien »⁶⁷. Cette fonction importante des types se retrouve dans le *TFLO* :



Sur les 31 pièces concernant la période de 1717-1727 publiées dans le *TFLO*, Arlequin apparaît dans la presque totalité des pièces, et lorsqu'il est absent, Pierrot le remplace. Les deux types les plus représentés restent ainsi les mêmes vedettes qu'à la Comédie-Italienne. Cette forte présence des types italiens dans le *TFLO* rejoint, nous le verrons, une présence globalement importante de ces deux types dans l'ensemble des pièces de la période, et reste donc représentative du répertoire forain. Dans les rôles d'Arlequin, on trouvait ainsi Le Bicheur, Dominique, Francisque,

66. *Ibid.*, p. 286.

67. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 49. Voir également ci-dessus.

Dolet, Babron ; dans ceux de Pierrot, Hamoche, Belloni, Cochois ; dans ceux d'Olivette ou Colombine Mademoiselle Delisle ; Alard joua Scaramouche, etc. La présence de types s'explique non seulement par l'appropriation, pendant l'absence des Italiens, de la tradition par les forains, mais également par la présence d'acteurs italiens ou de formation italienne à la Foire ⁶⁸.

Les forains, pendant l'absence des Italiens, ont puisé dans cette tradition, si bien qu'il semble impossible désormais de s'en détacher : les lazzis, les danses de corde et autres acrobaties, mais également l'emploi des types populaires de l'Ancien Théâtre-Italien rappellent forcément cet héritage. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva l'avait déjà remarqué :

Sans chercher à multiplier les exemples, on peut affirmer que même après l'arrivée à Paris de la nouvelle troupe italienne, le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien reste, pour la Foire, un fonds de réserve où les auteurs puisent, plus ou moins discrètement, des idées, des intrigues, des situations plaisantes et des dialogues ⁶⁹.

Si quelques traces de l'ATI sont décelables dans les volumes du *TFLO*, il est également possible d'en retrouver dans le reste du répertoire. Dans le manuscrit *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, on lit qu'« on voulait empresser les danseurs de corde de représenter après leur exercice des scènes de l'Ancien Théâtre-Italien. Le commissaire Aubert pour eux, qu'elles étaient si misérablement jouées, qu'il n'y avait que le menu peuple qui y allât et seulement les dimanches » (année 1726). Il ne semble pas s'agir de pièces suivies, mais il est clair que les forains, et peut-être plus généralement les petites troupes foraines (autres que l'Opéra-Comique), utilisaient ce répertoire italien pour attirer le public plus fréquemment que ne le laisse paraître le *TFLO*. C'était aussi un moyen, lorsque les pièces venaient à manquer, de combler le répertoire. Ainsi, *Les Fourberies d'Arlequin* était un « tissu de scènes de l'Ancien Théâtre-Italien, rassemblées à la hâte pour cette troupe à qui on avait refusé le privilège de l'Opéra-Comique » ⁷⁰. Dans cet « autre répertoire », celui qui n'est pas édité par le *TFLO*, différents types de reprises, parfois plus évidentes que les simples allusions des pièces du *TFLO*, peuvent être décelées ⁷¹.

Les Amours et le mariage d'Isabelle et Octave troublés par le major de Bagnolet n'a pas été conservée, mais un procès-verbal, retrouvé par Campardon, en fait état ⁷². Cette pièce a été représentée en 1719, date à laquelle, rappelons-le, les frères Parfaict expliquent qu'il n'y eut aucun spectacle. Pourtant, des spectacles de marionnettes, notamment celui d'Alexandre Bertrand, continuaient de représenter des pièces sur la Foire. Cette pièce n'est pas directement reprise de l'ATI, mais il est fort possible qu'elle soit inspirée des *Chinois* (1692), insérée dans le recueil de Gherardi :

Roguillard, gentilhomme campagnard, voulant marier sa fille Isabelle et être moins trompé dans le choix d'un gendre, la promet à un chasseur, à un capitaine, à un docteur

68. Voir ci-dessus.

69. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 647.

70. *DTP*, t. II, p. 634.

71. Nous reprenons les exemples d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, et complétons par de nouvelles références. Voici la liste des pièces hors *TFLO* analysées par elle dans sa thèse : *Pierrot furieux*, *Jupiter pris en flagrant délit*, *Les Amours de Jupiter et Io*, *Le Fourbe sincère*, *Les Amours et le Mariage d'Isabelle et Octave troublés par le major Bagnolet*, *Le Bois de Boulogne*, th. cit., p. 645-682.

72. Campardon, t. I, p. 133-134.

chinois et à un Comédien-Français. Mais Octave, Comédien-Italien, qui aime Isabelle et qui en est aimé, instruit que Roguillard n'a jamais vu les originaux, parmi lesquels il destine un gendre à sa fille, fait jouer par Mezzetin et Arlequin ses valets, les rôles de tous les personnages qu'on vient de nommer, afin d'en déguster le père. [...] Arlequin, précédé de Mezzetin, entre au son de plusieurs instruments de guerre, sous le nom du Major Bagnolet avec une jambe de bois : il fait une description des plus burlesques de ses emplois militaires et des accidents qu'il a essayés, et sur le refus que lui fait Roguillard de lui donner sa fille, en disant qu'une femme n'a pas trop d'un homme tout entier, il le fait entourer par ses soldats qui lui présentent la pointe de leurs hallebardes ⁷³.

Au sujet de la représentation de 1719, on apprend :

que dans ladite comédie étaient plusieurs acteurs et actrices faisant les rôles d'Arlequin, de Mezzetin, de Pierrot, d'Octave, d'un vieillard, d'Isabelle et de Colombine ; lesdits acteurs changeant quelquefois d'habillement et de personnage, savoir ledit Pierrot déguisé en marchand d'eau de vie et en oublieux et ledit Arlequin en officier des armées sous le titre de major de Bagnolet [...] ⁷⁴.

Si les personnages ne sont pas les mêmes (un chasseur, un docteur, un comédien français vs un vieillard – peut-être équivalent du docteur ? –, un marchand d'eau de vie, etc.), on retrouve toutefois des similitudes : Octave et Isabelle restent les personnages principaux, et semblent conserver le rôle de jeunes premiers, et les différents types de personnages laissent penser qu'il s'agit d'une pièce à tiroirs. La pièce de 1719 semble bien s'inspirer en grande partie de la pièce italienne. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ajoute également que le marchand d'eau de vie et l'oublieux pourraient faire référence à *La Fausse coquette*, de Brugière de Barante. Elle émet quelques suppositions au sujet de la pièce :

Peut-être que la pièce foraine ne contenait qu'un seul acte, qui était une espèce de pot-pourri des scènes des pièces italiennes ? En tout cas, il semble certain que les petits théâtres forains, échappant aux interdictions les plus sévères, survivaient grâce au vaste répertoire italien qu'ils arrangeaient discrètement à leur façon ⁷⁵.

Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva mentionne également la pièce de Fuzelier, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, inspirée d'une pièce italienne, *Arlequin Roland furieux*. Elle explique ainsi que Louis Fuzelier ne suit « ni l'intrigue, d'ailleurs assez mince, de la parodie italienne, ni ses choix musicaux, mais la source italienne lui fournit, sans nul doute, le cadre et le thème qui font le succès de la parodie foraine » ⁷⁶.

La Chanson des amours de Jupiter et Io, d'après les frères Parfaict serait également une « froide imitation de quelques morceaux de scènes de l'Ancien Théâtre-Italien » ⁷⁷. Un bref prologue précède la parodie. Arlequin s'y fait voler sa valise, lazzi connu de l'Ancien Théâtre-Italien. Le manuscrit de la pièce ⁷⁸ précise également qu'elle s'inspire d'un canevas italien, *Les Filles errantes*.

73. N.B. Du Gérard, *Table alphabétique et chronologique des pièces représentées sur l'Ancien Théâtre-Italien depuis son établissement jusqu'en 1697 qu'il a été fermé, avec des remarques sur ces pièces et une table alphabétique des auteurs qui ont travaillé pour ce théâtre*, Paris, Prault, 1750, p. 81-83.

74. Campardon, t. I, p. 133-134.

75. *Ibid.*, p. 675.

76. *Ibid.*, p. 655.

77. *DTP*, t. III, p. 247.

78. Voir notice de la pièce.

Dans *Le Fourbe sincère*, Desgranges reprend des éléments du répertoire italien, notamment *L'Esclave perdue et retrouvée*, *Le Peintre par amour*, *Les Deux Arlequins* de Le Noble. Desgranges, acteur de formation italienne, jouait Scaramouche, ce qui explique que ses pièces soient d'inspiration italienne également. D'autres exemples, qu'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva ne mentionne pas, s'inscrivent également dans le corpus des pièces inspirées de l'ATI. *Les Disgrâces d'Arlequin*, pièce anonyme, est

une imitation des plus imparfaites de l'*Amphitryon* et du *Pourceaugnac* de Monsieur Molière, ou plutôt, pour ne pas déshonorer cet auteur inimitable et rapprocher les objets, ce n'est qu'une mauvaise copie de la pièce des *Deux Arlequins* de Monsieur Le Noble et des *Deux Pierrots* de Monsieur Dominique ⁷⁹.

En effet, la pièce reprend plusieurs éléments des *Deux Arlequins*, représentée en 1691. Ainsi, certains personnages se correspondent :

- Isabelle, jeune fille de qualité, que l'on peut voir comme l'équivalent de Colombine ;
- Octave, amant d'Isabelle, que l'on peut considérer comme le Léandre des *Disgrâces d'Arlequin* ;
- Pasquariel, valet d'Octave : il se rapproche de Scaramouche ;
- Arlequin, valet de Géronte : il est l'équivalent de Pierrot ;
- Arlequin le cadet : il est l'équivalent d'Arlequin (comme lui, il est de retour d'Italie, et se retrouve perdu dans l'horrible ville de Paris).

Les autres personnages – Pierrot (paysan), Colombine et Marinette (suivantes d'Isabelle), Géronte (amant d'Isabelle), un garçon rôtiisseur (le commissaire) et les archers – ne trouvent pas d'équivalent dans la pièce foraine. Cette réduction / fusion de personnages nécessite évidemment une modification de l'intrigue. Mais le but de cette réécriture ne semble pas, à l'évidence, de reprendre la trame narrative de façon précise, mais plutôt de réutiliser, simplement, des ingrédients épars de l'Ancien Théâtre-Italien. Les principaux éléments repris de la pièce de Le Noble restent l'intrigue basée sur des quiproquos, des ressemblances entre les personnages, et surtout le vol (d'un coffret de bijoux chez Le Noble). Mais l'auteur des *Disgrâces d'Arlequin* reprend également assez précisément certains passages. Dans l'acte I, scène 1 des *Deux Arlequins*, on lit qu'« être jaloux n'est plus à la mode dans Paris », ce que l'on retrouve quasiment tel quel dans *Les Disgrâces d'Arlequin* : « Il n'est plus à la mode d'être jaloux » (I, 5). L'embarras d'Arlequin dans Paris est également repris de la pièce de Le Noble, Arlequin se plaint de l'accueil qu'on lui réserve à Paris : « Tudieu, qu'ici l'on a la main bien libérale ; le bel accueil ! » (II, 4). Deux couplets d'Arlequin sur les embarras parisiens dans *Les Disgrâces* rappellent fortement ce passage :

AIR : *Les Pèlerins*
 Quel embarras, quelle cohue,
 Dans ce Paris !
 Que d'objets s'offrent à ma vue
 Dans ce pays.
 L'un fait le fat et l'entendu.

⁷⁹. DTP, t. II, p. 319. Voir notice de la pièce.

L'autre me pousse.
Le carrosse d'un parvenu
En courant m'éclabousse. (I,6)

Les Deux Pierrots de Dominique, pièce de 1714, en trois actes, met en scène les personnages de Pierrot, Léandre, Scaramouche, Grichardin, Arlequin, Mademoiselle Pindaret, Argentine et Colombine. Une fois de plus, il semble que les éléments de reprise de la pièce de 1721 soient avant tout des composantes de l'intrigue et non pas un suivi précis de la trame narrative. Dans *Les Deux Pierrots*, Mademoiselle Pindaret, mère d'Argentine (que l'on peut rapprocher du Docteur dans *Les Disgrâces*), veut la marier au vieux Grichardin (ou l'équivalent d'Arlequin). Léandre et Argentine (soit Colombine et Léandre) s'aiment. Léandre demande alors de l'aide à Pierrot et Arlequin (équivalent de Scaramouche et Pierrot). Pierrot se déguise en femme, Arlequin en Pierrot, ce qui permet de voler à Grichardin son sac d'argent et de créer un quiproquo entre les voleurs. Au troisième acte, Léandre remet l'argent à Grichardin qui lui cède Argentine.

Ainsi, *Les Disgrâces d'Arlequin* s'inscrit dans une série de canevas et sujets déjà joués sur scène. Les principaux ingrédients de la pièce tels que les quiproquos, les travestissements des personnages, les mariages arrangés, sont réutilisés d'une pièce à l'autre, et pas seulement dans ces quatre pièces. *Amphitryon*, toutefois, s'éloigne quelque peu des *Disgrâces d'Arlequin*. Seuls les quiproquos liés aux travestissements des personnages peuvent rappeler la pièce de 1721. L'auteur des *Disgrâces d'Arlequin* semble principalement s'être inspiré de la pièce de Le Noble, dont certaines phrases et certaines situations rappellent de façon précise le texte. On pourrait pourtant aller plus loin et voir dans cette pièce une inspiration de plusieurs autres pièces comme *Arlequin gentilhomme par hasard*. Le lazzi du vol de la valise semble répandu à la Foire, et permet de jouer autour de différentes intrigues. Dans cette pièce (deux versions existent : une en 1712, une en 1714), Arlequin passe involontairement pour un gentilhomme :

Dans la pièce foraine, Arlequin et Scaramouche volent la valise appartenant à Octave et contenant une lettre. Pendant qu'ils déchiffrent l'adresse de la lettre, le Docteur surprend leur conversation et les prend aussitôt pour Octave, son futur gendre, et le valet d'Octave⁸⁰.

Charpentier avait lui aussi repris la scène de la valise dans *Les Amours de Jupiter et Io* en 1718, et s'inspirait régulièrement de scènes italiennes dans ses pièces foraines.

D'autres pièces pourraient également prendre leur source dans le répertoire de l'ATI, mais l'absence de texte (du côté du répertoire italien, ou du répertoire forain) ne permet que des suppositions : *Arlequin roi de Tripoli*, pièce perdue, mentionnée dans *État des pièces*, pourrait être inspirée d'un canevas italien, peut-être *La Propreté ridicule ou Arlequin roi de Tripoli*. De même, *Arlequin peintre et la fille muette* serait, peut-être, d'après Claudio Vinti, une pièce inspirée d'un canevas italien, *Arlequin peintre maladroit et d'Isabelle muette par amour*⁸¹.

Certaines pièces foraines font plus que s'inspirer de canevas et reprennent presque textuellement certains passages. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva analyse précisément le cas de *Jupiter pris en*

80. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 317.

81. Claudio Vinti, *Alla Foire e dintorni : saggi di drammaturgia foraine*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989, p. 146.

flagrant délit, en 1718. D'après le *DTP*, « Ce prologue n'est qu'une scène de l'Opéra de campagne, pièce de l'ATI, et que l'auteur forain a seulement mise en couplets »⁸². Toutefois, il semble s'agir d'une erreur. D'après la chercheuse, il s'agit plutôt d'une inspiration de deux pièces italiennes : *Les Chinois*, de Regnard et Dufresny en 1692, et *L'Union des deux opéras*, la même année. Elle propose ensuite une analyse comparée précise de certains passages de l'ATI et de la pièce foraine. On observe, dans la reprise foraine, un effet de condensation des scènes de la pièce italienne : « La huitième et dernière scène de *Jupiter surpris* réunissent, sous forme condensée, l'action des scènes 4, 5, 6 et 7 de *L'Union des deux opéras* »⁸³.

Le deuxième élément, le plus visible, est bien sûr le passage de la prose au vaudeville. Les forains utilisent bien des canevas de l'ATI, parfois restent même extrêmement proches de l'intrigue initiale, mais proposent toutefois une actualisation des pièces italiennes à la mode foraine, notamment des vaudevilles⁸⁴. *La Toison d'or* en 1724 peut tenir son sujet d'une pièce de l'ATI, *Arlequin Jason ou la Toison d'or*, en 1684. *La Matrone de Charenton* peut également trouver ses traces dans *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, de l'Ancien Théâtre-Italien, etc.

De même que dans le *TFLO*, « l'autre répertoire » va surtout garder la trace de son héritage italien dans la présence des lazzis, jeux de scène et réutilisations des types de la *commedia dell'arte*. Il est très fréquent de voir Arlequin faire ses lazzis. *Qui dort dîne* fait mention de nombreux jeux de scène : « Arlequin fait beaucoup de lazzis et chante [. . .] » (II, 8), puis le second acte se termine à nouveau sur « beaucoup de lazzis » d'Arlequin ; « Le théâtre s'ouvre et représente une cheminée, un jour, un fourneau qui forment une marche agréable, ce qui donne lieu à Arlequin de faire beaucoup de lazzis » (III, 7). Dans le prologue de *L'Île du Gougou*, Francisque annonce la pièce comme une « pièce en monologue avec grands lazzis, tapages, prestiges, machines, et caetera ». En effet, « Arlequin y fait ses lazzis de poltron » (I, 1). Quant à Léandre, muet, il est obligé de s'exprimer par gestes et fait « des lazzis de surprise » (II, 8). Les indications didascaliques, dans le manuscrit de *La Toison d'or*, sont également très développées. On y trouve par exemple : « Jason, qui a mis à son épée le nœud magique que Médée lui a envoyé, entre dans le fort. Pendant qu'il y défait les monstres, Arlequin, en dehors, tient la porte fermée et fait le fanfaron, jusqu'à ce que son maître l'oblige de lui ouvrir. Jason sort tenant à sa main la tête du dragon qu'il a coupée. Arlequin la frappe de sa batte. Après ce lazzi, son maître et lui arrachent les dents du dragon » (sc. 9, version écriteaux). Assez peu de pièces, parmi celles conservées, mentionnent textuellement les lazzis. Dans le *TFLO*, cinq pièces comportent une occurrence du mot, pour une petite vingtaine dans le reste du répertoire. Toutefois, l'usage des acrobaties est bien plus développé en réalité, et les exercices de sauts et jeux de scènes pantomimes sont extrêmement fréquents. Peut-être cette relative absence du mot montre-t-elle la volonté des auteurs forains de cacher cet héritage italien dans l'ensemble du répertoire en général ? Françoise Rubellin, dans son article⁸⁵, montre bien que

82. *DTP*, t. III, p. 251.

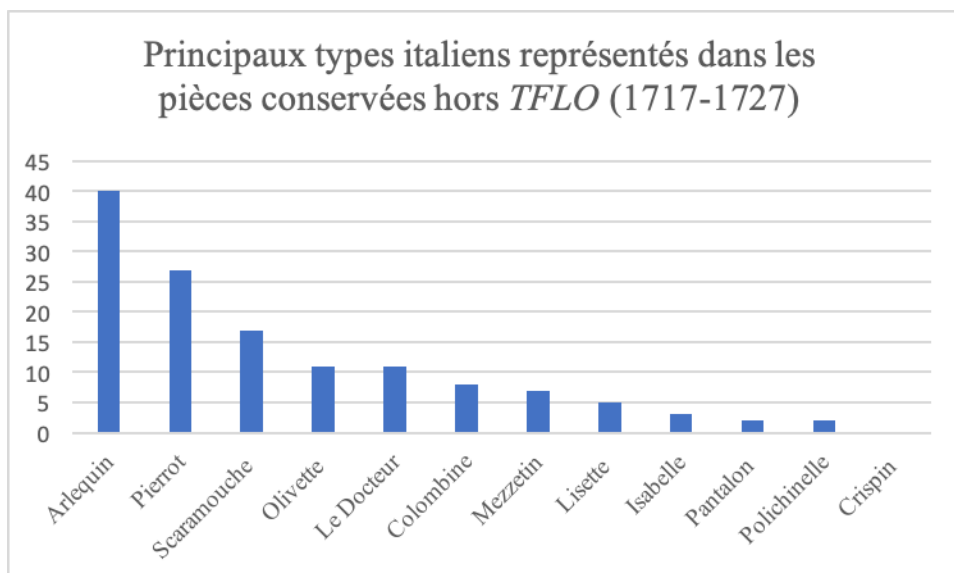
83. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, th. cit., p. 668.

84. On pourrait trouver encore d'autres exemples : la pièce de Fuzelier, *Le Bois de Boulogne*, emprunte également des passages entiers de la pièce *Les Momies d'Égypte* (voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva., th. cit., p. 647).

85. Françoise Rubellin, « L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 2010, n^{os} 245-246, *Le Texte de théâtre et ses publics*, p. 173.

les auteurs, choisissant une dimension spécifiquement littéraire pour leur ouvrage, excluent de ce fait nombre de lazzi.

Enfin, nous avons évoqué un autre élément, dans le *TFLO*, lié à cet héritage : l'utilisation de types italiens. Dans « l'autre répertoire », on remarquera également une très forte présence des types, avec, en tête, Arlequin et Pierrot.



Cette tradition est bien restée ancrée dans les pièces foraines, à l'instar de ce qui ressortait déjà des volumes publiés par Le Sage et d'Orneval.

Ainsi, cette étude globale du répertoire de 1717 à 1727 permet de corroborer les hypothèses d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeve à la fin de sa thèse dont le corpus s'arrête en 1716 :

On peut affirmer que même après l'arrivée à Paris de la nouvelle troupe italienne, le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien reste, pour la Foire, un fonds de réserve où les auteurs puisent, plus ou moins discrètement, des idées, des intrigues, des situations plaisantes et des dialogues ⁸⁶.

Malgré une volonté affichée de s'en écarter, la tradition italienne semble faire partie intégrante du répertoire forain, tant et si bien que même dans leurs volumes, Le Sage et d'Orneval ne peuvent entièrement s'y soustraire.

2.2 « Des pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond »

Dans leur préface, Le Sage et d'Orneval expliquent ne pas avoir voulu publier toutes les pièces ayant eu du succès. Ils ne conservent pas celles qui « ont dû leur succès au jeu des acteurs, ou à des ballets brillants. Nous n'avons osé mettre au jour que les pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond » ⁸⁷. Les pièces choisies auraient donc séduit le public. Comment vérifier ? La plupart des pièces publiées dans le recueil sont des pièces de Le Sage et d'Orneval, et plus que de vouloir donner ses lettres de noblesse à l'Opéra-Comique, la publication du recueil semble plutôt mettre en avant trois auteurs : Le Sage, d'Orneval et Fuzelier. Si nous n'avons que peu d'informations sur

86. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeve, th. cit., p. 647.

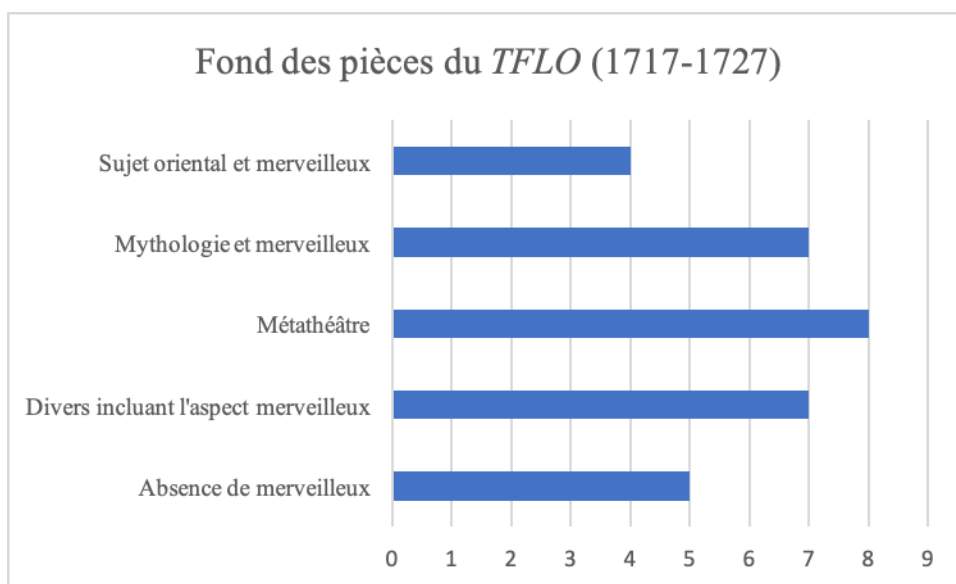
87. *TFLO*, t. I, p. aij.

la réception des pièces en général, il est toutefois possible de connaître celle de quelques pièces du recueil. La plupart du temps, les commentaires viennent du *Dictionnaire* des frères Parfaict, publié après les recueils. Leurs avis sont le plus souvent positifs quant aux pièces du recueil, notamment pour *La Boîte de Pandore*, *La Tête noire*, *La Rage d'amour*, *La Princesse de Carizme*, *Le Diable d'argent*, *La Queue de Vérité* ou encore *Les Pèlerins de la Mecque*, *Les Funérailles de la Foire* et *Le Rappel de la Foire à la vie*. Toutefois, la distance de publication du *Dictionnaire* rend ces informations peu fiables, et peut-être suggérées par la publication des pièces dans le *TFLO*. Les auteurs du *Mercur* mentionnent également le succès de la soirée théâtrale présentant *Les Amours déguisés*, *Les Comédiens corsaires* et *L'Obstacle favorable*. Enfin, Boindin fait l'éloge, dans sa *Lettre*, des *Amours de Nanterre* et de *La Princesse de Carizme*. Il est toutefois difficile de savoir quel succès réel eurent ces pièces. Parmi les succès hors répertoire du *TFLO*, on pourra mentionner *L'Île du Gougou*, *Robinson*, *Les Bains de Charenton*, *Les Vendanges de Champagne* et quelques pièces de Piron : *Arlequin Deucalion*, peut-être *L'Âne d'or* ou *Le Caprice*. Mais il est, en général, difficile voire impossible de connaître la réelle portée des œuvres auprès du public. On peut savoir, par le nombre de représentations, quand elles plurent plus ou moins, mais sans aucune certitude.

Pour reprendre à nouveau la préface, et cette assertion, elle sous-entend un double choix. Le premier serait de choisir un « fond » qui plaisait au public. Mais sur quels critères ? Le second nécessiterait donc l'exclusion de pièces à caractère spectaculaire. Quelle place, toutefois, est accordée à l'aspect visuel du spectacle dans le *TFLO* ?

Le fond des pièces publiées dans le *TFLO*

Les pièces du *TFLO* auraient « plu par le mérite de leur propre fond ». On peut dire, déjà, ce que n'est pas ce fond : l'ensemble des éléments hors texte, non lisibles, c'est-à-dire du spectacle. Certaines pièces pouvaient plaire par les décors, la danse, le chant, le talent des acteurs. Vouloir fixer par écrit les pièces, il est normal que Le Sage et d'Orneval choisissent celles dont le texte parlera au lecteur. Le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (cnrtl) définit le fond comme « sujet, matière d'une œuvre littéraire, par opposition à la forme ». Il est aujourd'hui difficile de déterminer ce qu'est ce « fond » qui ne peut se comprendre qu'à travers une lecture statistique des textes. Mais les principaux sujets de pièces dans le *TFLO* sont rapidement repérables : les pièces à fond métathéâtral, les pièces à sujet mythologique, exotique ou allégorique. La caractéristique principale de ces pièces est d'abord l'usage du merveilleux. Seules cinq pièces en sont totalement dépourvues (en excluant les pièces métathéâtrales) : *Le Pharaon*, *Les Amours de Nanterre*, *La Tête noire*, *Les Enragés* et *L'Obstacle favorable*. Le principal fond qui plaisait au public devait donc faire part belle au merveilleux, qu'il s'inspire des *Mille et une nuits* et des *Mille et un jours* (c'est le cas de quatre pièces), d'un merveilleux mythologique (six pièces), ou plus généralement de contes, de magie et d'allégories (huit pièces).



Ce graphique montre bien l'importance du merveilleux, analysé par Nathalie Rizzoni :

Cette suspension de la vraisemblance, requise par une dramaturgie en partie fondée sur l'inattendu, le renversement et l'extraordinaire, caractérise un vaste pan des répertoires de la Foire de la première moitié du dix-huitième siècle, bâti sans vergogne sur les débris du merveilleux des pièces de Fatouville, Regnard, Dufresny et Brugière de Barante ⁸⁸.

La critique des théâtres est également un sujet prépondérant des pièces publiées dans le *TFLO*. Huit pièces métathéâtrales (des prologues) traitent de la querelle des théâtres : *La Querelle des théâtres*, *Les Funérailles de la Foire*, *Le Rappel de la Foire à la vie*, un prologue sans titre, *La Fausse foire*, *L'Enchanteur mirliton*, *L'Ombre du cocher poète* et *Les Comédiens corsaires*, montant à près de 26% du répertoire publié dans le *TFLO*. Le fond du répertoire semble bien orienté vers deux directions principales : le métathéâtre (pour défendre les théâtres forains) et le merveilleux mythologique et littéraire (inspiration des *Mille et une nuits*). L'autre fond, mais qui n'est pas caractéristique du répertoire forain en particulier, puisqu'il reprend les constructions et les thématiques typiques des pièces comiques, reste bien sûr l'intrigue amoureuse, autour de laquelle tourne la grande majorité des pièces du *TFLO*.

Ce fond récurrent du *TFLO* est-il réellement représentatif de l'ensemble du répertoire forain ? Une fois de plus, Le Sage et d'Orneval ont sélectionné les pièces qu'ils estimaient avoir obtenu du succès. Comparons avec les pièces de « l'autre répertoire » :

	<i>TFLO</i>	Autre répertoire
Éléments merveilleux	58%	48%
Métathéâtre	26%	22%

On remarque que la proportion de pièces métathéâtrales, ou de pièces proposant des éléments merveilleux, est presque équivalente dans le *TFLO* et dans « l'autre répertoire » ; on peut ainsi confirmer un aspect thématique important des pièces foraines sur la période de 1717-1727, correspondant bien, comme le remarquait Nathalie Rizzoni, à la vogue des contes : le merveilleux

88. Nathalie Rizzoni, « Féerire à la foire », *Féeries*, 5, 2008, p. 52.

devient prépondérant. Quant à l'aspect métathéâtral, conservé par Le Sage et d'Orneval dans leurs volumes, il s'inscrit dans un contexte théâtral précis, nécessitant une défense constante de la part des forains, et par là trouvant sa place dans un volume édité. Toutefois, l'autre répertoire, proportionnellement, propose également plus de pièces sans éléments merveilleux. Tout d'abord, rappelons que l'ensemble des pièces n'a pas été conservé, faussant parfois les statistiques. Mais surtout, ces pièces incluent la production de Piron seul, de Fuzelier seul et d'autres auteurs qui ne faisaient pas partie des auteurs représentés dans le *TFLO* et qui semblent moins intéressées par le merveilleux.

Le fond face à la forme : l'oubli du spectaculaire ?

Dans leur préface, Le Sage et d'Orneval expliquent ne donner à lire que les pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond. Nous venons de montrer qu'un fond commun ressortait en effet des pièces éditées dans les différents volumes, notamment un intérêt pour les intrigues merveilleuses, exotiques ou les prologues métathéâtraux. On peut probablement y lire le goût des lecteurs du temps. Mais ont-ils pour autant exclu réellement l'aspect « spectaculaire » des pièces ? Il convenait de choisir des textes qui se « lisent », donc de les adapter comme ils le feront en supprimant certains vaudevilles. La spécificité de la forme « opéra-comique », qu'ils mettent en avant dans les volumes, est justement la danse, la musique, le décor. Les lazzi, et différentes acrobaties héritées de l'Ancien Théâtre-Italien n'étaient pas totalement supprimés du répertoire, bien qu'en proportions moindres. Il en est de même pour la danse. Nous avons effectué un relevé systématique de la présence de passages dansés dans les 31 pièces du *TFLO*. Dans la majorité des cas, la danse est utilisée dans les divertissements, c'est-à-dire à la fin des pièces :

- *Le Pharaon* : « Nous avons des violons, passons la nuit à danser, et qu'on laisse entrer tous les masques qui se présenteront » ;
- *Les Animaux raisonnables* : quatre musiciens et quatre danseuses sortent de la mer et « forment une danse qui est suivie de ce branle » ;
- *Le Monde renversé* : « Enfant, c'est assez, que l'on danse présentement dans un goût étranger, à la française ».

Ou encore dans *La Querelle des théâtres*, *Les Amours de Nanterre*, *L'île des Amazones*, *Les Funérailles de la Foire*, *La Statue merveilleuse*, *Arlequin roi des ogres*, *La Forêt de Dodone*, *La Boîte de Pandore*, *La Tête noire*, *Le Rémoleur d'amour*, *Pierrot Romulus*, *Le Temple de Mémoire*, *Les Enragés*, *Les Comédiens corsaires*, *Les Amours déguisés*, *La Queue de vérité*, etc. Dans la majorité des cas, la danse est introduite à l'occasion d'une noce ou d'une célébration. Les divertissements, dans les pièces, étaient ainsi généralement justifiés et intégrés dans l'intrigue. Il ne faut donc pas voir la danse comme une pause dans l'action de la pièce, utile simplement au spectacle. La danse permettait parfois d'illustrer, de commenter l'action.

Ainsi, certaines pièces offrent plus de place à la danse, comme dans *Le Jugement de Pâris*, où, dès la scène 3, Jupiter en « sautant lourdement » appelle les « divinités subalternes » à danser. Dans ce cas, la scène de danse permet la dégradation des dieux. Si aucune précision quant au

type de danse n'est donné, il y a fort à parier qu'il ne s'agissait pas de belle danse mais de danse de caractère⁸⁹ et que, peut-être, à l'instar de Jupiter, les autres dieux « sautaient » lourdement également, en lieu de danse. *La Princesse de Carizme* est un autre cas particulier, où la danse et le spectaculaire en général sont omniprésents. Le conte, dont la pièce est inspirée, offrait une place importante à la musique, au chant et à la danse⁹⁰. L'intrigue tournait en effet autour des talents du Prince dans ces domaines, qui avaient été remarqués par le Sultan puis par la Princesse. Ici, cette caractéristique n'est que brièvement évoquée : « Je suis une divinité chantante » dit le Prince. Quant à Arlequin, il se décrit comme « une divinité dansante » (II, 11). Le chant et la danse va alors se retrouver non dans l'intrigue, mais dans la construction de la pièce, et par l'insertion de vaudevilles, d'airs, et de danses.

La scène du vieillard, dans la même pièce, introduit des jeux de scène, de la danse et également des exercices de saut : « Le vieillard le suit deux pas, et s'échappant de lui, revient en faisant une cabriole et chante ». L'acte I se termine sur un divertissement chanté par une troupe de carismiens et de carismiennes, et un vaudeville déjà évoqué est chanté par Dilara sur l'air « Ô ma bergère vient seulette » (I, 2).

Arlequin permet également d'insérer dans la pièce du spectaculaire. Le lazzi de la mouche, connu des pièces foraines et inspiré de l'Ancien Théâtre-Italien, est repris : « Il fait comme s'il poursuivait une mouche. Arlequin, pour se divertir du fou, se prête à son action » (I, 6). Puis une longue didascalie décrit le lazzi⁹¹.

De même, une autre scène comique et gestuelle permet de mettre en avant le jeu des acteurs grâce au lazzi de la barbe et de la punaise (III, 8). Rappelons-nous que, dans cette pièce, c'est Francisque, fameux Arlequin, qui jouait ce rôle⁹².

Ainsi dans le *TFLO* l'aspect spectaculaire est loin d'être omis. La forme des pièces en opéra-comique (puisque'il s'agit de la majorité des formes représentées dans le *TFLO*), ne peut être séparée de cet aspect. Les danses d'ivrognes, parfois mentionnées, comme dans *La Boîte de Pandore*, étaient probablement composés de quelques pas, mais également de sauts, puisque le danseur, « l'agile Antony », était également sauteur. Ce type de danse se retrouve également dans « l'autre répertoire », dans *Atys*, par exemple, où il « entre avec un verre et une bouteille à la main, en dansant » (sc. 9), et, à la dernière scène : « Entrée d'ivrognes » (sc. 21). Dans « l'autre répertoire », la danse est également introduite à l'occasion de divertissements en fin de pièce, et parfois dans le cas de certaines scènes au sein des pièces⁹³.

Il est évident que les éditions et les manuscrits ne peuvent pas reproduire la part réelle des divertissements dansés. Combien de temps dureraient-ils ? Comment étaient-ils conçus ? Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre. Si Le Sage et d'Orneval souhaitent, dans leurs

89. Voir Rebecca Harris-Warrick and Bruce Alan Brown, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage : Gennaro Magri and His World*, Series Editor, University of Wisconsin Press, 2005.

90. Voir notice de la pièce.

91. Voir ci-dessus, p. 217.

92. Voir également, pour cet aspect spectaculaire, *Les Pèlerins de la Mecque*.

93. Voir Jean-Noël Laurenti, *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, dans *Annales de l'ACRAS*, n° 1, 2005.

volumes, ne proposer que des pièces ayant plu par le mérite de leur propre fond, ils n'ont pu laisser totalement à côté la forme des pièces, qui inclut danse, chant, et jeux de scènes.

IV Un répertoire mouvant

La comparaison entre l'anthologie de Le Sage et d'Orneval et ce que nous avons appelé « l'autre répertoire » a permis de mettre en avant la difficulté d'une lecture fiable et objective des œuvres foraines aujourd'hui. Elle nécessite de mettre en perspective un répertoire connu, celui du *TFLO*, face à un répertoire marginal en grande partie parce qu'il est demeuré inédit ou n'a pas fait l'objet d'une anthologie¹. Le choix de ces textes a orienté l'histoire de la Foire vers une « histoire de l'Opéra-Comique », épurée, où certains auteurs sont mis en vedette au détriment des autres. À cette réception parcellaire du répertoire s'ajoute une autre difficulté, qui limite aujourd'hui notre connaissance des œuvres du répertoire forain : les pièces de théâtre sont des objets mouvants, soumis à divers facteurs extérieurs amenant des modifications textuelles et scéniques. L'un des plus évidents est évidemment la part d'inconnu liée au théâtre : il s'agit d'un spectacle complet, incluant une part de visuel et de non lisible. Notre réception en est donc faussée et incomplète. À cela s'ajoute ce que nous appellerons la « mobilité matérielle » des textes. Le passage du manuscrit à l'édition nécessite parfois la modification des textes. De même, une pièce peut être conservée sous plusieurs formes différentes². Une seconde mobilité, contextuelle cette fois, est liée aux contraintes institutionnelles, allant des querelles théâtrales qui nécessitent parfois de réadapter les pièces, à la censure qui amène la modification et la suppression de certains passages des textes. Un autre type de mobilité concerne les réécritures des pièces plus tardives, et donc l'évolution diachronique des pièces, liée à l'évolution des goûts, des mœurs, des peuples.

Mobilité matérielle : des éditions-adaptation, des manuscrits concurrents

1.1 Les preuves de réécriture dans le *TFLO*

Le cas d'*Arlequin traitant*

La page de titre du *TFLO* précise que les pièces publiées ont été « recueillies, revues et corrigées par messieurs Le Sage et d'Orneval ». La sélection opérée n'a donc pas eu lieu uniquement dans le choix des pièces ou des auteurs, mais a également touché au texte même des œuvres. Un cas, très rare, d'une version d'une pièce conservée à la fois à l'état manuscrit et à l'état imprimé dans le

1. En dehors des œuvres de Piron, qui ne sont publiées, toutefois, que tardivement. Rappelons ici que Le Sage, d'Orneval et Fuzelier n'ont pas édité toutes leurs pièces dans le *TFLO*. Beaucoup sont restées à l'état de manuscrit.

2. Voir le cas des manuscrits concurrents, p. 243.

TFLO a été analysé par Loïc Chahine : *Arlequin traitant*³. Cette pièce de d'Orneval, fut représentée en 1716, sur le théâtre d'Octave. Elle est publiée dans le t. II du *TFLO*, et conservée sous forme manuscrite à la BnF, ms. fr. 25480, f^{os} 79-99. Si les modifications de Le Sage et d'Orneval dans l'édition portent sur l'aspect formel, elles s'apparentent également, parfois, à de l'autocensure, ou tendent du moins à atténuer le caractère polémique de la pièce en vue d'une publication. Loïc Chahine compare deux couplets⁴ :

Jasmin ! La Jonquille !
La Rose ! La Chenille !
Quoi, je m'égosille
Sans trouver de mes gens ?
Morbleu, j'enrage.
Ils sont, je gage,
Au cabaret.
Ma foi, ces fainéants
Ne deviendront jamais traitants. (manuscrit)

Dans le *TFLO*, certains mots diffèrent :

La Rose ! La Jonquille !
En vain je m'égosille :
Point de laquais chez moi !
Me servir de la sorte !
Que le diable m'emporte
S'ils ont jamais d'emploi. (édition)

L'allusion aux traitants disparaît et atténue ainsi la polémique. Loïc Chahine remarque également que certains passages ont été supprimés, et que la version éditée présente moins d'airs que la version manuscrite :

Suivent, dans la version du *TFLO*, plusieurs scènes qui montrent Arlequin traitant avec son laquais La Rose, puis avec ses commis (Bordereau, Bonnemain et Transparent), et avec son collègue traitant Barbarin. Ce long passage (*TFLO*, t. II, p. 141-156) n'existe pas dans la version manuscrite. On remarquera qu'il est rédigé avec bien davantage de prose que les scènes qui figurent dans la version manuscrite, qui sont très majoritairement en vaudevilles et ne comportent que peu d'interventions en prose⁵.

Cette modification est le corollaire de la préface de Le Sage et d'Orneval, où ces derniers se justifient ainsi : « Nous nous sommes aperçus que les scènes chargées de couplets, quelque riche que fût leur fond, devenaient ennuyeuses à cause du chant qui fait ordinairement languir »⁶. Le texte en lui-même était donc bien adapté dans l'optique d'une lecture plus « vivante ». On peut dès lors parler de véritables réécritures, orientées non pas vers le spectacle, mais vers une lecture plus agréable des pièces. Un autre cas de pièce conservée à la fois sous forme manuscrite et éditée dans le *TFLO* permet à Loïc Chahine de corroborer ses hypothèses ; il s'agit d'*Arlequin défenseur*

3. Si cette pièce ne concerne pas la période 1717-1727, il nous semble toutefois nécessaire de revenir sur les observations de Loïc Chahine qui, probablement, s'appliquent à l'ensemble des œuvres du *TFLO* et permettent de justifier nos hypothèses.

4. Loïc Chahine, th. cit., p. 196.

5. *Ibid.*

6. *TFLO*, t. I, p. iv.

d'*Homère*. La comparaison des différentes versions du texte prouvent que la version « publiée dans le *TFLO* constitue en fait un lissage de la scène qui apparaît dans le *Mercur* »⁷.

Un lissage des éditions ?

Ce sont, malheureusement, les seules pièces du *TFLO* dont un manuscrit ait été conservé. Il est probable que les principales modifications (suppression de certains airs au profit de la prose, lissage en vue de la publication) se seraient également retrouvées dans les autres pièces, ce qui expliquerait la moralité apparente des pièces publiées par Le Sage et d'Orneval. La plupart des pièces renferment une morale, plus ou moins visible. Dans *Le Pharaon*, Olivette condamne le Jeu, la Folie et l'Amour :

AIR : Réveillez-vous belle endormie
 J'ai réuni contre la tante
 Trois monstres, qui vont en ce jour
 Seconder, je crois, votre attente.
 [...]

 Le Jeu, la Folie et l'Amour. (sc. 1)

À la fin de la pièce, les amants gagnent, les joueurs sont escroqués. Une morale ressort également des *Animaux raisonnables* : « La condition des bêtes est préférable à celle des hommes ». Les personnages de cette pièce à tiroirs ont tous pour fonction de dénoncer un vice humain : un procureur (en loup), un financier (en cochon), une femme (en poule) cherchant à se débarrasser de son mari. Tous sont satisfaits d'avoir été changés en animaux, et ne souhaitent pas redevenir humains. Si la linotte est une jeune fille en quête d'amant, aucune grivoiserie ou grossièreté ne transparait. *La Princesse de Carisme* est, elle aussi, exempte de grivoiserie. Le sujet principal en est bien l'amour, mais sans aucune grossièreté, et toujours tendant vers la morale.

Ainsi, contrairement aux idées reçues sur les théâtres forains⁸, les insultes, grivoiseries et le registre scatologique sont presque toujours absents du recueil du *TFLO* (ce qui n'est pas le cas de Piron et de Charpentier), du moins dans les pièces de 1717 à 1727. Lorsque la sexualité est convoquée, elle apparaît presque toujours sous une forme extrêmement allusive, grâce aux tralalas par exemple.

Le Jugement de Pâris est un peu plus ambiguë, peut-être est-ce parce qu'il s'agit d'une parodie. Les auteurs usent du registre burlesque, de la dégradation et du grotesque. Aussi les personnages utilisent un langage peu châtié : « Vieux grigou » (sc. 4), « peste de la carogne, avec sa chienne de pomme » (sc. 5). De la même façon, *Arlequin Endymion*, parodie de *Diane et Endymion*, est propice au registre grossier : les dieux sont parodiés et deviennent infidèles et inconstants, mais également ivrognes. La pièce est l'occasion d'une scène de cabaret où les dieux s'enivrent. Dans *L'Ombre du cocher poète*, c'est au tour du scatologique d'être convoqué : « J'ai pris votre nez pour

7. Loïc Chahine, th. cit., p. 195-205.

8. « Faisant un compte-rendu du livre de M. Maurice Albert, M. René Doumic, plus académicien que l'Académie, a déclaré que le Théâtre de la Foire était rempli de grossièretés et de platitudes telles qu'il faudrait le placer là où Alceste était disposé à mettre le sonnet d'Oronte », Paul Deslandres dans *Le Théâtre de la Foire à Paris pendant la première moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 1.

mes fesses » (sc. 1), puis Polichinelle pète. Il ajoute ensuite : « donnez-moi un ton du gosier d'en haut » (sc. 2). Mais ce registre s'explique par la présence du type de Polichinelle, et par le fait que la pièce est en marionnettes : « Arlequin bâtonne, Polichinelle pète, c'est ce qui les caractérise » (sc. 2). Ces pièces sont finalement les seules à faire place à la grossièreté.

Toutefois, si Le Sage et d'Orneval publient des pièces épurées, cela ne veut pas dire que les pièces non publiées étaient exemptes d'un registre grossier. Dans *Arlequin barbet pagode et médecin*, pièce de « l'autre répertoire », on peut remarquer qu'un registre peu habituel dans le *TFLO* surgit (peut-être est-ce dû à la forme de la pièce, en jargon et monologue). Le scatologique est très sollicité par Arlequin : « Mais j'avais le ventre si fort en presse que j'ai laissé échapper une petite exhalaison qui a saisi tout à coup l'odorat du monarque chinois. Il a pincé son nez avec ses deux doigts en disant : "Ventrebteu, qu'il sent mauvais ici ! Ne serait-il point entré par hasard quelque chien ?" » (I, 5). À l'acte II, alors qu'Arlequin s'habille en médecin, il demande :

Héé, Monsieur Furet, préparez pour ce soir un bon clystère et composez-moi pour demain un purgatif doux où vous mettrez seulement soixante grains d'émétique ! (II, 5)

À la scène 10, l'Eunuque s'exclame : « Secourao, l'imperao a la coliquao ».

Piron s'affirme comme un maître en la matière. Dans *Arlequin Deucalion*, les insultes fusent : « ma chienne de femme » (sc. 1), « Madame la bégueule » (sc. 2), et les jurons également : « Quel chien de pays ! Maugrebleu de caillette » (sc. 3). Dans *L'Endriague*, on lit : « Tenez, voilà sa fressure. En la lui arrachant, je lui ai provoqué un soulèvement au cœur qui m'a fait prendre pour sortir une route plus honnête que la première fois (II, 3). *Le Claperman* est entièrement construite autour d'un comique grivois, puisqu'il s'agit de réveiller (ou non) les maris pour les forcer à satisfaire leurs femmes. La scatologie est également convoquée dans *Le Mariage de Momus* : « Vous faisiez des réflexions / Qui m'ont paru bien laxatives » (II, 2), « il pète, il ronfle, il rue » (II, 9), puis Mercure fait un gros pet au nez d'Apollon. Il s'agit ici encore d'une pièce pour marionnettes, qui peut expliquer ce registre scatologique assez développé, également utilisé dans *Colombine Nitétis*, autre pièce pour marionnettes :

AIR : *Elle est morte la vache à panier*

Pour le père
Il est en quartier ;
Pour le père,
Il n'en faut plus parler.
J'ai vu sa tête à bas,
Ses pieds, son cul, ses bras,
Pour le père,
Il n'en faut plus parler. (sc. 17)

Le registre scatologique apparaît comme une marque de fabrique de Piron qui en fait de nouveau usage dans *Les Chimères* :

Ce fut toi, double traître
Qui crias comme un fou :
Tirez, tirez, tirez,
Ils ont pissé partout. (sc. 2)

Il utilise également, dans la même pièce, un air assez rare pour être mentionné : « Si pour un pet, fait par hasard ». Les paroles originales de l'air viennent d'un poème intitulé « La défense du pet » :

Si pour un pet fait par hasard,
Votre cœur, où j'ai tant de part,
Pour jamais de moi se retire,
Voulez-vous que dorénavant
Vous me donniez sujet de dire,
Que vous changez au moindre vent ?⁹

L'auteur en serait Saint-Évremont¹⁰.

Un autre auteur est connu pour sa grossièreté, et n'est pas édité dans le *TFLO* : Charpentier. Les frères Parfaict laissent entrevoir un avis plutôt négatif au sujet d'une des pièces de cet auteur peu représentatif du répertoire forain, en raison de sa présence assez rare au théâtre : dans leur *Dictionnaire* ils reprochent à *Qui dort dîne*¹¹ que :

- l'intrigue ne se tient pas : « On ignore les raisons qui peuvent empêcher l'union de ces amants, et l'opposition de Scaramouche n'est point fondée »¹².
- le rôle d'Arlequin n'est joué que « maussagement » et « dans le goût le plus trivial »¹³.

L'intrigue semble, en effet, tenir à peu de choses : une succession de scènes où les différents protagonistes tentent de se séduire. Ce qui semble aussi poser problème aux frères Parfaict tient au manque de contextualisation de la pièce. Une note, à la fin du manuscrit, due au collectionneur Paulmy, attire l'attention sur cette idée : « Il y a moyen de réduire ce bel ouvrage en parade en ne prenant que les principales scènes de chacun des trois actes et travestissant Scaramouche en Cassandre et motivant l'assoupissement ». Ajouté aux causes de l'union des amants, et l'opposition de Scaramouche, qui ne semblent pas expliqués, une autre incohérence est mise en avant par le collectionneur Paulmy dans son annotation : pourquoi Scaramouche dort-il sans cesse ? Dans cette pièce, les scènes ambiguës et grivoises se succèdent souvent sans réelle motivation.

Surtout, et c'est ce qui frappe le plus, la pièce est écrite dans un goût trivial, comme en témoignent ces différents extraits : « Allez, allez, mon ami, faire vos affaires ailleurs ou je vous constiperai pour six mois » (I, 5), ou encore « Tant mieux quand la digestion / Avec précipitation / Se fait sans clystère » (II, 8), et « Ah, si vous aviez vu les transports, les mouvements, les hauts le corps qu'il a fait tandis qu'il rêvait à vous, vous auriez dit qu'il n'a boyau qui ne crève » (III, 4), ou, enfin :

SCARAMOUCHE

Ha, bon, bon, mais je me souviens que tu as dit :

Détache de ton derrière

9. *La Défense du pet, pour le Galant du Carnaval*, par le sieur de S. And., Paris, 1652.

10. À ce sujet, voir *Bibliotheca Scatologica ou catalogue raisonné des livres traitant des vertus faits et gestes de très noble et très ingénieux Messire Luc (À rebours)*, Marchands d'Aniterges, 1846, p. 36.

11. Nous éditons cette pièce, vol. II.

12. *DTP*, t. IV, p. 139.

13. *Ibid.*

Le plus beau de tes yeux.

Demandons-lui plutôt qu'il les prenne ailleurs. Je crains qu'un certain vent n'en ait terni la glace. (III, 5)

De même, de simples mots comme « cornard » ou « torcher » témoignent d'un vocabulaire vulgaire.

Enfin, les situations sont, en elles-mêmes, grivoises, et surtout ne jouent pas sur les sous-entendus et ne laissent pas de place à la finesse. Ainsi, lorsque Arlequin tente de séduire Colombine, ses « compliments » sont toujours portés sur le corps :

COLETTE

Une passe au collet ? Me prenez-vous pour un billard ou pour un abbé ?

ARLEQUIN

Non, non, pourquoi dites-vous cela ?

COLETTE

C'est que la passe ne convient qu'aux billards, ainsi que les collets à messieurs les abbés.

ARLEQUIN

Et comment savez-vous cela, Mademoiselle Colette ?

COLETTE

Le Seigneur de notre village a chez lui un billard qui porte un certain fer que l'on nomme la passe. C'est une machine... là... à peu près ovale où l'on pousse parfois deux boulettes...

ARLEQUIN

Oh, s'il en est ainsi, vous ressemblez plus à un billard que vous ne pensez ! (I, 2)

Plus loin, s'adressant au magicien, il chante :

Pour moi, j'aime le cabaret,
J'aime tout ce que l'on y fait,
À plein verre on y verse.

LE MAGICIEN

Hé bien ?

ARLEQUIN

Quelquefois on y perce...
Vous m'entendez bien. (I, 8)

Dès le début de l'acte II, Arlequin fait ainsi de nouvelles tentatives auprès de Colombine, toujours aussi peu subtiles : « Fais-moi voir là un peu un petit échantillon de ce que tu sais faire et de ce que tu vaux » (II, 1). Quant à Agathe, elle use de la gaze pour tromper Scaramouche, en chantant sur l'air « Et son lan la landerirette » :

Petit badin que vous êtes,
Vous étonnez ma pudeur.
Ah, que ces douces fleurettes
Font danser mon petit cœur
Et mon lan la,
Landerirette,
Et mon lan la landerira. (II, 8)

Le travestissement d'Arlequin en femme, à la même scène, accentue encore la grivoiserie : « Écoutez, j'ai l'esprit un peu jaloux, soupçonneux, bizarre, et pour venir à bout de moi, il faut

m'êtr fort dur ». Les exemples de phrases à double sens, de sous-entendus sont encore nombreux. Parmi eux, « J'ai ce que tu n'as pas et que tu n'auras point, je le garde pour une autre » (Pierrot, III, 2), « Serai-je toujours malheureuse ? Je porte le plus beau jeu de monde et rien ne m'entre » (Isabelle, III, 4).

La trame de cette pièce repose plus sur les grivoiseries d'Arlequin que sur le stratagème pour marier les jeunes premiers et les derniers couplets concluent parfaitement la pièce sur l'air « Tes beaux yeux, ma Nicole » :

Allons nous mettre à table.
 Quand on met dans son lit
 Une maîtresse aimable
 Il faut de l'appétit. (III, 7)

Comme il ne subsiste que trois pièces de Charpentier, il nous a été rapidement possible de voir ces grivoiseries comme une marque de son écriture. Dans *Les Aventures de Cythère*¹⁴, représentée chez Octave en 1715, le boire et le manger, mais également la sexualité, forment la trame de la pièce. Cette pièce en vaudevilles en quatre actes est faite d'un ensemble de scènes sans réelle suite, sans intrigue, chacune ayant un titre différent. Dans « la scène des Pèlerins », notamment, Pierrot tente de séduire une pèlerine :

Ma gourde sera toujours pleine
 D'un jus divin.
 Je te rafraichirai sans peine
 Soir et matin,
 Et pendant le cours du chemin
 Aimable fille,
 Quand je te verserai du vin
 Présente ta coquille !

Une autre scène, celle du paysan et de la paysanne, est également subversive :

UN PAYSAN
 N'es-tu pas blessée,
 Belle Jeanneton ?
 Étant renversée,
 J'ai vu ton... ton tourlirette,
 J'ai vu ton... landerirette
 J'ai vu ton jupon.

UNE PAYSANNE
 Malheureuse journée,
 Mon lait est répandu,
 Je suis bien fortunée.

UN PAYSAN
 Va, va, s'il est perdu,
 Je t'en donnerai d'autre
 Qui le remplacera.

UNE PAYSANNE
 Voyez le bon apôtre
 Comme il m'en fournira !

14. Voir Ms. BnF, fr. 9312.

Une autre expression de cette pièce, dans la scène dite « de la glissade », est représentative d'un vocabulaire peu relevé : « Je viens de faire une glissade / Qui m'a démis le croupion » puis « J'ai vu sur le cul / tomber la coquine ». À l'image de *Qui dort dîne*, l'intérêt principal réside surtout dans les différentes histoires de séduction ou farces mettant en scène Arlequin, Pierrot ou Scaramouche.

Finalement, en dehors de ces quelques pièces que nous avons mentionnées, peu d'autres pièces font état d'un registre grossier et scatologique très clair. Les pièces, peut-être, sont moins morales, et moins subtiles que les pièces publiées dans les volumes du *TFLO* (*Les Mécontents*, de Thierry, est un opéra-comique qui tourne autour des relations maris et femmes, et par là, les sous-entendus sont assez présents). Mais notre étude de ce registre pour les années 1717-1727, si elle tend à confirmer un certain lissage des éditions du *TFLO*, prouve surtout que le théâtre de la Foire n'était pas si grossier, grivois et bas que le laissent penser les critiques et qu'il s'agit d'une généralisation abusive. Le plus scatologique des auteurs est par ailleurs l'un de ceux qui eut le plus de succès, Piron. Il épura peut-être son style, mais les pièces publiées comportent encore de nombreux passages grossiers.

1.2 Piron et les réécritures de ses pièces pour l'édition

La préface

Le Sage et d'Orneval ne furent pas les seuls à éditer du théâtre de la Foire. Il est très probable que Piron modifia, de la même manière, les textes de ses pièces pour l'édition. Le cas de ce dernier est toutefois différent puisqu'il mourut avant l'achèvement de l'édition de ses œuvres complètes qui furent publiées à titre posthume. Il remit ses manuscrits à Rigoley de Juvigny, que celui-ci édita¹⁵. On peut toutefois penser que les versions données à Rigoley de Juvigny n'étaient pas exactement les versions scéniques, mais au contraire des versions retravaillées pour la publication. Ce ne serait pas, d'ailleurs, la première fois que Piron aurait modifié ses textes. Dans une édition faite du vivant de Piron et par lui-même, en 1758¹⁶, il insère une longue préface dans laquelle il explique les différents changements apportés aux œuvres publiées dans son livre. Bien que cette édition ne contienne pas de pièces foraines, la problématique reste la même pour ses opéras-comiques, notamment :

J'ai retouché avec toute l'attention dont je suis capable, la diction, les vers, le style, les mœurs et les caractères. J'ai enlevé et changé des scènes entières. J'ai resserré l'action le plus qu'il m'a été possible ; et je lui ai sacrifié les morceaux les plus travaillés, pour peu que j'aie cru voir qu'ils en interrompaient la chaleur et l'unité. J'ai transposé, retranché, rectifié, refondu ; enfin, ne pouvant transmuier les métaux, j'ai fait du moins tous mes efforts pour les purifier¹⁷.

Ce choix de retrancher, modifier et corriger est également dicté par le danger de mettre à l'écrit ce qui était fait pour être joué :

15. Piron, t. I, préface, p. i.

16. *Oeuvres d'Alexis Piron*, Paris, Duchesne, 1758, t. I. Édition en trois volumes, comprenant *L'École des pères*, *Les Courses de Tempé*, *Gustave*, *La Métromanie*, *Cortès*, six préfaces, des pièces fugitive, etc.

17. *Oeuvres d'Alexis Piron*, op. cit., t. I, préface, p. xxi. À noter que cette préface est également reproduite dans l'édition de 1776.

La terrible balance en effet pour nous autres auteurs, que le trébuchet d'un lecteur impartial et pénétrant, assis à l'aise, et nous pesant tout à loisir dans le silence du cabinet [. . .] Rien n'échappe alors à l'homme aux cents yeux. Plans défectueux, scènes ouvertes, finies et dialoguées, sans cet enchaînement naturel et si nécessaire à la continuité de l'action, plagiats manifestes ou déguisés, mauvaise logique, constructions vicieuses, ambitieux ornements, termes faibles ou impropres, rimes irrégulières, contradictions, négligences, etc. [. . .] Tout perce, tout se démêle et se découvre : la faveur des préventions, l'illusion théâtrale, les petites ressources de brigue et de cabale, le torrent de l'acclamation, rien de tout cela n'agit plus, les talismans sont brisés, tous les voiles déchirés ; rien ne se met plus entre l'œil et la vérité ¹⁸.

Ces choix éditoriaux, chez Piron, sont avant tout guidés par le souci de plaire au public. Sa préface, si elle reste un acte de *captatio benevolentiae*, est toutefois le symbole des problématiques éditoriales du théâtre : les pièces faites pour être vues, et reposant sur des jeux de scènes, la musique, la danse, les lazzi, perdent en spectaculaire à l'écrit, et doivent, par cela, gagner en esthétique.

Le cas de *Tirésias*

Nous avons conservé trois versions de la pièce : deux versions manuscrites, une à la BHVP et l'autre à l'Arsenal ¹⁹, et la version éditée dans le théâtre de Piron en 1776. Nous ne reviendrons pas sur le problème des représentations de cette pièce ²⁰. Rappelons toutefois qu'elle était représentée par la troupe de Francisque, en 1722. La troupe n'avait pas, alors, le privilège de l'Opéra-Comique et représentait des pièces pour marionnettes. Sur la fin de la Foire, elle aurait obtenu de faire représenter *Tirésias* en prose et en vaudevilles. Les deux manuscrits proposent des versions similaires de la pièce, à quelques nuances près. Les différences restent ainsi minimales et concernent en général des mots oubliés, ajoutés, ou modifiés. Ils ne présentent pas de liste de personnages, et la plupart des annonces de personnages au début des scènes sont omises. En revanche, entre l'édition et les manuscrits, les modifications sont bien plus importantes. Mais la comparaison des pages de titre de la pièce questionne déjà la forme de la pièce, et permet de mettre en avant une stratégie d'édition de Piron, et un choix orienté vers une mise en avant de la forme opéra-comique. Alors que les manuscrits définissent tous deux la pièce comme une « comédie » en trois actes, précisant qu'elle fut jouée au jeu des marionnettes de Francisque, et donc par des marionnettes, et omettant la forme musicale, l'édition la définit précisément comme un opéra-comique. Cette détermination est, dans la théorie, justifiée. La pièce alterne prose et vaudevilles, à la manière des opéras-comiques. En revanche, la troupe ne détenait pas le privilège ni le droit réel de dénommer ainsi ses pièces. Il s'agit bien d'un choix de Piron, ou de l'éditeur, qui tendait probablement à rehausser la pièce et à l'inscrire dans l'histoire de l'Opéra-Comique. Outre cette page de titre, les deux versions sont extrêmement différentes. L'intrigue ne change pas, et les scènes se correspondent de manière générale :

18. *Ibid.*, p. xxiii.

19. Ms. BnF, fr. 9522 ; BHVP 1054 CP 4326.

20. Voir p. 130.

Édition	BHVP	Arsenal
3 actes	3 actes	3 actes
Nbr scènes acte I : 13	Nbr scènes acte I : 10	Nbr scènes acte I : 10
Nbr scènes acte II : 10	Nbr scènes acte II : 9	Nbr scènes acte II : 9
Nbr scènes acte III : 15	Nbr scènes acte III : 14	Nbr scènes acte III : 14

Mais le texte en lui-même est, la plupart du temps, entièrement modifié, ainsi que les titres d'airs et leurs paroles. Par ailleurs, les didascalies sont également plus développées sur le manuscrit. À la scène 3 de l'acte I, Piron décrit plus longuement que dans les manuscrits le rôle d'astrologue du barbier. Ce dernier annonce à Tirésias la menace d'un accident, clairement vue par Tirésias comme un rappel de son rêve. Dans les manuscrits, en revanche, ce rôle d'astrologue n'est évoqué que dans une brève réplique. Peut-être Piron souhaite-t-il développer l'analogie entre le barbier et le rôle de devin de Tirésias dans le mythe. Dans cet exemple, le texte et le sens du texte sont donc assez éloignés entre les deux versions. Mais en général, la trame est bien plus suivie, comme à la scène 1 de l'acte I :

TIRÉSIAS

L'heure du rendez-vous est prête à sonner : (*Il regarde à sa montre.*) deux heures ! Rien que cela ! J'ai cru qu'il en était près de six. Quand viendra donc le sieur Mopse ? Il ne songe guère à ses hôtes et à un hôte comme moi ! Ah ! te voilà enfin ! Je couche chez toi, je te croyais voir paraître à mon lever ; je sors du lit à une heure et tu arrives à deux !

MOPSE

Vraman, Monsieur, comme vous en parlez ! Je voudrais vous voir, comme à moi, su les bras une grosse auberge, aux portes d'une grande ville, vous varriez eun biau train, et vous vous en tireriez drôlement, je pense. À mon retour de la ville, avisez mon embarras. L'iavait eun bourgeois avec eune jolie fille qui voulait, veuille guieu, veuille guiable, se faire ouvrir eune chambre, où il ne sait pas qu'il trouverait sa femme enfermée avec eun joli cœur. L'iavait tapage dans l'autre ; le feu prenait à la cheminée de celle-ci ; eun gros écot, dans la bagarre, décampait de celle-là sans payer ; on criait du fond de la cave qu'eune pièce de vin s'enfuyait. . . (édition)

Et

TIRÉSIAS, *en robe de chambre.*

Morbleu ! le temps se passe. Voici bientôt l'heure de mon rendez-vous et ce coquin de Mopse ne vient pas²¹. Ha ! le²² voilà donc enfin ! Tu te fais bien attendre ; il y a deux heures qu'on a²³ dû t'avertir de ma part et il ne te fallait pas un demi quart d'heure pour venir !

MOPSE

Oh ! palsangé, Monsieur, quand on a comme j'avons eun gro cabaret à la porte d'une grande ville, on est de pu d'eun métié, voyez-vous, et l'on a par ainsi bian pu d'eune affaire. Eun vieu débauché veut avoir une chambre, où il ne sait pas que son fils vian de s'enfermer, il n'y a qu'eun moment ; eun mari libertin qui se croit bien loin de sa femme veut se faire ouvrir une porte dont elle a tiré la clef en dedans et cent contretemps comme ça. Dame !

21. Ms. Arsenal : « ne vient point ».

22. Ms. Arsenal : « te voilà ».

23. Ms. BHVP : le scripteur a omis « a » et l'insère par la suite.

acoutés donc, il faut de chant ²⁴ du ça du moins pour pouvoir ajuster toutes ces flûtes-là ; et j'y vian d'avoir eune peine du diable. À çt'heure c'est vous qui criez. On a bian des maux d'accommoder tout le monde ! (Manuscrit)

Mais la justification des différentes versions de *Tirésias* reste assez mystérieuse. Pourquoi Piron aurait-il réécrit totalement les textes ? Quelques corrections éparses de style, ou la suppression de certaines scènes s'expliquaient plus facilement. Rappelons que l'édition date de 1776, et a été faite à titre posthume. Il est, en revanche, difficile de dater les deux manuscrits. Toutefois, l'édition du texte étant posthume, il est impossible que les versions manuscrites soient postérieures à l'édition de 1776, à moins qu'elles ne soient pas l'œuvre de Piron. Piron aurait-il souhaité reprendre entièrement sa pièce pour son édition ? Enfin, quelle version avait été jouée sur scène ? Rien ne permet, aujourd'hui, de répondre à cette question.

1.3 Charpentier et *Les Amours de Jupiter et Io*

Présentation de l'édition

Les Amours de Jupiter et Io, de Charpentier, est également parvenue sous forme éditée et sous forme manuscrite ²⁵. Une fois de plus, des différences importantes s'observent entre les deux versions. Mais la fonction de la publication de cette pièce, qui contrairement aux pièces de Piron ou celles de *TFLO* est éditée seule, ne semble pas avoir le même but. Tout d'abord, l'édition n'est probablement pas inspirée de la version manuscrite que nous possédons. Le manuscrit est plutôt sous la forme d'un canevas, mêlant didascalies, prose et vaudevilles. L'édition, elle, est toute en vaudevilles et contient des airs qui ne sont pas développés dans le manuscrit. Une autre version de la pièce avait donc probablement servi à l'édition. Sur la page de titre du manuscrit, les informations sur la pièce sont les suivantes : « parodie en deux actes avec un prologue ». L'appartenance générique et formelle est donc précisée. Le nom de l'auteur, Charpentier, est également donné. En revanche, dans l'édition, seul le titre « Chanson des amours de Jupiter et d'Io » suivi de la mention « pièce nouvelle » est donné. La terminologie est bien plus large dans l'édition. Il est probable que l'auteur ait voulu donner à la pièce un aspect plus noble, et un qualificatif plus neutre, en omettant l'idée de parodie. Les parodies foraines pouvaient être synonymes de vulgarité. La pièce de Charpentier n'ayant eu que peu de succès, il fallait employer une autre stratégie publicitaire ²⁶. Ainsi, la notion de « pièce nouvelle » permet à la fois d'effacer l'image de parodie et d'insister sur l'idée de nouveauté, prépondérante à la Foire.

Comparaison des textes

Plusieurs éléments tendent à effacer les caractéristiques théâtrales de la pièce dans l'édition. La liste des personnages n'y est pas proposée ; ensuite, les didascalies diffèrent et sont plus développées dans le manuscrit que dans l'édition. Dans le manuscrit, Mercure apparaît « porté dans un chaudron

24. Ms. BHVP : espace vide entre « de » et « chant ».

25. Ms. BnF, fr. 9312 ; *Chansons des amours de Jupiter et d'Io*, Paris, Lamesle, 1718.

26. Voir notice de la pièce.

par deux lutins et ayant une cuiller à pot pour caducée » (I, 1), alors que l'édition mentionne simplement qu'il est « porté dans un chaudron par deux lutins ». Le manuscrit est un canevas, ce qui peut expliquer, toutefois, la présence d'un nombre élevé de didascalies et indications scéniques. De nombreux airs, présents dans l'édition, sont parfois résumés en prose dans le manuscrit. D'autres passages, dialogués, peuvent aussi apporter des informations supplémentaires, comme « Imaginez pour elle un nouveau genre de supplice. Montrez-lui des miroirs où elle se voit laide et dégoûtante, sans dents, les cheveux gris, les yeux battus et le nez aussi rouge que le mien » (I, 9). L'édition ne propose pas une description aussi précise de la transformation.

Certaines scènes, dans l'édition, ne sont pas du tout développées, comme la scène 2 de l'acte I, qui n'est qu'annoncée. Dans le manuscrit, Mercure propose à Io un rendez-vous avec Jupiter et une didascalie précise que « Mercure lui propose sans façon un tête-à-tête avec Jupiter dans un lieu écarté ou obscur à son choix. Io le rebute [. . .] ». Quelle raison expliquerait que cette scène soit totalement absente de l'édition ? Est-ce le caractère grivois des propos qui aurait valu son omission ? Ou était-ce une scène avant tout visuelle, basée sur des lazzis, que l'édition écarterait donc au profit du texte ? Certains propos très grossiers n'ont justement pas été repris dans l'édition, ce qui peut corroborer la première hypothèse. Ce passage, par exemple, est supprimé :

JUPITER

Ah, ma pauvre vache, je te tiens ! Quel plaisir de te retrouver fidèle ; à moins que tu n'aies badiné avec ce taureau qui m'a fait tant de peur. (*Voyant qu'elle fait ses ordures.*)
Fi, la salope !

MERCURE

C'est pour vous marquer la joie qu'elle a de vous retrouver. (II, 7)

Par ailleurs, des éléments nous font penser qu'il s'agirait, en fait, d'une version programme à destination du public lors de la représentation de la pièce. Le premier indice, évidemment, est sa date de publication (1718). Mais surtout, le titre même de l'édition : *Chanson des amours de Jupiter et Io*, en dehors de faire disparaître l'élément « parodie », met l'accent sur l'aspect musical. D'ailleurs, la prose, nous l'avons dit, en est entièrement supprimée. Il s'agissait donc probablement d'une édition qui comportait les chansons que le public chantait pendant la représentation en écriture.

Dans cette version, qui serait donc un programme pour le spectacle, les scènes de jeu sont, toutefois, indiquées, mais sans jamais être développées. Peut-être servaient-elles simplement de repère. Toujours est-il que le spectaculaire en est presque absent : on sait simplement que « plusieurs fourbes dévalisent Arlequin, ce qui donne lieu à un jeu italien des plus comique » (I, 3) ; que « Pierrot, Scaramouche, Colombine, font une scène italienne » (I, 5). La métamorphose en vache n'est pas non plus mentionnée (I, 9). De même, la fin du premier acte, spectaculaire dans le manuscrit, n'est pas développée :

Argus veut emmener Io, Jupiter s'y oppose, ils se chamaillent. Tandis qu'ils se battent, un taureau en furie sort du bois. Ils lâchent prise, Jupiter saute sur le taureau, Argus sur la vache ; ils sont emportés par ces animaux, dont les queues jettent des fusées, ce qui finit l'acte. (I, 10)

Ces suppressions des éléments de mise en scène ou de spectaculaire mettent ainsi surtout en valeur les vaudevilles. La compréhension du texte ne semble pas, d'ailleurs, prépondérante dans

cette édition, puisque l'absence de didascalies et de passages en prose brouille régulièrement la lecture. Junon chante, par exemple, sur l'air « Flon, flon » :

Redoute ma vengeance,
Cesse tes vains regrets ;
Junon, pour telle offense,
Ne pardonne jamais
Flon, flon, etc.(I, 8)

Dans la scène précédente, Jupiter fuyait en apercevant Junon. Mais rien, entre temps, ne décrit les regrets de Io (ou de Jupiter ?). Il manque ici de la prose, ou de la pantomime qui permettrait de comprendre le sens de ce vaudeville, preuve alors que cette édition était bien un livret indiquant au public les paroles des airs qu'ils devaient chanter.

1.4 Des manuscrits concurrents : les Ms. BnF, fr. 25471

L'instabilité de la réception des textes théâtraux réside dans les modifications des textes lors de leur passage à l'édition, mais également parfois dans la coexistence de plusieurs versions manuscrites. Il est généralement difficile de connaître l'origine de ces doubles manuscrits : manuscrits de souffleurs, destinés à la censure, à un acteur, archives de l'auteur, etc. Un portefeuille de la collection Soleinne (Ms. BnF, fr. 25471) contient ainsi les doubles de plusieurs pièces concernant notre période :

- *Les Captifs d'Alger* (fol. 2) ²⁷
- *La Toison d'or* (fol. 18) ²⁸
- *L'Oracle muet* (fol. 26) ²⁹
- *La Pudeur à la Foire* (fol. 40) ³⁰
- *La Matrone de Charenton* (fol. 44) ³¹
- *Les Vendanges de la Foire* (fol. 53) ³²
- *L'Ombre de la Foire* (fol. 134) ³³
- *L'Île de Gougou* (fol. 143) ³⁴
- *Magotin* (fol. 167) ³⁵
- *Arlequin barbet, pagode et médecin* (fol. 181) ³⁶

27. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 106-125.

28. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 126-137v.

29. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 138-159.

30. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 160-163.

31. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 164-171v.

32. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 172-177v.

33. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 40-46v.

34. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 47-67v.

35. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 68-77v.

36. Autre version : Ms. 9314, f^{ds} 88-105v.

On trouve une dernière pièce, dans un autre portefeuille : *Les Trois Commères* (fol. 208)³⁷.

Les différences entre les deux versions de manuscrits résident la plupart du temps dans des modifications minimales du texte, et dans l'usage de didascalies beaucoup plus développées. Le cas du cycle de *La Toison d'or* (*Les Captifs d'Alger*, *La Toison d'or*, *L'Oracle muet*) est un peu différent, puisque les modifications touchent la forme de la pièce, en prose puis en écriteaux³⁸.

La pièce *Magotin* présente des nuances parfois très importantes pour la visualisation du spectacle et donc dans l'usage des didascalies. Dans le Ms. 25471 est écrit « Arlequin, sur un cheval faisant des pascades » (sc. 1). Dans l'autre : « Il arrive sur un petit cheval d'osier auquel il fait faire des pascades ou des caracoles, il fait claquer son fouet et crie » (sc. 1). De telles nuances sont précieuses pour se faire une idée plus précise de la représentation. En effet, plus aucun doute ne subsiste : il s'agissait non pas d'un vrai cheval mais d'un faux, ce qui devait accentuer le caractère comique de l'entrée d'Arlequin en scène. On trouve un autre exemple dans cette même scène : alors que le Ms. 9314 dit seulement que Bédra « fait ses conjurations », le Ms. 25471 précise qu'« elle ouvre aussitôt son livre et fait des contorsions et des grimaces qu'Arlequin imite. Elle prononce aussitôt ces mots magiques ». La seconde didascalie est bien plus précise et montre a contrario que la plupart des autres manuscrits ne rendent pas le côté spectaculaire. Un dernier exemple enfin, définit le décor : « Il paraît un démon » se trouve complété dans Ms. 25471 par « Il paraît un démon qui sort du sein de la terre avec des flammes et de la fumée » (sc. 4). Enfin, certaines didascalies du Ms. BnF, fr. 25471 donnent surtout le ton des personnages, qui n'est pas toujours mentionné dans Ms. BnF, fr. 9314. Ainsi, sc. 1, « Bédra, en colère et le démenant » puis « Arlequin se moquant » n'apparaissent pas dans l'autre version.

Les airs changent également d'un manuscrit à l'autre. Certains pouvaient avoir plusieurs titres. L'air du « Pouvoir » est ainsi noté « Je reviendrai demain au soir » dans Ms. 25471. Certaines de ces modifications montrent que les scripteurs connaissaient également les airs et leurs différents titres. Parfois, enfin, les différences se trouvent dans de simples mots manquants ou ajoutés, tel que « j'en fus » contre « j'en eus ». Généralement, les nuances seront du même type dans les autres pièces, avec parfois de simples erreurs de scripteur, comme dans *L'Île du Gougou* où le Sagamo est appelé « Samago » à plusieurs reprises.

Autres exemples de mobilité des textes

La période 1717-1727 offre d'autres exemples de modification de textes voire de scènes entières, d'une représentation à l'autre, d'un manuscrit à l'autre. Nous avons longuement analysé, dans notre calendrier, la pièce *Arlequin Orphée le cadet* : comme le montrent les différents procès-verbaux, sa structure a évolué au fur et à mesure des représentations³⁹. Dans le cas de cette pièce, les suppressions de scènes ou le déplacement d'une scène avant une autre devaient relever de choix

37. Autre version : Ms. 9253, f^{os} 135-178v.

38. Voir ci-dessous.

39. voir p. 80.

dramaturgiques. Dans *La Querelle des théâtres*, on peut également penser que le texte changeait dès la seconde représentation, puisque la Foire mentionne, sc. 1, qu'il s'agit du « Premier jour de [ses] spectacles d'été ». La scène entière était-elle modifiée ? Ou cette seule réplique supprimée ? Nous avons également signalé un tel cas de modifications pour *Le Rémouleur d'amour*⁴⁰. Le texte de ce prologue annonçait la représentation de deux pièces, mais l'une d'elle (*Pierrot Romulus*), n'avait été ajoutée à la soirée théâtrale que plus tard. Lors des premières représentations, le texte était donc différent. Enfin, Guillemette Marot, dans son édition du *Fourbe sincère*, fait remarquer que le texte édité est différent du résumé des frères Parfait, autre preuve de la mobilité des textes. Dans ce cas précis, la raison est encore différente, et directement liée à l'histoire des troupes :

Ni le résumé des frères Parfait, ni celui donné par les deux manuscrits de la Bibliothèque de l'Opéra ne mentionnent Colombine. Comment expliquer cet écart ? On peut formuler deux hypothèses : celle d'un premier état de la pièce sans Colombine (avec le Docteur rival de son fils), remanié pour intégrer une nouvelle actrice jouant Colombine (l'épouse de Desgranges jouant les rôles de Colombine) ou celle, plus probable, de la modification du manuscrit à cause de l'absence de cette actrice et de l'impossibilité pour Desgranges de jouer la pièce telle qu'il l'avait écrite⁴¹.

Ces cas de mobilités textuelles ne sont pas liés, a priori, à des éléments extérieurs, mais bien au caractère même de l'objet « théâtre ». Ces œuvres, vivantes, soumises aux fluctuations des représentations, peuvent être modifiées, parfois d'une représentation à l'autre lorsque des scènes n'avaient pas fonctionné (c'est d'ailleurs tout l'intérêt des pièces à tiroirs à la Foire). parfois également pour leur passage à l'édition : ce qui se donne à voir ne peut toujours se donner à lire, et il semble évident, à la lecture des textes édités et des préfaces des auteurs, que le but principal d'une édition semble avant tout d'offrir aux pièces de théâtre un aspect littéraire, et de les fixer pour la postérité.

Mobilité contextuelle : censure et contrainte institutionnelle

Des événements extérieurs, à la Foire, expliquent également la mobilité des textes de théâtre. Plusieurs versions de certaines œuvres nous sont parvenues en raison du contexte social et politique. Les troupes se voyaient parfois supprimer, en cours de Foire, leurs privilèges ; parfois également les pièces étaient interdites et censurées, et nécessitaient des modifications.

2.1 Suppression de privilèges

Le cycle de *La Toison d'or* : de la prose au vaudeville

Cette soirée théâtrale⁴² a été représentée à la foire Saint-Laurent 1724, par la troupe de Dolet et La Place, qui avait d'abord fait représenter ses pièces en prose grâce à une permission tacite, avant

40. Voir p. 127.

41. *Le Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*, op. cit., p. 180.

42. *Les Captifs d'Alger, L'Oracle muet, La Conquête de la Toison d'or*.

de se la voir retirer et de devoir représenter ses pièces en écriteaux. Rappelons que le privilège de l'Opéra-Comique avait été accordé à deux bourgeois de Paris, Honoré et Pirard ⁴³.

Les trois pièces de ce cycle sont conservées à la BnF, sous les cotes Ms. BnF, fr. 9314 et sous la cote Ms. BnF, fr. 25471.

Le prologue *Les Captifs d'Alger* et *La Toison d'or* sont conservés entièrement en prose (Ms. BnF, fr. 9314). Nous les conservons également dans une version entièrement en vaudevilles, par écriteaux (Ms. BnF, fr. 25471). Si *L'Oracle muet* ne présente pas de version entièrement en prose, mais une en vaudevilles et prose, et une tout en vaudevilles, il semble peu probable qu'elle fut représentée à la suite des deux versions en prose, la permission tacite ne semble en effet concerner, au départ, que le droit de parler. Il est plus probable que trois versions de la pièce aient existé :

- une en prose que nous n'avons pas conservée ;
- une en vaudevilles et prose ;
- une tout en vaudevilles.

La version en vaudevilles et prose n'a peut-être jamais été représentée, ou alors elle a été représentée, avant que ne soient interdits les passages en prose ⁴⁴.

Quoi qu'il en soit, le passage de la prose aux écriteaux induit de nombreux changements. Nous en avons évoqué un premier, concernant la mise en avant des querelles dans le prologue : la suppression des scènes épisodiques au profit d'une concentration sur l'acquisition de la Foire dans *Les Captifs d'Alger* inscrit ce prologue dans la lignée des pièces polémiques. La version par écriteaux de *La Toison d'or* ajoute également une pique contre l'Opéra-Comique : « Ah, s'il était une boutique / Où l'on vendît de pareils nœuds ! / Ils rapporteraient plus que ceux / De l'Opéra-Comique » (sc. 6). Les interdictions, loin de calmer les auteurs, les poussaient ainsi, au contraire, à ajouter plus encore d'éléments polémiques dans leurs soirées théâtrales.

Mirtill Varrò et Jeanne-Marie Hostiou proposent une comparaison des deux manuscrits de la pièce. Certains éléments de réécriture sont déjà mis en avant. Les voici :

- Une même réplique peut parfois être attribuée à un personnage différent. Dans la scène 2 de *La Toison d'or* par écriteaux, le personnage de Gille disparaît, laissant Arlequin et Scaramouche dialoguer entre eux, et par là modifiant les rôles.
- Les timbres sont également interchangeables : parfois, certaines paroles sont chantées sur un air différent.
- L'ordre des scènes est interchangeable, d'autres sont parfois supprimées.
- Les indications scéniques sont plus développées dans la version par écriteaux.
- Les noms de certains personnages sont modifiés (Madame Rabon devient Mademoiselle Dondon ; Barbario devient Opérario, etc.). Dans *La Toison d'or*, en prose, un personnage disparaît également : celui de Lincéus.

43. Voir notice de la pièce, vol. II.

44. Dans leur notice, Mirtill Varrò et Jeanne-Marie Hostiou pensent que la version initiale était en prose et en vaudevilles puis qu'on enleva la prose pour la version en écriteaux. Mais certaines pièces par écriteaux mêlaient également la prose aux vaudevilles, comme par exemple *Le Fourbe sincère*.

Ces observations ont donc été faites sur deux versions en vaudevilles, bien que l'une d'entre elle ait été parsemée de prose. Qu'en est-il lorsqu'on observe les différences entre les versions tout en prose des deux autres pièces, *Les Captifs d'Alger* et *La Toison d'or*, et celles tout en vaudevilles ? Il semble que les modifications et suppressions portent sur les mêmes éléments.

Le nombre de scène du prologue de la pièce est également réduit. Toutefois, dans *La Toison d'or*, le nombre de scènes est presque équivalent : 13 scènes pour la version en prose, contre 11 scènes pour la version en écritaux. Les deux scènes supprimées sont des scènes où Arlequin était seul à parler, permettant une transition entre deux scènes.

Certains passages en prose ne sont pas reproduits en vaudevilles dans la version en écritaux, mais donnent lieu à des éléments de pantomime. Dans la scène 2, après les lazzis d'Arlequin et Gille face au géant, la scène se poursuit sur les moqueries d'Arlequin, étonné de la peur de ses acolytes. Dans la version en écritaux, ces moqueries se faisaient par geste :

Arlequin dit par geste qu'il n'a qu'à lui faire la courte échelle, qu'il va sauter dans le fort. Scaramouche applaudit au projet et va s'appuyer contre le mur en se courbant. Arlequin saute sur son dos, mais quand il est au haut du mur, un monstre effroyable se présente à lui et l'épouvante tellement qu'il se laisse dégringoler. Il court tout éperdu autour du théâtre. Scaramouche lui demande par signes ce qu'il a. Arlequin le lui explique. Scaramouche après s'être moqué de lui comme d'un visionnaire, le traîne au pied du fort et saute sur son dos pour atteindre le haut de la muraille. Mais un géant terrible se montre à lui et le met dans le cas d'Arlequin qui se moque à son tour de son camarade. (sc. 2)

La scène 9 de la version en écritaux, équivalent de la scène 8 dans la version en prose, est, elle, entièrement faite de lazzis, qui semblent par ailleurs les mêmes que dans la version en prose, mais sans aucune part de prose. Il est également possible de comparer les différentes didascalies de l'une et l'autre version. Ainsi :

Jason, tirant son épée garnie de la dragonne [...] Il va au fort dont les portes s'ouvrent d'elles-mêmes. Il y entre. Arlequin court tirer la porte sur Jason et lui parle au travers de la serrure [...] Il entend le bruit des coups que Jason donne aux monstres [...] Arlequin : Il ouvre à Jason, et apercevant la tête du dragon qu'il tient à sa main, il recule en disant : [...] Arlequin, donnant des coups de batte à la tête [...] Quand les dents sont arrachées [...] Quand Jason sème les dents, Arlequin fait ses lazzis. Sitôt que les soldats sortent de terre, l'épée à la main, Arlequin fait ses épouvantes et s'enfuit après avoir dit [...] (Prose)

Et

Jason, qui a mis à son épée le nœud magique que Médée lui a envoyé, entre dans le fort. Pendant qu'il y défait les monstres, Arlequin, en dehors, tient la porte fermée et fait le fanfaron, jusqu'à ce que son maître l'oblige de lui ouvrir. Jason sort tenant à sa main la tête du dragon qu'il a coupée. Arlequin la frappe de sa batte. Après ce lazzi, son maître et lui arrachent les dents du dragon. Jason les sème. Il sort de terre des soldats qui font fuir Arlequin, qui revient après le combat. (Écritaux)

Le passage de la version en prose à celle en écritaux, nous le voyons ainsi, ne modifie pas les lazzis. Il ne s'agit, finalement, que d'une suppression de dialogues pour cette scène, sans ajout d'un air chanté. La plus grande différence dans le texte d'une des scènes se trouve dans la scène finale, très développée dans la version en prose, mais qui tient en un couplet dans la version en écritaux, chanté sur l'air « Pendant que nous sommes » par un Argonaute :

Partageons ces belles,

Nous autres grivois.
Que chacun de nous entre elles,
D'une femme fasse choix. (sc. 11)

La version en prose, elle, annonce les fiançailles de Médée et Jason, le rapprochement de Dorine et Arlequin et la pièce à venir.

Le passage de la prose au vaudeville repose, principalement, sur deux éléments : la modification de prose en vaudevilles, en gardant le sens du premier dialogue dans les paroles et également la suppression pure et simple de passages de prose lorsque les lazzi permettent à eux seuls de comprendre la scène. Ces changements devaient également prendre en compte la durée du spectacle, et les auteurs supprimaient probablement certaines scènes ou certains passages en fonction du temps nécessaire.

Remarquons, enfin, la place du vaudeville final dans les manuscrits : dans la version par écriture de *La Toison d'or*, le vaudeville est en fait le même que celui inséré dans la version prose et vaudevilles de *L'Oracle*. Où était-il réellement joué ? Il est impossible de connaître les versions exactes des représentations foraines, tant les scènes et les programmes des soirées sont interchangeables.

Un dernier élément est à noter : le prologue possède également une fin alternative. La première se termine sur l'espoir de faire renaître leur théâtre en proposant de petits divertissements. La deuxième met en scène la mort de la Foire et des entrepreneurs.

Comme le remarquent Mirtill Varrò et Jeanne-Marie Hostiou,

la présence des deux versions de *L'Oracle muet* invite donc à s'interroger sur le statut du texte de théâtre à la Foire, texte ouvert et mouvant, profitant de l'actualité autant qu'il la subit, saisissant le réel autant qu'il en est saisi et qui ne doit pas être abordé selon les critères canoniques d'une écriture figée et définitive⁴⁵.

Les Trois Commères : suppression du privilège ou raisons éditoriales ?

Le cas des *Trois Commères* est très complexe. En effet, rien ne dit clairement que les deux versions conservées (l'une en prose, l'autre en prose et vaudevilles), aient été liées aux privilèges. Cette pièce de 1723 est inspirée d'une fable de La Fontaine, « La Gageure des trois Commères ». Elle a été écrite en collaboration par Le Sage, d'Orneval et Piron, chacun s'étant chargé d'un acte. Madame Michel-Âne, Madame Dariolet et Colombine, dans le prologue, trouvent un diamant. Le cavalier anglais, à qui il appartient, au lieu de le récupérer, propose de le céder à celle qui jouera le meilleur tour à son mari. Les trois actes de la pièce seront ainsi chacun consacrés à une ruse : dans le premier, Madame Michel-Âne transforme la maison conjugale en cabaret ; dans l'acte II, Madame Dariolet fait croire à Pierrot qu'il est malade et descendu aux Enfers ; dans le III, Arlequin se réveille au milieu d'un champ de bataille, enrôlé de force.

Elle fut représentée par la troupe de Dolet, Restier et La Place qui, en 1723, jouait normalement des pièces en monologue et jargon. Elle ne détenait pas, en tout cas, le privilège de l'Opéra-

45. Voir *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, op. cit.*, p. 251.

Comique. Comment expliquer, alors, l'existence de deux versions, une en prose, une en vaudevilles, alors qu'aucune de ces deux formes n'était autorisée à cette troupe ?

Une première hypothèse est éditoriale. Le manuscrit serait la première version, en prose, qui aurait été ensuite proposée en vaudevilles lors de son édition dans le *TFLO*. Les auteurs auraient préféré, à la publication de la pièce, en faire un opéra-comique afin de l'« anoblir ». Rappelons ainsi que la pièce n'a pas été publiée chronologiquement, comme habituellement dans les différents volumes, mais plus tardivement, dans le t. IX, avec une remarque en avertissement : « Comme plusieurs personnes ont reproché aux auteurs de n'avoir pas fait imprimer cette pièce, qu'elles avaient vue avec plaisir, ils ont cru devoir les satisfaire »⁴⁶. La raison de cette publication tardive était-elle justement la forme de la pièce, en prose ?

La seconde hypothèse se rapprocherait du cas de *La Toison d'or*, et serait liée à ce que nous appelons « mobilité contextuelle », c'est-à-dire que le passage du vaudeville / prose à la prose serait provoqué par une évolution des privilèges. Ainsi, la pièce avait peut-être été écrite sous la forme d'un opéra-comique, puis finalement mise en prose, le privilège ayant été refusé. Il est également possible, donc, que la troupe ait bénéficié d'un répit lui permettant d'user de dialogues. La principale différence entre les deux versions réside dans le passage de la prose au vaudeville (ou du vaudeville à la prose). En général, le sens ne change pas, seule la forme est modifiée :

Scène 2

MADAME MICHEL-ÂNE, MADAME DARIOLET, COLOMBINE, UN CAVALIER ANGLAIS

Le cavalier entre en promenant ses regards à terre de tous côtés.

MADAME DARIOLET, *bas à Colombine et à Madame Michel-Âne.*

Que cherche cet homme-ci ?

COLOMBINE

Il cherche peut-être notre brillant qu'il a perdu.

MADAME MICHEL-ÂNE

AIR : *aïe, aïe, aïe, Jeannette*

C'est ce que je crains, hélas !

MADAME DARIOLET

J'en ai peur aussi, ma chère.

COLOMBINE

Ah ! comme il regarde en bas !

Voilà justement l'affaire.

Aïe, aïe, aïe !

Aïe, aïe, aïe, Comère !

Comère, aïe, aïe, aïe !

LE CAVALIER, *les abordant.*

Mesdames, n'auriez-vous point trouvé une bague que je viens de perdre dans cette allée ? (Édition)

Et

46. *TFLO*, t. IX, Avertissement, p. 422.

Scène 2e

MADAME MICHEL-ÂNE, MADAME DARIOLET, COLOMBINE, UN CAVALIER

*Le cavalier entre en promenant ses yeux de tous côtés.*MADAME DARIOLET, *bas aux autres.*

Que cherche cet homme-ci ?

COLOMBINE, *bas.*

Ne serait-ce point le maître du diamant ?

MADAME DARIOLET, *bas.*

J'en ai peur.

LE CAVALIER, *les abordant.*

Mesdames, n'auriez-vous point, par hasard, trouvé une bague que je viens de perdre dans cette allée ?

MADAME MICHEL-ÂNE, *à part.*

Ahi !

MADAME DARIOLET, *à part.*

Quel rabat-joie !

Quelques personnages sont parfois supprimés ou ajoutés, les répliques ainsi réorganisées. On peut voir également disparaître quelques scènes lors du passage à l'édition. Alors que, dans le manuscrit, Scaramouche, amant de Simone, fait partie de la liste des personnages, il est supprimé dans l'édition, et plusieurs scènes disparaissent alors (celles où Simone explique à Scaramouche le tour que sa maîtresse joue à son mari).

2.2 Censure

L'histoire de la censure de théâtre au XVIII^e siècle est très peu documentée. Les connaissances sur la censure concernent surtout le répertoire des « grands » théâtres⁴⁷, qui conservaient leurs archives, mais elles demeurent parcellaires : difficile, en effet, de parler d'un répertoire interdit, souvent perdu. Des censeurs de Police observaient depuis le début du siècle les pièces foraines, mais souvent en vue du respect des privilèges. Les manuscrits étaient alors également consultés par des censeurs royaux. En 1725, Hérault, lieutenant général de Police, décide que toute pièce approuvée par le censeur devra lui être remise en copie⁴⁸. Il sera ensuite interdit de rétablir le texte réprouvé. Cette mesure intervient suite à une supercherie de l'Opéra-Comique qui aurait repris une pièce sans ses corrections⁴⁹. Sur la période 1717-1727, les pièces censurées sont très peu nombreuses, du moins à notre connaissance. Il est probable que plusieurs furent modifiées ou interdites, mais dans de tels cas, les forains ne conservaient probablement pas d'archives, ce qui expliquerait leur perte. Une autre raison de cette absence est peut-être, justement, l'absence réelle de censure à la Foire. Les théâtres forains étaient déjà considérés comme mineurs, comme le remarquent les frères

47. Voir Jean-Michel Ducomte, *La Censure*, Milan, coll. Les Essentiels, Milan, 2007 ; Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu, 1862.

48. Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtre en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 60.

49. Voir *Anecdotes de l'Opéra-Comique*.

Parfait dans leur article sur *Les Chimères* : « Peut-être ont-ils [les auteurs du Mercure] cru qu'on ne doit pas examiner scrupuleusement des ouvrages de ce genre »⁵⁰. De la même façon, les censeurs ne s'intéressaient-ils peut-être pas vraiment aux pièces en ce qui concernait les mœurs. La censure touchait donc, dans un premier temps, les représentations. Mais elle se retrouvait également au niveau de l'édition des textes. Chaque ouvrage publié était préalablement approuvé par un censeur. Cette approbation figure alors au début ou à la fin du livre imprimé.

Un cas intéressant de censure de représentation, pour la période que nous étudions, apparaît dans la pièce de Piron, *La Rose*. C'était l'abbé Cherrier, censeur de l'époque, qui fut en charge de la pièce.

L'abbé Cherrier et *La Rose*

Connaître la vie des censeurs, ou même leur personnalité, est assez rare. Le cas de l'abbé Cherrier n'y déroge pas. On sait toutefois qu'il utilisait un autre nom, celui de Passart. Ce nom n'est pas réellement factice, puisqu'il s'agissait de son nom avant de devenir censeur. Une note dans l'édition des *Œuvres complètes* de Piron disait de lui qu'il était un « gros réjoui, qui n'avait de bréviaire que la bouteille et d'autre bénéfice que la censure de la Police. On n'a de lui que les approbations des sottises sans nombre de son temps, sous le nom factice de Passart »⁵¹. S'il ne tirait bénéfice que de la censure, il fut également auteur. En 1725, il écrit *L'Homme inconnu ou les équivoques de la langue*.

On peut également lire, dans une lettre du Comte de Pontchartrain à M. d'Argenson : « Il a paru ici un livret intitulé *Le Chapeau pointu de Mérinde*, imprimé l'année passée sur votre permission du 26 avril. Le Roi a été étonné de voir que vous ayez permis l'impression d'un tel livre, qui contient particulièrement page 12 et 25 des maximes aussi dangereuses que celles qui étaient dans *La Correction fraternelle* »⁵² puis « Quoi qu'en dise M. l'abbé Cherrier du livre intitulé *Chapeau pointu*, auquel il a donné son approbation, il se trompe dans le jugement qu'il fait sur les conséquences que cet ouvrage peut avoir »⁵³. Quoi de plus normal d'avoir fait preuve de bienveillance, puisque Cherrier censura en fait son propre ouvrage. C'était un censeur tout particulier que cet abbé qui eut lui-même des ennuis avec la Police, comme le montre cette poursuite à l'occasion du *Chapeau pointu*⁵⁴. Crébillon prendra ensuite la relève de Cherrier. Son autorité, dans le monde des lettres, était alors reconnue. Piron fut confronté, dans sa carrière, à ces deux censeurs. Les poésies de Piron témoignent parfois de sa vision de la censure et des censeurs. Dans une épigramme, Piron, à propos de la nomination de Crébillon à la censure de la Police, écrit :

Dieu des vers, sous ton pavillon,
Qu'on vogue bien à la male-heure !

50. *DTP*, t. II, p. 89.

51. Piron, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 171.

52. Cité dans la *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, par G. B. Depping, Imprimerie Nationale, Paris, 1851, p. 824, lettre du comte de Pontchartrain à d'Argenson.

53. *Ibid.*

54. Voir plus d'informations à ce propos dans *La Correspondance administrative de Louis XIV*, *op. cit.*

Pour placer le grand Crébillon,
 Il faut que le gros Cherrier meure.
 Quelle place ! Pour moi j'en pleure.
 Examiner avec dégoût,
 Nos ragotons de bout en bout !
 Du moins l'autre (en paix soit sa cendre.)
 Approuvait, ou réprouvait tout,
 Sans lire, ou sans y rien entendre ⁵⁵.

L'abbé Cherrier ne semblait pas, d'après Piron, être un censeur très consciencieux. Bien qu'il s'agisse d'une épigramme, et malgré l'aspect comique et satirique qui en peut découler, on peut imaginer que les deux censeurs avaient en effet des caractères bien différents.

La pièce de *La Rose* de Piron est une vaste métaphore autour du jardinage et des fleurs, derrière laquelle on peut lire clairement une allusion à la sexualité. Dans cette pièce à tiroirs, un bel esprit vient d'abord proposer une chanson à la jeune fille. Arrive un vieillard, avec une pomme, puis un berger. Celui qui a la préférence sera ce dernier personnage.

Cette « pastorale comique » en un acte fut représentée en 1744 pour la première fois, à savoir que lors de cette représentation, c'est la pièce non censurée, retouchée par Favart, qui fut représentée. Son succès semble avoir donné raison à Piron. Mais son écriture est donc largement antérieure, puisque Piron l'avait écrite en 1726. À cette époque, elle avait été interdite par la police. Dans une lettre à Maurepas, Piron implore la clémence pour sa pièce. Grâce à cela, nous en apprenons plus sur le fonctionnement de la censure. En effet, l'abbé Cherrier, malgré l'approbation qu'il donna au manuscrit, n'était pas détenteur de tous les pouvoirs. Le lieutenant de Police, Hérault, refusa la pièce. De même l'abbé Raguet :

Un abbé commis à l'examen des pièces, et qui se conforme aux scrupules et à la rigidité de la Police, envoya *La Rose* à M. Hérault avec son approbation, et sans avoir fait aucune rature. Il y a plus, Monseigneur, j'ai lu *La Rose* dans une compagnie où il y avait deux évêques sexagénaires, et quelques dames qui en sont déjà aux directeurs : l'ouvrage trouva grâce devant leurs yeux, ils n'y ont voulu voir que ce que j'y montre : les mots de rose, rosier, houlette et jardin leur ont bien fait penser quelque petite chose, mais ils convinrent tous comme a fait l'examineur, que le voile de l'allégorie était si heureusement tissu, qu'il n'y avait pas le petit trou par où l'on put voir la nudité. M. Hérault ne veut pas branler de derrière le rideau, sans se vouloir imaginer que ce rideau sera bien plus devant les yeux des spectateurs, qu'il ne peut être dans l'idée des lecteurs. Mon théâtre représente un jardin, au milieu duquel est un rosier ; la rose éclate au-dessus de ce rosier, et frappe les regards du spectateur. Tout cela répand une innocence continuelle sur tout ce qui se dit. Des bergers se disputent comme une faveur innocente un bouquet offert par la plus jolie bergère du hameau, lieux communs des niaiseries pastorales. Je vous supplie très humblement, Monseigneur, de vouloir bien donner des ordres plus doux que ceux de M. Hérault. [. . .] Enfin, Monsieur l'abbé Raguet, à la décision duquel l'affaire fut renvoyée par le ministre, déclara que la pièce n'était pas propre à être représentée. « L'auteur, (dit-il) connaît son théâtre, c'est un génie aisé et très inventif. Son objet l'a entraîné, mais pourquoi l'a-t-il choisi cet objet perpétuel ? J'en suis fâché, (continue-t-il) car il me paraît que son talent n'a pas besoin de tels secours pour briller » ⁵⁶.

Les pièces pouvaient ainsi être soumises à plusieurs jugements. De même, il ne suffisait pas aux auteurs d'avoir un protecteur bien placé. Les supplications de Piron à Maurepas, comme pour son

55. Piron, t. IX, p. 25.

56. *DTP*, t. III, p. 119.

épître citée précédemment, n'eurent pas d'effet. Pourtant les reproches de l'abbé Cherrier, chargé d'examiner la pièce, sont, à première vue, peu de choses :

Il n'en est pas de même des autres termes qui sont répandus dans la pièce et qui peuvent faire naître quelques applications dangereuses ; ces termes sont *rose*, *jardin*, *houlette*, *voir le loup*. Je ne crois pas qu'il faille les retrancher par rapport à la malignité dont on peut être affecté, d'autant plus que si on retranche ces mots, ou les phrases qui contiennent ces mots, il faudra retrancher toute la pièce. Scène XII. Vers la fin, j'ai retranché ces mots : *jusqu'à la vache du compère Panier, dont on parlera à jamais, en disant qu'il n'en faut pas parler*, parce que j'ai eu peur de l'application ⁵⁷.

Ce sont ces quelques mots qui pouvaient être à double entente, et c'est ce qui fut cause des méfiances de l'abbé. Mais il ne souhaitait pas pour autant l'interdire :

Au reste, plus j'examine la pièce, et plus je la trouve dans les bienséances du théâtre : toutes les malignes interprétations que l'on peut donner à la rose, à la houlette, ne sont que des interprétations. Il faut dans les ouvrages s'attacher au sens que les paroles donnent par elles-mêmes, et ne pas s'attacher à la torture, et à la violence que les esprits de travers peuvent donner. (Ms. 3534, Lettre du 17 février 1726)

Ce sont justement les sous-entendus que l'on retrouve dans les airs, dans l'usage de certains mots, qui sont évoqués par l'abbé Cherrier. L'air « Une jeune nonnette en s'éveillant » est déjà porteur de sens pour le public. Derrière l'apparente naïveté de ce titre, l'évocation de la jeunesse et de la négation de la sexualité chez les religieux invite déjà, qui plus est dans un vaudeville, à poser la question de la grivoiserie. L'usage de ce type d'airs permet très souvent les allusions grivoises, parfois également appuyées par les didascalies. Dans un autre passage, on peut ainsi lire « Rosette, d'un petit air fin ». Cette finesse est bien celle de la jeune fille qui s'éveille à la sexualité et l'air qui suit n'est pas anodin :

Autre chose qui t'éveille,
Te met la puce à l'oreille :
Ah, tu soupîres tout bas !
Conte-nous ci, conte-nous ça,
Là, là, là,
Je ne le redirai pas ⁵⁸.

Il s'agit de l'air « Ramenez ci, ramenez ça » (la suite la plus connue de ce vaudeville étant : « Ramenez ci, ramenez ça, la cheminée du haut en bas »). Il ne semble pas nécessaire d'explicitier le sous-entendu lié à l'utilisation de ce vaudeville. Un autre air, très explicite, est utilisé par Piron peu après :

AIR : *Une perruquière devant St Mery*
À treize ans je pense
N'être plus enfant :
Déjà je commence
D'avoir du tourlourirette,
D'avoir du lon la derirette,
(*Se touchant au front.*)
Du raisonnement ⁵⁹.

57. Ms. Bnf, fr. 3534, lettre du 17 février 1726.

58. Piron, t. 5, p. 14 (I, 2).

59. *Ibid.*, p. 17.

L'effet d'attente créé par les deux vers « D'avoir du tourlourirette / D'avoir du lon la derirette » renforce le sous-entendu et la grivoiserie du propos. Le vaudeville permet donc de pratiquer l'allusion et l'équivoque. Ainsi, le censeur ne peut que difficilement condamner une pièce qui ne fait que sous-entendre les idées. Or, les vaudevilles sont des outils privilégiés des auteurs lorsqu'il s'agit de pratiquer l'allusion. Nous avons procédé à une analyse statistique des airs dans *La Rose*. Dans cette pièce 39% des vaudevilles ont une utilisation plutôt neutre, servant simplement l'avancée de l'intrigue. En revanche, 61% proposent un sous-entendu grivois dont dix-huit airs sont des tralalas. Benoît de Cornulier désigne ainsi les « syllabes non significatives »⁶⁰. Un tralala est donc un air utilisant des syllabes non significatives afin d'éluder un mot, ou de sous-entendre une idée, souvent grivoise.

On peut donc penser qu'avec une nette majorité d'airs allusifs, la censure était difficile, voire impossible. Mais les arguments de l'abbé Cherrier évoqués plus haut ne semblèrent pas, face à ces grivoiseries, assez forts, puisque la pièce fut finalement interdite. Le vaudeville, cette fois, ne suffit pas aux forains à déjouer les interdictions.

D'autres exemples

D'autres exemples de censure à la Foire, rares et éparses, existent. *Arlequin fille malgré lui*, présente des traces de censure⁶¹. Ce manuscrit de censeur comporte des corrections concernant certains passages jugés grossiers. Françoise Rubellin en a relevé un certain nombre dans son édition de la pièce⁶². Les sous-entendus grivois d'Arlequin déguisé en fille et courtié par le docteur ont par exemple été modifiés : « Cette forme de censure touche sept répliques ou strophes »⁶³.

Plus tard, en 1737, une pièce de Pannard et Favart sera également censurée. Ils avaient repris l'anecdote fameuse du voleur Cartouche et durent changer le titre de leur pièce, en passant du *Prince nocturne et ténébreux* à *La Pièce sans titre* (titre intrigant).

Il semble toutefois difficile, voire impossible de connaître réellement la censure à la Foire. On pourrait voir dans la guerre des privilèges et les interdictions de jouer une forme de censure, mais les mœurs, la politique, la religion n'y étaient pas mises en cause. Il est toutefois fort probable que les textes qui nous parviennent ont été, de façon plus ou moins importante, modifiés ou par les auteurs qui pouvaient parfois s'autocensurer, ou par les censeurs, sans que nous n'en ayons connaissance.

Mobilité diachronique : les reprises tardives

Plusieurs pièces du corpus ont fait l'objet de réécritures tardives sur la scène française et en Europe. Les textes de ces pièces subissent des modifications liées à plusieurs facteurs : évolution

60. Benoît Cornulier, « Les tralalas ou syllabes non significatives illustrées par des chansons vendéennes », dans *Chansons et mémoire, mémoire en chansons : hommage à Jérôme Bujeaud*, dir. A.-M. Despringre, Paris, Harmattan, 2010, p. 209-220.

61. Voir manuscrit NA228 conservé à la BHVP.

62. Voir Françoise Rubellin, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.*, p. 43.

63. *Ibid.*

du goût, nouvelles scènes de théâtre, adaptation à un public étranger. Il s'agit ici de tenter de comprendre ces mécanismes d'évolution des textes qui participent à la difficulté constante de fixer, a posteriori, les textes du répertoire forain.

L'influence française a ainsi été très présente dans le théâtre populaire viennois au XVIII^e siècle : en 1752, une troupe française avait reçu l'autorisation de s'installer au théâtre de la cour, et l'on avait pour habitude de représenter à Vienne des pièces de Molière, du Théâtre-Italien et du Théâtre de la Foire, dès 1730⁶⁴. De plus, Marie-Thérèse décrète, dès 1752, que « la comédie ne doit jouer que des compositions qui viennent du théâtre français, italien ou espagnol ; [que] toutes les compositions locales, de Bernardon et d'autres, sont à proscrire [...] »⁶⁵. Il y eut en effet un attrait certain pour le théâtre français dans la seconde moitié du siècle à La Haye, Amsterdam, mais également dans d'autres villes d'Europe, à Vienne par exemple. Collot d'Herbois, dans un bref ouvrage publié en 1781, exprime ce goût pour le théâtre français :

C'est avec délices que je contemple nos auteurs dramatiques subjugués ainsi l'esprit et le goût de toutes les nations. Véritablement, la gloire des Corneille, des Racine, des Molière, des Voltaire, des Piron, ne s'augmente-t-elle pas à mes yeux en voyant à La Haye un prince doué de toutes les connaissances précieuses à l'esprit humain, sourire aux traits délicats de leurs excellents ouvrages [...] ?⁶⁶

Rahul Markovits, dans *Civiliser l'Europe au siècle des Lumières*⁶⁷, propose une analyse globale de l'expansion du théâtre français en Europe. La correspondance de Favart et Durazzo permet de mieux comprendre les tenants et aboutissants de ces flux, de La Haye à Vienne, en passant par Amsterdam. L'exemple de l'opéra-comique est développé avec *Les Pèlerins de la Mecque*, de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. Représentée à Paris en 1726, publiée dans le *TFLO*, cette pièce sera également reprise à la cour de Vienne, dans une adaptation : *La Rencontre imprévue ou Les Pèlerins de La Mecque*, mise en musique par Gluck. Elle est publiée par Van Ghelen, en 1763. Les principaux changements notables, relevés par Rahul Markovits, reprennent en partie ceux voulus par Durazzo et Favart⁶⁸, notamment la suppression du licencieux au profit d'un comique plus

64. Pour la période précédente : « Jusqu'en 1730, le théâtre français est un théâtre d'amateurs nobles, parmi lesquels figurent le jeune duc de Richelieu et les dames de la suite du Prince Eugène de Savoie. Ils jouent des comédies classiques (Molière), ainsi que des pièces d'auteurs français contemporains (Marivaux, Regnard, Voltaire) », Fanny Platelle, « Les français, la langue et le théâtre français à Vienne aux XVIII^e et XIX^e siècles et leur représentation dans le théâtre populaire viennois », 2012. <hal-00987878>, p. 2.

65. Dans « Spanischen theatris herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und andren vellig aufzuheben », cité d'après Jurgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 21.

66. Collot d'Herbois, *De la nullité ou de l'existence d'un théâtre français à La Haye et à Amsterdam, dans le moment présent par un citoyen qui n'est ni Philosophe du jour, ni Fanatique de l'ancien temps*, La Haye, J. F. Jacobs de Age, 1781, p. 6.

67. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe au siècle des Lumières, politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Fayard, 2014.

68. « Les changements qu'il faut faire pour transposer une pièce des théâtres de Paris sur celui de Vienne, consistent plus en retranchements qu'en additions. Toute équivoque, ou trop forte ou trop fine, gêne les mœurs ou les suppose gâtées ; toute satire qui tombe sur le clergé peut nuire à la religion ; toute épigramme sur les financiers est perdue hors de la France ; toute peinture de ces commerces de galanterie qui suppléent au mariage ou qui sont ce qu'on appelle des doubles ménages, est un scandale à Vienne, etc. », dans *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son petit-fils, et précédés d'une notice historique, rédigée sur pièces authentiques et originales, par H. F. Dumolard*, Paris, Léopold Collin, 1808, t. I, p. 2.

noble ou le gommage des particularismes français ⁶⁹. L'intrigue reste la même dans la pièce. Rahul Markovits conclut :

Au total, l'adaptation des *Pèlerins de La Mecque* témoigne concrètement de la manière dont Durazzo avait mis en œuvre les principes qu'il avait édictés à l'intention de Favart. La relation hypertextuelle se caractérise ici par la création patiente et systématique d'un spectacle épuré, moralisé et dénationalisé, mais pas dépolitisé pour autant ⁷⁰.

Enfin, le genre de la pièce est également modifié : dans l'édition du *TFLO*, non seulement les auteurs ne sont pas nommés en toutes lettres, mais la pièce n'est caractérisée que par « pièce en trois actes ». Nous souhaitons développer le travail amorcé par Rahul Markovits en élargissant l'analyse des *Pèlerins de la Mecque* à d'autres pièces adaptées tardivement sur les scènes françaises ou d'Europe : *Le Monde renversé*, *La Statue merveilleuse*, *Le Claperman*, *Les Chimères*.

3.1 *Le Monde renversé* : de Le Sage à Anseaume, d'Anseaume à Gluck

Le Monde renversé a fait l'objet de trois réécritures, dont deux nous sont parvenues :

- celle d'Anseaume en 1753 ⁷¹. Elle fut représentée le 2 avril sur le théâtre de la foire Saint-Laurent, comme l'indique la page de titre de l'édition ;
- une reprise en 1758 à Vienne, sur une musique du Chevalier Glück ⁷² ;
- la dernière est de Collé ⁷³. Nous n'avons pas retrouvé le texte, mais il s'agirait d'une réécriture remise au goût du jour.

En ce qui concerne les deux œuvres qui nous sont parvenues, la première, d'Anseaume, reprend la pièce de Le Sage et d'Orneval pour la mettre en vaudevilles. Le seconde est basée sur le texte d'Anseaume mis en vaudevilles, mais sur de nouvelles musiques créées par Glück, et surtout, reprise à la cour de Vienne.

Les pièces françaises reprises sur le théâtre viennois devaient être revues, corrigées, modifiées : l'éditeur de son théâtre explique qu'Anseaume y avait fait un certain nombre d'additions et de changements « relatifs aux usages et aux mœurs de nos jours » ⁷⁴. Il conviendra donc d'analyser la teneur de ces changements. Glück, lui, tenait alors un rôle important sur le théâtre de Schönbrunn.

69. Rahul Markovits remarque à juste titre le paradoxe d'une « adoption du théâtre français qui choisit d'en supprimer tout ce qui est spécifiquement français, que ce soit les financiers, la galanterie ou l'anticléricisme », *Civiliser l'Europe au siècle des Lumières*, op. cit., p. 107.

70. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, op. cit., p. 110.

71. Louis Anseaume, *Le Monde renversé : opéra-comique en un acte*, Paris, Duchesne, 1752.

72. Christoph Willibald Glück, *L'Île de Merlin ou le Monde renversé : opéra-comique en un acte mêlé d'ariettes dont la musique est de Monsieur le Chevalier Glück*, Vienne, Ghelen, 1758.

73. Honoré Bonhomme, *Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal*, Paris, Henri Plon, 1864.

74. « C'est une pièce de l'ancien théâtre de la Foire, dont messieurs Le Sage et d'Orneval ont été les premiers auteurs. Elle était en vers et en prose. Monsieur Anseaume l'a remise toute en vaudevilles ; de plus, il y a fait les additions, les changements relatifs aux usages et aux mœurs de nos jours. Cette pièce est épisodique, et son titre annonce quel en doit être le fond ; c'est particulièrement l'opposé de ce que nous voyons pratiquer en France : les petits-maîtres y sont philosophes, les philosophes petits-maîtres ; les procureurs, les notaires, les commissaires scrupuleux ; les filles bien élevées y disent ce qu'elles pensent ; tous les hommes y pensent et agissent bien », par l'éditeur du *Théâtre de Monsieur Anseaume, ou recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour*, Paris, veuve Duchesne, 1753, préface de l'éditeur, p. 3-4. Ces éléments font références à la première réécriture, donc pour des français, et représentée à Paris, mais Glück reprit à Vienne cette seconde version, et la modifia également.

Il reprenait souvent des textes de l'Opéra-Comique de Paris, notamment de Favart et Sedaine. Il y insérait des airs nouveaux, les remettait en musique. Félix Kreissler ajoute que « tous ces opéras ne sont rien d'autre que des versions viennoises (composées par Glück) de vaudevilles français »⁷⁵.

À la lumière de ces informations, nous pouvons essayer de comprendre comment et pourquoi Anseaume et Glück reprirent la pièce et la modifièrent.

Les personnages

Les noms de deux personnages sont modifiés : Zulima, chez Le Sage et d'Orneval, devient Zerbin chez Anseaume et Gluck. Quant à Arlequin, c'est le type même qui change : il sera Scapin dans les deux reprises. Pourquoi ce changement de personnage ? N'y avait-il plus d'Arlequin dans la troupe de l'Opéra-Comique⁷⁶ ? La version d'Anseaume pourrait nous éclairer à ce sujet, grâce à la liste des acteurs proposée⁷⁷. Laruette représentait, à la foire Saint-Laurent, le Scapin de la pièce. Si cet acteur avait pour habitude de jouer les rôles d'Arlequin, nous aurions pu alors expliquer qu'Anseaume utilise le type de Scapin, mais il semble que Laruette avait surtout pour habitude de représenter les rôles d'amants, puis les rôles de pères⁷⁸. L'explication ne tient donc pas à l'attribution. Peut-être, comme nous l'a fait remarquer Françoise Rubellin, est-ce dû à l'origine du type : Scapin, s'il est originaire d'Italie, est également un type français⁷⁹, et plus « francisé » qu'Arlequin qui rappelle d'abord la troupe italienne. Peut-être Anseaume voulait-il rendre la pièce plus française ?

Outre ces modifications, on observe également la disparition de certains personnages dans la reprise de Gluck, pourtant conservés par Anseaume, et par là, la suppression d'une scène entière : celle mettant en scène la Bonne Foi et l'Innocence. Il est difficile de savoir si la suppression de la scène est due à une désaffection pour les figures allégoriques, ou à la nécessité d'écourter le spectacle. Il semble en tout cas évident que les scènes de types satiriques plus connues ont été privilégiées : médecin, procureur, etc.

Le travail de la forme

Si la trame de l'intrigue n'est pas modifiée, mis à part la suppression de certaines scènes épisodiques, la version reprise par Anseaume est, nous l'avons dit, exclusivement en vaudevilles :

— chez Le Sage et d'Orneval, on compte 67 couplets ;

75. Félix Kreissler, *Le Français dans le théâtre viennois au XIX^e siècle*, n°15 des publications de l'Université de Rouen, Havre, 1973, p. 60.

76. Pour rappel, en 1752, Monnet rouvrit le théâtre, et composa une nouvelle troupe.

77. Pierrot : Paran ; Scapin : Laruette ; Un philosophe / Monsieur Prudhomme : Monsieur Le Moyne ; Monsieur de la Candeur / Zerbin : Monsieur d'Haute-Mer ; Le Chevalier de Catonville : Monsieur Alexandre ; Hippocratine : Madame Le Moyne ; Merlin : Monsieur Dourdet ; Argentine : Mademoiselle Desglands ; Diamantine : Mademoiselle Delorme ; Hanif : Monsieur Moreau ; L'Innocence : Mademoiselle Villiers ; La Bonne-Foi : Mademoiselle Roland.

78. « Cet acteur était maître de musique et débuta à l'Opéra-Comique en 1752 dans les rôles d'amants. Il y fit aussi ceux de père, de tuteur, etc. et passa au Théâtre-Italien lors de la réunion de ces deux spectacles. Il y joue les mêmes rôles avec beaucoup d'intelligence et a un goût infini pour le chant et la composition », Léris, p. 612.

79. On pensera aux *Fourberies de Scapin* de Molière.

— chez Anseaume, 136 couplets ;

— chez Gluck, 95 couplets.

Une première constatation est l'augmentation du nombre de couplets due au passage de la prose aux vers. Mais surtout, on remarque que Gluck supprime près de 40 couplets de la version d'Anseaume. Peut-on y voir un goût viennois pour la brièveté ? Les couplets supprimés avaient-ils un caractère commun qui déplaisait au goût viennois ? Cette dernière hypothèse ne semble guère probante, nous n'avons pas décelé de particularités communes à ces différents airs supprimés.

Nous avons procédé à d'autres analyses statistiques des airs utilisés dans les trois versions : les airs utilisés ne sont jamais repris plus de trois fois chez Gluck (une seule fois trois airs, les autres airs sont répétés deux fois au plus) pour 21 airs repris, alors que Le Sage et Anseaume reprennent jusqu'à 4 fois le même air, pour 36 airs repris pour le premier, et 56 pour le second. Ainsi, 53,7% des airs de Le Sage sont réutilisés, contre 41% pour Anseaume et 22% pour Gluck. Il semble ainsi que la réécriture des airs par Gluck ait avant tout été basée sur une diminution des répétitions, et tendait à plus de variété. R. Haas a donné également une analyse des airs nouveaux que Gluck ajoutait dans les opéras-comiques et en a comptabilisé 22 dans *L'Île de Merlin ou le Monde renversé* en 1758⁸⁰. Nous en avons comptabilisé 23, mais l'un d'eux est répété deux fois. De plus, on peut penser que les années passées entre 1718 et 1753 avaient également participé au développement de nouveaux airs. Anseaume, lui, n'avait non pas fait un travail de modification des airs pour apporter plus de variété à la version de Le Sage, mais avait veillé, en passant de la prose au vaudeville, à ajouter de nouveaux airs. Cet ajout d'airs explique le pourcentage plus faible d'airs répétés chez Anseaume.

Quant aux paroles de la version de Le Sage et d'Orneval, comment étaient-elles reprises ? Il ne semble pas exister de « règle » dans la reprise de ces paroles. Certains airs sont repris textuellement, sans aucune modification, dans les deux autres versions. Parfois, les paroles sont totalement différentes. D'autres fois, les airs sont repris avec de légères nuances :

ARLEQUIN

AIR : *Je reviendrai demain au soir*
Bonjour, belle nymphe aux yeux doux.

ARGENTINE

(*D'un air soumis.*)
Que voulez-vous de nous ? (*bis*)

PIERROT

(*À Diamantine.*)
On voudrait bien vous cajoler.

DIAMANTINE

(*Faisant la révérence.*)
Vous n'avez qu'à parler. (*bis*)
(Version de Le Sage et d'Orneval)⁸¹

80. Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater : (die Opéra comique in Wien)*, vol. 45 de Amatheia-Bücherei, 1925.

81. Dans la version d'Anseaume, la seule modification est celle du nom d'Arlequin en Scapin.

Et

SCAPIN

AIR : *Nouveau*

Bonjour, belle nymphe aux yeux doux

ARGENTINE

(*D'un air soumis.*)

Que voulez-vous de nous ?

PIERROT

(*À Diamantine.*)

Vous me plaisez en vérité.

DIAMANTINE

(*Faisant la révérence.*)

Monsieur, quelle bonté.

(Version de Gluck)

Dans cet air repris par Gluck, mais réutilisé par Anseaume, qui avait lui-même gardé la métrique et la rime, il est possible de reproduire l'air « Je reviendrai demain au soir », et si l'édition de Gluck omet les « *bis* », il peut s'agir d'un oubli, ou d'une convention de l'éditeur. Quant aux paroles, deux vers sont modifiés et témoignent de la volonté des auteurs d'améliorer et adapter certains passages. Ici, il semble que le changement de « On voudrait bien vous cajoler », nettement grivois, à « Vous me plaisez en vérité », plus neutre, ait été demandé pour assagir le passage. Mais alors, le moule métrique étant le même, l'air était-il vraiment différent ? S'agissait-il d'un air nouveau comme signalé par l'édition ?

Passer de la prose au vers va ici modifier les échanges de paroles :

ZULIMA

Ah, vous voilà donc, mes petits messieurs ! Je vous cherchais.

ARLEQUIN, à *Argentine*, en reculant vers elle.

Séparez-nous, au moins.

HANIF

Par la tête ! Par la mort ! Ventrebleu ! Double ventrebleu !

PIERROT, à *Hanif* qui s'approche de lui.

Mais, mais, tenez-vous donc. Ce n'est pas moi qui. . . (Version de Le Sage et d'Orneval)

Puis, chez Anseaume :

ZERBIN

AIR des *Matelots d'Hypermnestre*

Où sont-ils

Ces rivaux maudis ?

Ces bélîtres

Qui, sans titres,

Font ici les Amadis ?

HANIF

Ventrebleu. (*À Argentine.*) Laissez-moi, morbleu !

Cachez-moi.
SCAPIN, *se cachant.*

HANIF
De ce téméraire
Je veux purger la terre.

PIERROT, *tremblant.*
Tout ceci passe le jeu.

DIAMANTINE, *à Hanif.*
Mais ce n'est pas nous ! (Version de Anseaume)

Enfin, chez Gluck :

HANIF
AIR : *Nouveau*
Où sont-ils
Ces rivaux maudits ?
Ces bêtises
Qui sans titres
Font ici les Amadis ?
Ventrebleu !
(*À Argentine.*)
Laissez-moi, morbleu !
Ventrebleu de ce téméraire
Je veux purger la terre.

PIERROT, *Tremblant.*
Tout ceci passe le jeu.

DIAMANTINE, *à Hanif.*
Calmez-vous.

PIERROT, *À Zerbin.*
Mais ce n'est pas nous ! [. . .] (Version de Gluck)

Pour quatre répliques chez Le Sage, Anseaume ajoute deux personnages dans le dialogue : Hanif et Diamantine. En revanche, un retour aux quatre personnages s'opère dans la version viennoise, et, cette fois, Scapin et Zulima / Zerbin n'ont plus la parole. Le sens du dialogue initial est conservé dans les versions en vaudevilles : Zulima cherche Pierrot et Arlequin, ils prennent peur, les rivaux jurent, Pierrot tente de se dédouaner. Il semble ainsi que la réécriture, plus qu'au sens et au déroulement de l'intrigue, cherche surtout à modifier des éléments stylistiques, à rendre le dialogue plus vif (Anseaume ajoutant des personnages) ou à mettre en avant un personnage plus qu'un autre (Hanif prend la place de Zerbin dans la version viennoise).

Mise en scène

Alors que dans la version de Le Sage et d'Orneval, Pierrot et Arlequin arrivent sur un griffon, dans les deux autres pièces, ils se trouvent menés sur l'île de façon beaucoup plus réaliste : une didascalie décrit précisément leur arrivée chez Glück : « Le fond du théâtre représente une mer agitée ; on voit les débris d'un naufrage ; et une chaloupe battue par les flots, Pierrot et Scapin

paraissent avoir été jetés sur les bords ». En revanche, dans la version d'Anseaume, il n'y a pas de mention didascalique expliquant l'arrivée des personnages, mais déjà la mise en scène devait être changée : « Notre naufrage, / Nous a ma foi porté bonheur, / En nous jetant sur ce rivage [. . .] ». On peut penser que le théâtre ne disposait pas encore d'une machinerie développée permettant les éléments mis en place dans la version viennoise⁸². Il s'en suit que la fin de la pièce est également revue. Chez Le Sage, Merlin arrive dans les airs, sur son char tiré par deux griffons (sc. 14). Dans la sc. 11 de *L'Île de Merlin*, on lit : « Le théâtre change, on voit sortir du fond des eaux une grotte transparente et enchantée dans laquelle est Merlin et sa suite ». Ces différences tiennent probablement plus au lieu de représentation et aux décors et machineries à disposition, qu'à un goût ou dégoût d'Anseaume, puis de Glück, pour l'imaginaire magique apporté par l'arrivée sur un griffon.

3.2 *La Statue merveilleuse* : adaptation et évolution en France

La Statue merveilleuse est une pièce de Le Sage et d'Orneval représentée pour la première fois en 1720, et publiée dans le *TFLO*, t. III. La même pièce aurait été représentée sous le titre du *Miroir véridique*, en 1734 :

Opéra-Comique en un acte, représenté le mercredi 7 avril 1734, suivi du *Testament de la Foire* et des *Audiences de Thalie*, qui en faisait le prologue. *Le Miroir véridique* n'est autre chose que *La Statue merveilleuse*, pièce en trois actes de M. Le Sage et réduite en un acte par le sieur Pittenec⁸³.

Cette réécriture ne semble pas avoir été conservée, ni en manuscrit, ni en édition. En revanche, nous avons pu trouver deux autres versions, sous le même titre : *Le Miroir sans fard*⁸⁴. Ces deux versions sont en prose et en vaudevilles et toutes deux réduites en un acte. Il est donc probable qu'elles soient proches de la version remaniée par Pittenec. Entre ces deux nouvelles versions, nous observons des différences. La modification du texte repose sur le même type d'éléments (suppression, modification, ajout) que pour les autres réécritures. Ainsi, certains airs peuvent être modifiés dans leur titre (à la sc. 1 : « Le démon malicieux » deviendra « Les Arrêts de l'Amour ») ; certaines paroles d'airs sont gardées, d'autres modifiées mais sans en changer le sens ; la prose est également conservée, la plupart du temps, mais avec de très légères modifications, qui n'affectent en rien le sens de la réplique :

Version de 1745. Vous m'êtes ici nécessaires pour débrouiller mes erreurs. Les fréquentes visions qui m'obsèdent me font recourir à votre pénétration. Je vois *depuis quelques temps*, en songe, un vieillard qui promet de me faire un sort envié de mes pareils. Voici ce qu'il me dit dans sa dernière apparition. (sc. 1)

Et :

Version de 1750. Vous m'êtes ici nécessaire pour débrouiller mes erreurs : les fréquentes visions qui m'obsèdent *depuis quelque temps* me font avoir recours à votre pé-

82. Il faut d'ailleurs rappeler qu'en 1752, l'Opéra-Comique venait de rouvrir, sous la direction de Monnet.

83. *DTP*, t. III, p. 428.

84. *Le Miroir sans fard*, La Haye, chez Paupie, 1745 ; *Le Miroir sans fard*, La Haye, chez Pierre Gosse Junior, 1750.

nétration : je vois en songe un vieillard, qui me promet de me faire un sort envié de mes pareilles ; et voici ce qu'il me dit dans sa dernière apparition. (sc. 1)

Le nombre de scènes diffère également, passant de 18 à 15 scènes dans la version de 1750.

Une autre version, dont on conserve une édition, fut proposée en 1752 sous le titre *Le Miroir magique*, par Fleury, tout en vaudevilles. Elle fut représentée le 1^{er} septembre 1752 sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent. Il s'agissait également d'un opéra-comique, réduit en un acte. Il est donc probable que cette seconde réécriture était plus inspirée de la pièce de Pittenec que de celle en trois actes de *Le Sage* et d'*Orneval*. Dans l'Avertissement de l'édition, on lit :

Cette pièce a paru en 1720 en trois actes, d'abord en prose et depuis mêlée de prose et de couplets, sous le titre de *La Statue merveilleuse*. On a cru la rendre plus piquante en la réduisant en un acte et en la débarrassant d'une intrigue qui eût paru peut-être aujourd'hui ennuyeuse ou du moins inutile. C'est ce qui a obligé de supprimer bien des scènes, de donner un nouvel arrangement à celles qui subsistent, de changer quelques anciens couplets, en conservant les pensées et enfin d'en fabriquer de nouveaux pour la liaison : les principaux changements sont marqués en marge par une étoile⁸⁵.

Les frères Parfaict ajoutent que « Monsieur Fleury, à qui le public a obligation de ces changements, a oublié d'ajouter que *La Statue merveilleuse*, pièce en trois actes de messieurs *Le Sage* et d'*Orneval*, a été abrégée en un acte par le sieur Pittenec, fils du premier de ces auteurs et représentée au théâtre de l'Opéra-Comique le mercredi 7 avril 1734. Voyez *Miroir (le) véridique* »⁸⁶. On peut ainsi se demander la part réelle de Fleury dans la réécriture de cette pièce. N'a-t-il pas repris en grande partie les arrangements déjà proposés dans la version de 1734 ? En ce qui concerne les changements apportés, l'avertissement de l'édition mentionne les principaux éléments modifiés.

Nous allons préciser ce qui concerne l'intrigue. La réduction s'opère formellement par le passage de trois actes à un acte. Dans la pièce de 1720, les trois actes formaient une soirée théâtrale type. Un premier acte annonçait l'intrigue, le second se construisait sous la forme d'une pièce à tiroirs, permettant la satire de différents personnages et le dernier acte venait conclure la pièce sous forme, à nouveau, d'une pièce d'intrigue. Ces éléments disparaissent dans la version de 1752 et les deux types de pièces (intrigue et tiroirs) semblent s'entremêler. Le premier acte se trouve ainsi condensé dans les scènes 1 à 5 ; le second dans les scènes 6 à 14, et le dernier acte dans seulement deux scènes. La réduction s'opère aussi bien dans la suppression de scènes, que dans la suppression de couplets. Ainsi, par exemple, la scène 1 résume l'ensemble des scènes 1 à 7 de la première version. On n'y retrouve plus la première scène entre Amine et Zélis, ni le dialogue de retour de voyage entre Pierrot et Arlequin. Ici, en une scène, sont réunis les trois personnages de Pierrot, Mobarec et du Roi. La contextualisation se fait dans un unique premier couplet chanté par Pierrot. Quant à Mobarec, il est déjà sur place, à l'écoute des volontés du Roi, qui raconte le songe, se fait expliquer le moyen de trouver le trésor et convoque Féridon en l'espace d'une seule scène.

Outre la fusion de scènes, certaines scènes de « transition » de la version de 1720 sont également supprimées. Ces scènes de transition sont surtout présentes dans l'acte II, à la scène 5 par exemple, où Arlequin, seul, exprime une idée ; la scène 9 également qui prépare le passage de la scène avec

85. Jacques Fleury, *Le Miroir magique*, opéra-comique en un acte, S.l. ([s. n. ?]), 1752. On trouve une autre édition de la pièce dans le recueil *Nouveau théâtre de la Foire*, Paris, Veuve Duchesne, 1765, t. I. Le texte est identique.

86. *DTP*, t. VII, p. 609.

Anais à celle avec Nour, etc. Le dernier acte quant à lui est totalement coupé : les scènes 4 à 6 de la version de 1720 sont supprimées et la nouvelle version se termine sur l'union du Roi avec Rézia, sans qu'elle ait été remise préalablement à Féridon.

Un autre changement important concerne les personnages : Arlequin disparaît au profit de Scapin. Mais plus encore, une inversion des rôles principaux s'opère ; ce n'est plus Arlequin qui se trouve le principal élément (presque à égalité avec Pierrot) de la pièce, mais bien Pierrot qui devient acteur principal. Cela était peut-être lié à l'absence d'un Arlequin dans la troupe.

Les airs ont également fait l'objet de plusieurs modifications. Remarquons, dans un premier temps, que la pièce de Fleury est entièrement en vaudevilles, contrairement à l'originale, en prose et vaudevilles. Ensuite, comme le fait remarquer l'éditeur, certains airs sont conservés, mais un peu modifiés, tout en gardant le sens initial. D'autres sont ajoutés, et enfin, beaucoup sont supprimés. Les nouveaux couplets au nombre de 30 dans la nouvelle version, sont signalés d'une croix. Dans la version de 1752, on décompte 121 couplets au total, donc 91 couplets conservés sur les 121. Dans la version initiale, on comptait 165 couplets. On observe une différence de 44 couplets entre les deux versions. Il n'y a presque aucun passage de prose dans l'une et l'autre version, ce qui nous permet de dire que la nouvelle version est plus courte de 27%, soit près d'un tiers de la première version.

Nous avons enfin retrouvé une quatrième version au théâtre, également réécriture de *La Statue merveilleuse*. Il s'agit des *Vierges de vingt ans ou Le Miroir magique*, comédie en un acte, en vers et mêlée de vaudeville de Laus de Boissy. Elle a été représentée le 27 décembre 1792, sur le théâtre du Vaudeville et publiée en 1793⁸⁷. Le titre choisi par Laus de Boissy rappelle de façon plus claire l'origine du sujet, à savoir le conte des *Mille et une nuits*, « L'histoire du miroir des vierges ». En voici, reproduite intégralement, la préface de l'auteur :

Chacun sait que cette pièce, composée d'abord en trois actes, et intitulée *La Statue merveilleuse*, est de messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval⁸⁸, et qu'elle fut jouée en 1720 à la foire Saint-Laurent, par la troupe des danseurs de corde de Francisque ; que Monsieur Fleury la réduisit en un acte sous le titre du *Miroir magique*, et qu'on la représenta ainsi à la même foire Saint-Laurent, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le premier septembre 1752. En la transportant aujourd'hui sur un troisième théâtre, sur celui du Vaudeville, mais corrigée et pour ainsi dire réparée à neuf, je serai la cinquième personne qui aura eu part à cet ouvrage, et voici ce que j'ai fait. J'ai ôté impitoyablement ces « robin turelure », ces « ô reguingué, ô lon lan la », ces « toureloure », ces « lanturelu », ces « lairelanlaire », ces « diguedonaine », ces « liron, lurette », ces « relontontaine », ces « mirlababi sarlababo mirlababibobette », etc. qu'on trouvait si plaisants sous l'Ancien Régime du vaudeville. J'ai supprimé le rôle du vizir Mobarec et celui de sa fille Rézia, que j'ai remplacée par la jeune Zélie. J'ai changé entièrement le dénouement qui était froid et insignifiant. Le Roi des Génies qui paraissait au commencement de la pièce, n'y paraît qu'à l'avant-dernière scène. Enfin, j'ai écrit en vers la partie du dialogue qui n'est point en chant. Puissé-je avoir rajeuni d'une manière piquante cet opéra que j'ai entendu citer à mes pères comme un opéra gai et amusant ! Puisse-t-il au moins n'avoir rien perdu sous ma plume !

N. B. Cette pièce a réussi au théâtre, et je désire à présent qu'elle procure, à la lecture, le même plaisir qu'elle a fait à la représentation.

87. Laus de Boissy, *Les Vierges de vingt ans ou Le Miroir magique*, Paris, Cailleau, L'An second de la République française [1793].

88. Au sujet de l'attribution, voir plus haut.

Cette troisième version apporte de nouveaux éléments très intéressants permettant de voir nettement évoluer le goût du public et la forme de l'opéra-comique.

1. Les vaudevilles de la première moitié du siècle semblent désormais obsolètes et ont été remplacés par l'auteur. C'est plus particulièrement le cas de ceux qu'on peut appeler des tralalas ou flonflons. Certains couplets, toutefois, sont conservés, comme par exemple « La rareté, la curiosité » ou l'air des « Feuillantines ». Les paroles sont inchangées. D'autres airs sont nouveaux : « De la p'tite poste de Paris ». L'aspect formel de la pièce est ainsi modifié et adapté au goût du jour. De nouveaux vaudevilles viennent remplacer les anciens – bien que de très anciens vaudevilles comme « Réveillez-vous belle endormie » soient conservés –, et la prose est abandonnée au profit du vers, qui semble un moyen d'anoblir le genre de l'opéra-comique.

2. Quant aux personnages, Mobarec disparaît, Rézia devient Zélie ; mais on observe d'autres modifications. Favorin, général des troupes de Cachemire, semble remplacer le Roi des anciennes versions. Rappelons que l'on venait de proclamer la république, ce qui pouvait expliquer la disparition d'une figure monarchique de la scène théâtrale. On conserve les rôles de Pierrot et de Scapin, mais leur caractérisation est modifiée. Ils deviennent l'un l'aide de camp de Favorin, l'autre son confident. Amine devient Colombine. Mérou devient Zelmaïde, mais sa fille garde le nom d'Anais. Les autres personnages épisodiques voient également leur nom modifié : Luzine (Loulou) et Zehra (Nour).

3. Laus de Boissy modifie le dénouement et l'intrigue en général. À la première scène, Favorin ne découvre pas, à l'aide du vizir, les statues merveilleuses. Quant au génie, la jeune vierge ne doit pas être pour lui. Il conseille simplement le général pour trouver femme, et lui offre un miroir magique, qui lui permettra de ne pas être trompé. L'intrigue autour du génie disparaît alors, ce qui explique qu'il n'apparaisse qu'à la fin de la pièce et ne soit qu'évoqué par Favorin dans la première scène. Cette suppression témoigne peut-être d'un désir de vraisemblance de la part de Laus de Boissy. Une autre modification au sein de l'intrigue concerne les retrouvailles entre Pierrot et Colombine. Dans les deux versions précédentes, les femmes d'Arlequin et Pierrot n'avaient guère été fidèles, et cela donnait lieu à des scènes comiques, où chaque parti se jouait de l'autre. Ici, il n'en est rien et Colombine, dans la scène 2, est uniquement heureuse de retrouver Pierrot et le soupçon de tromperie n'est évoqué que quand elle se regarde dans le miroir, qui noircit. Quant au dénouement, il se fait comme suit : Favorin appelle le génie, dans l'espoir qu'il lui donne la femme qu'il désire. Le génie fait alors paraître Zélie, endormie⁸⁹. La fin est bien plus moralisatrice que dans les autres œuvres. Le génie se pare en effet d'un trait de morale :

Adieu, sois fidèle à Zélie ;
Et souviens-toi qu'une vaine grandeur
Embellit quelquefois la vie. . .
L'amour seul en fait le bonheur⁹⁰.

La pièce se termine sur un vaudeville nouveau de Mademoiselle J***.

89. « On voit monter de dessous le théâtre un lit de repos sur lequel Zélie est endormie », *Les Vierges de vingt ans*, *op. cit.*, p. 27.

90. *Ibid.* p. 27.

Ainsi, les versions successives⁹¹ témoignent non seulement d'une évolution du goût (modification des airs de vaudevilles, changement des noms de personnages correspondant à une probable évolution des types comiques) mais également d'une évolution des mœurs selon les villes et les époques : la dernière réécriture en est un bon exemple, puisqu'elle supprime certains passages pouvant choquer mais, surtout, propose une morale en conclusion de la pièce.

3.3 *Le Claperman*, une fortune insoupçonnée de la pièce : l'adaptation en Hollande

Il existe une édition du *Claperman* publiée à la Haye en 1780. La page de titre indique qu'il s'agit d'un opéra-comique de Piron, mis en un acte, représenté pour la première fois au théâtre français, à la Haye, pour le bénéfice de Madame Chevalier, le 9 mars 1780⁹².

L'avertissement proposé dans l'édition de La Haye donne d'autres informations sur la réécriture. Son auteur explique d'abord les raisons de la réduction de la pièce en un acte, comme l'annonce le titre : contrairement à certaines pièces représentées à la cour de Vienne, et parfois modifiées pour des raisons de goût, l'auteur se défend d'avoir voulu « s'ériger en réformateur ». Les raisons de la réduction de la pièce en un acte sont surtout pratiques : « Faute de cet acte, le spectacle devenait trop court, deux actes le rendaient trop long »⁹³. La deuxième raison proposée par l'auteur de l'avertissement vient du succès certain qu'aurait une pièce parlant des clapermans, dans le pays même des clapermans :

N'avouera-t-on pas que l'acteur s'assurait par-là la bienveillance publique, et particulièrement celle de tous les clapermans de la Hollande, chose qui n'est pas à dédaigner, soit pour savoir l'heure qu'il est, soit que le feu prenne chez votre voisin, soit que les filous assiègent votre porte⁹⁴.

La reprise du *Claperman* revenait ainsi à choisir une pièce dans laquelle le public se retrouverait, et ne se sentirait pas étranger.

Comme nous l'avons précisé précédemment, la pièce a été raccourcie d'un acte. Certaines modifications ne touchaient donc pas directement au sens du texte, mais bien à des raisons techniques et matérielles. Une seconde est évoquée dès l'avertissement :

Mais une chose dont on doit savoir gré aux éditeurs de cette petite pièce, c'est l'attention qu'ils ont eue de changer le nom du claperman, et de l'armer tel qu'il est dans le pays. Monsieur Piron, dans l'original, lui fait battre la caisse. Ce n'est point-là l'attribut du claperman. Cet officier tient un bâton d'une main, et de l'autre un instrument nommé Klap en Hollandais, qu'on peut appeler cliquette en français et c'est de cet instrument et du mot Man, qui signifie en Hollandais un homme, que cet officier reçoit sa dénomination⁹⁵.

Il s'agit donc ici de réadapter la pièce au public visé et de rétablir des modifications adoptées par Piron initialement. On peut d'ailleurs penser que Piron lui-même, en utilisant la figure du claperman, en avait adapté certains éléments au public parisien. Le tambour est un attribut plus

91. *La Statue merveilleuse*, 1720 ; *Le Miroir véridique*, 1734 ; *Le Miroir sans fard*, 1745 ; *Le Miroir sans fard*, 1750 ; *Le Miroir magique*, 1752.

92. Piron, *Le Claperman*, La Haye, H. Constapel, 1780.

93. Piron, *Le Claperman*, édition de 1780, Avertissement.

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*

connu des officiers, et plus souvent utilisé au théâtre. Cette adaptation au public se retrouve également dans une dernière modification signalée dans l'avertissement :

Le Claperman, en deux actes, s'appelle Arlequin. Celui en un acte a nom Klass, en français Nicolas, et pour lui donner un air de jeunesse, on a cru pouvoir ajouter à son nom un diminutif. Ainsi, au lieu de Klaas tout court, on l'a nommé Klaasje, qui veut dire petit Nicolas ⁹⁶.

Les sonorités françaises, et la consonance italienne et française du type d'Arlequin, ont donc été modifiées pour correspondre, une fois de plus, aux attentes du public de la Haye. C'est également le cas pour certaines répliques italiennes dans la version initiale. Ainsi, « *Bondi Signor* » (II,4) dans la version française, devient, dans la version hollandaise : « *Goeden nagt myn Heer* » (sc. 13).

D'autres éléments peuvent être relevés à la comparaison des deux pièces.

On passe de 27 scènes pour la version parisienne, à 23 scènes pour la reprise. La différence n'est pas vraiment importante, mais cela tient au fait que l'intrigue reste exactement la même, à l'exception de certaines scènes épisodiques supprimées, notamment celles avec le personnage de Scaramouche, et celui de Mezzetin.

La scène de Scaramouche, acte II, sc. 2, est entièrement construite autour du personnage, seul sur scène, faisant des lazzis sur un banc. La suppression de cette scène peut s'expliquer par l'absence de ce type comique sur les théâtres viennois, ou l'incapacité des acteurs à effectuer de tels lazzis.

La suppression de la scène d'Arlequin tombant sur le fromage peut s'expliquer de la même manière (II, 7), ou alors paraissait-elle trop grossière au public viennois.

Les scènes de divertissements sont également supprimées, diminuant la part du spectaculaire de la version initiale. La scène 9 de l'acte I n'apparaît donc plus, de même que la scène 2 de l'acte II, où des hommes et des femmes dansent et chantent en chœur. La version de Piron faisait ainsi une part importante au spectaculaire, insérant au sein de l'intrigue des morceaux de danse et de chant (telle la scène 7 de l'acte I, où Madame Gautier danse avec Monsieur Garguille). Le vaudeville final, toutefois, est conservé dans la version hollandaise.

Pour le reste, la réduction de la pièce tient surtout à la suppression de répliques et d'airs. Seuls 14 airs sont conservés, contre 51 dans la version de Piron. Pour certains passages de prose supprimés, on ne distingue pas clairement une volonté d'épuration du texte, même si certains passages grivois ou sous-entendus sont enlevés : dans la scène 1 de l'acte I, le dialogue entre Monsieur et Madame Garguille sur le mariage de leur nièce n'apparaît plus, et commence dans la pièce hollandaise, sur une réplique très neutre : « Courage, voilà toujours de vos sots propos. Enfin, je veux marier Olivette ; c'est ma filleule une fois ; elle a seize ans ; il est de mon devoir de veiller à sa conduite et à son établissement ». Finalement, la réécriture est donc plutôt un raccourci de la pièce de Piron afin de l'adapter au public de la Haye, qu'une réelle reprise de la pièce à des fins littéraires. Elle est surtout adaptée aux mœurs de la ville, et, également, à l'époque. Rappelons que cette réécriture survient près de 50 ans après la représentation de la pièce de Piron.

96. *Ibid.*

3.4 Des Chimères aux Espaces imaginaires

La pièce des *Chimères*, éditée dans le *Théâtre complet* de Piron en 1776, est également conservée sous une forme manuscrite (ce qui est rare chez Piron) sous la cote Ms. BnF, fr. 9316. Elle fut jouée pour la première fois en 1725, à la Foire, puis reprise en 1734, probablement sur le théâtre de l'Opéra-Comique, alors dirigé par Florimond-Claude Boizard de Pontau⁹⁷. Cette date est ajoutée sur la page de titre du manuscrit. La version initiale est celle proposée dans l'édition. D'après le *Mercur*, la pièce était représentée en deux actes, précédée d'un prologue⁹⁸. Or la pièce du manuscrit, qui, par ailleurs, porte le titre des *Espaces imaginaires*, est composée d'un acte unique. Ainsi, dans le cas présent, nous ne pouvons pas comparer les deux pièces en développant la thèse d'une évolution lors d'un passage du manuscrit à l'édition. La réécriture de la pièce a été faite pour une autre raison, cette fois, probablement, dans le souci de raccourcir le spectacle.

Par ailleurs, on retrouve les mêmes principes de raccourci que dans les autres œuvres : la principale étant le passage de deux actes à un. On l'observe dès la liste de personnages. Plusieurs personnages se correspondent, ainsi retrouve-t-on dans les deux pièces Jupiter, La Vérité, le Baron de la Calèche, Olivette, Michaud et Nicole. D'autres personnages trouvent leur équivalent sous d'autres noms : Mademoiselle Carmin dans le manuscrit est la Marquise de Feuille-morte dans l'édition, Rafinot, le musicien, trouve un équivalent dans le rôle de Brimboration, curieux. Le cas le plus intéressant est celui de l'Arlequin de l'édition, devenu Mezzetin. L'acteur principal de la troupe jouait-il alors les rôles de Mezzetin ? D'autres personnages, épisodiques, ont en revanche disparu de la version manuscrite en raison de la suppression d'un acte (le cocu, la jeune fille, Melchior Zapata, Pierrot, etc.). D'autres éléments touchent également le texte. Les airs et la prose subissent des variations, plus ou moins importantes. Les airs sont peu touchés par les modifications :

AIR : *J'entends déjà le bruit des armes*

À l'homme autrefois croyant plaire
Je ne causai que de l'ennui.
Il fallait tout voir, et me taire :
Il est pire encore aujourd'hui,
Et je ne suis pas moins sincère.
Je ne suis pas faite pour lui.

JUPITER

Çà, çà, pas tant de grimaces, ma fille, ce n'est pas comme s'il était ici question de parler à des princes, ou à des rois. Je ne te commettrai qu'avec de petits particuliers de bonne composition. Courage ! (I, 1)

Dans le manuscrit, seuls quelques mots changent :

LA VÉRITÉ

AIR : *J'entends le bruit des*
À l'homme autrefois croyant plaire
Je ne portai que de l'ennui.

97. Il en prend la direction en 1728, puis la quitte en 1743, cédant la place à Jean Monnet.

98. *Mercur*, février 1725, p. 614.

Il fallait tout voir et me taire,
 Il est encore pis aujourd'hui.
 Si je ne suis pas moins sincère
 Je ne suis pas faite pour lui.

JUPITER

Oh bien sûr, tu es faite pour moi, je me satisferai. Tu parleras, je suis las de voir les hommes enivrés de chimères. (I, 1)

La prose est, en règle générale, plus développée dans l'édition que dans le manuscrit :

LA VÉRITÉ

Il n'y a qu'une petite difficulté. . .

JUPITER

Et quelle ? Je la saurai bien lever, peut-être.

LA VÉRITÉ

J'en doute : c'est que j'ai juré par le Styx, de ne jamais remettre les pieds sur la Terre. Voyez-vous quelque remède à cela ?

JUPITER

Tu n'y descendras pas non plus. Tu resteras ici, et les hommes y viendront, comme ils y viennent sans cesse.

LA VÉRITÉ

Où sommes-nous donc ? Car assurément ce n'est point ici la Terre.

JUPITER

Ne t'inquiète pas. Tu en es bien loin.

LA VÉRITÉ

Ni le Ciel ? Je crois.

JUPITER

Il s'en faut bien. (I, 1)

Quand on trouvera simplement, dans l'édition :

LA VÉRITÉ

Mais j'avais juré de ne jamais mettre le pied sur la terre.

JUPITER

Tu ne l'y mettras pas.

LA VÉRITÉ

Où suis-je donc ? Au ciel ?

JUPITER

Non.

LA VÉRITÉ

Aux Enfers ?

JUPITER

Non. (I, 1)

Si rien ne prouve que le texte proposé dans l'édition du théâtre de Piron en 1776 était celui parlé sur scène en 1725, la comparaison entre le manuscrit et l'édition prouve une chose : l'attention

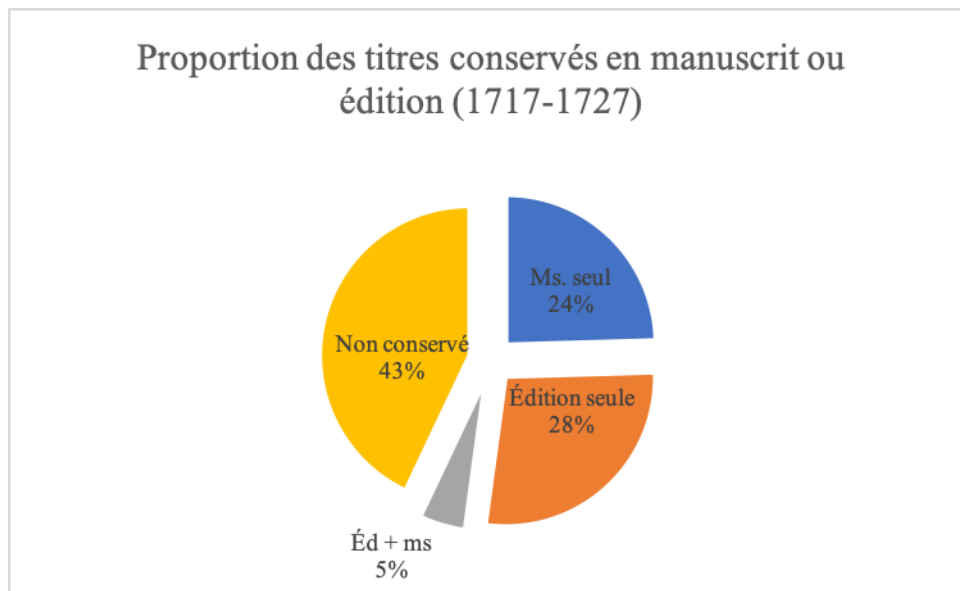
particulière au langage et au style lors de la « fixation » du texte. En revanche, nous n'avons pu déceler de modifications liées aux mœurs, à la politique, ou à la religion. Les différences, concernant la prose, semblent tendre à modifier le langage en vue d'une représentation.

Ainsi, les modifications des reprises françaises de pièces concernent avant tout des réductions / fusions de personnages, de scènes et donc le passage de la pièce en un acte. Les titres en sont parfois modifiés (*La Rencontre imprévue*, *Le Miroir sans fard*), et la forme des pièces précisée par un sous-titre générique. Elles portent clairement la mention « d'opéra-comique », non plus uniquement de « pièce », précisant l'appartenance du théâtre forain à un genre, et facilitant peut-être ainsi sa diffusion à l'étranger. À l'étranger, les modifications s'étendent à des éléments plus précis, comme la suppression de particularismes français, afin d'adapter la pièce à la scène viennoise, bruxelloise, etc. Les principales évolutions (autres que suppression ou fusion, et donc peut-être, appauvrissement des pièces), concernent les airs de vaudevilles. Ils seront souvent changés, ou pour d'autres vaudevilles, ou pour de nouveaux airs, comme lors des reprises de Gluck. Ces changements ont pu participer à l'aura des pièces, et à l'essor d'un répertoire qui était alors trop souvent considéré comme mineur, lui conférant une certaine grandeur.

Les pièces de théâtre du répertoire forain sont ainsi soumises à de nombreux facteurs extérieurs influant sur notre réception des textes. Que la mouvance de l'œuvre soit d'origine matérielle ou contextuelle, il est aujourd'hui difficile, voire impossible de connaître l'état premier d'un texte, c'est-à-dire celui de la première représentation.

Conclusion

Notre travail sur le calendrier forain a permis de recenser 161 titres de pièces pour la période 1717-1727, que les pièces aient été conservées ou non. Si ce chiffre, bien sûr, ne correspond pas à la réalité historique (il manquera toujours des sources, et il n'est pas impensable qu'une erreur humaine s'y glisse parfois), il permet en tout cas de connaître précisément le répertoire de 1717 à 1727. La constitution de ce calendrier des représentations théâtrales permettra désormais une analyse presque exhaustive des textes forains de cette période.



Toutefois, comme le montre le graphique ci-dessus, la proportion de pièces perdues est très importante (41%). Les statistiques que nous avons proposées, et l'analyse statistique qui servirait à montrer la récurrence de tel ou tel personnage, telle ou telle thématique, restent donc du registre de l'ordre d'idée. Il est peu probable, malheureusement, que nous découvririons encore beaucoup de manuscrits ou d'éditions de ces pièces perdues et le répertoire forain semble ainsi voué à être un répertoire lacunaire.

Outre la fixation du répertoire, nous avons également l'ambition de proposer une histoire rectifiée des théâtres de la Foire. Nous avons procédé pendant plusieurs années à une fouille minutieuse, attentive, de l'ensemble des sources à notre disposition. Ces recherches nous ont permis d'en découvrir de nouvelles : certaines minutes de notaires, mais également des gazetins de la Police secrète. Les découvertes occasionnées par la collecte de nouvelles sources et leur comparaison avec d'autres ont été nombreuses : il est désormais possible de mettre un nom sur les

auteurs de certaines pièces anonymes, de découvrir de nouveaux membres des troupes foraines, de comprendre le fonctionnement des troupes, de s'imaginer, de façon plus globale, la vie foisonnante des spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent pendant ces dix ans, qui n'étaient pas cantonnés à l'Opéra-Comique. Nous espérons que ce calendrier forain sera à la fois un outil pour les chercheurs et une source de curiosité pour le public. Nous regrettons, toutefois, de n'avoir pu trouver de plus amples informations sur la censure à la Foire : ou les forains bénéficiaient, finalement, d'une plus grande liberté que les théâtres privilégiés, ou les textes et pièces censurés ont simplement disparu. De même, certains problèmes resteront toujours insolubles : 7 pièces sont encore anonymes, de nombreuses autres, en raison des collaborations, sont d'attribution douteuse, certaines dates de représentations ne peuvent être précisées, etc.

En dehors du domaine purement historique, le calendrier et son analyse ont permis d'ouvrir à une lecture plus globale la vision que nous nous faisons des théâtres de la Foire. On peut désormais donner une plus grande place à des formes-spectacles peu connues des chercheurs (pièces par écriteaux, monologues, danses de corde, marionnettes...).

En terme de méthodologie, il nous paraît désormais évident que les ressources sont encore nombreuses, et nécessitent toujours d'être relues, revues, corrigées.

Ce théâtre, souvent jugé léger par l'histoire littéraire, nécessite un esprit critique dans son analyse : les orientations qui furent données par Le Sage et d'Orneval, par les frères Parfaict, et par les chercheurs ensuite, sont au fondement de principes académiques sur l'histoire des genres et la classifications en genres mineurs et majeurs, et par là de l'oubli de certaines littératures pourtant au cœur de la vie culturelle française. C'est pour cette raison que nous avons concentré nos efforts sur la mise à disposition de deux volumes d'éditions critiques de pièces foraines. Elles permettront un accès plus facile à des pièces qui demeuraient manuscrites, ou, si elles furent éditées, ne sont que difficilement lisibles aujourd'hui : il était nécessaire, pour mieux comprendre ces textes, de les accompagner de notes, historiques et lexicales mais également de courtes notices ; nous espérons qu'elles apporteront des clés de lecture, et mettront en avant la richesse intertextuelle et littéraire de ces pièces.

Après 1727, le nouveau possesseur du bail de l'Opéra-Comique, Pontau, fera représenter comme première pièce *Achmet et Almanzine*, écrite par des auteurs bien connus de la Foire, Le Sage, d'Orneval et Fuzelier. Mais rapidement de nouveaux auteurs vont se faire connaître, jusqu'à faire oublier ceux que nous pourrions désormais considérer comme la « première génération » d'auteurs forains. Dès la foire Saint-Germain 1729, Favart écrit une pièce en collaboration avec Thierry : *La Tante rivale*. Pontau lui-même retouchera, en collaboration avec Pannard, la pièce *Argénie*. Valois d'Orville et L'Affichard produiront, en collaboration, de nombreuses pièces foraines entre 1735 et 1743. Pendant quelques années encore, les anciens auteurs côtoient les nouveaux. On trouvera ainsi Le Sage et d'Orneval avec *La Princesse de la Chine*, pour la foire Saint-Laurent 1720, mais également dans *Le Corsaire de Salé* et *Les Spectacles malades*. La particularité de cette nouvelle période est de voir arriver, à la tête de l'Opéra-Comique, en tant qu'entrepreneur / directeur, non pas un petit bourgeois, cherchant à investir, mais un homme qui sera à la fois directeur et auteur de nombreuses pièces pour la Foire. Mais il ne restera à la tête de l'Opéra-Comique que quelques

années, et en 1732, à la foire Saint-Laurent, le sieur de Vienne prend la relève. Un long travail reste encore à faire sur cette nouvelle époque : les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires*, offrent à l'Opéra-Comique une place toujours aussi importante. Dès 1728, les frères Parfaict expliquent qu'il « n'y eut point de spectacle à la foire Saint-Germain 1728. Ce qui m'obligea à passer à la suivante »¹. Rappelons-nous l'année 1719 : nos recherches ont montré que bien d'autres spectacles avaient encore lieu à la Foire. Il est fort probable qu'une fois de plus, les frères Parfaict se contentent de nommer l'Opéra-Comique, et que le privilège n'ayant pas été accordé, seules des troupes de danseurs de corde ou de marionnettes représentèrent des pièces, à l'instar de l'année 1719. Les spectacles de marionnettes finiront par ne plus être mentionnés du tout par les frères Parfaict. Il faut également attendre 1740 pour qu'ils mentionnent une troupe de danseurs de corde :

Je croirais manquer au titre de mon ouvrage si je ne parlais pas ici de la grande troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et pantomimes, qui depuis la foire Saint-Germain 1735, représentaient avec tout le succès imaginable, sur le théâtre élevé entre les deux halles couvertes de cette Foire, occupée par Restier et la Veuve La Vigne. Cette troupe, composée de l'élite des meilleurs sujets dans ce genre, ouvrit son théâtre pour la foire Saint-Germain 1740 [...] ².

Petit à petit, le théâtre de l'Opéra-Comique s'institutionnalisant, de moins en moins d'informations sur les autres troupes foraines nous parviendront.

L'autre principal problème lié aux années post 1727 est l'extrême rareté de documents d'archive. Nous avons d'ailleurs constaté une diminution très nette des archives conservées, déjà sur nos dix ans d'analyse. Nous ne savons pas, aujourd'hui, comment expliquer que si peu de minutes de notaires soient retrouvées après les années 1727. Nous avons consulté aux Archives nationales plusieurs dizaines de boîtes susceptibles de contenir des minutes concernant les théâtres forains. Certaines étaient signalées dans la base de données, pour d'autres, nous les avons retrouvées par hasard. Il est possible que des boîtes encore non classées contiennent quelques documents qui pourraient être utiles à qui entreprendrait, dans le prolongement de la thèse d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva et de la présente thèse, de compléter le panorama des spectacles forains de la première moitié du XVIII^e siècle.

Peut-être, en attendant une relève, pourrions-nous toutefois rêver, imaginer les théâtres, à travers la vision romancée des auteurs. Dans *Le Voyage de Monsieur Cléville*, L'Affichard livre les pérégrinations d'un jeune héros découvrant Paris (mais se croyant sur la route de Rome !). Il découvre ainsi le théâtre, et fournit une description de la Comédie-Italienne qui pourrait presque écarter le chercheur de son rêve de vérité scientifique, et le soumettre à la tentation d'y découvrir de nouveaux personnages bien réels :

Il était plus de quatre heures et le monde s'empressait d'entrer à la Comédie. Je brûlais d'un désir secret d'y entrer, mais je craignais de commettre quelque incongruité. Cependant, j'eus assez de force pour triompher de ma faiblesse. Je m'avançais vers le bureau du théâtre, j'y jetai un louis : une personne, très bien faite, qui recevait l'argent, me demanda poliment à quelle place je voulais aller. Je lui répondis : où elle voudrait. Je vois bien, reprit-elle, que Monsieur se destine pour les secondes. [...] Il arriva, en même

1. *MfP*, t. II, p. 43.

2. *MfP*, t. II, p. 143-144. De même, les documents proposés par Campardon après 1727 ne concerne presque que l'Opéra-Comique.

temps, un garçon de café nommé Noyau, qui portait une lumière, des rafraîchissements, et quelques livres de musique³.

Bien qu'il s'agisse de la Comédie-Italienne, nous y retrouvons le petit personnel des théâtres, que nous connaissons mieux désormais, grâce à l'étude des archives notariales. En 1982, Agnès Paul avait consacré sa thèse de l'École des Chartes à une présentation des théâtres de la Foire appuyée en partie sur l'accès à des minutes notariales. Barry Russel et Anastasia Sakhnovskaïa-Pankeeva ont poursuivi son travail. Aujourd'hui, l'essor du numérique modifie radicalement notre accès aux sources et à leur exploitation, mais ne saurait remplacer l'expertise du chercheur et son travail minutieux.

3. Thomas L'Affichard, *Le Voyage de Monsieur Cléville*, Londres, 1750, p. 73. Nous travaillons actuellement à l'édition critique de ce roman.

V Bibliographie

Pièces foraines

1.1 Sources imprimées

BAILLY, Jacques, *Théâtre et œuvres mêlées de Monsieur Bailly*, Paris, Nyon, 1768

CHARPENTIER, *Chanson des Amours de Jupiter et d'Io*, Paris, Lamesle, 1718

FUZELIER, *Les Vacances du théâtre*, Paris, Cavelier et Pissot, 1724

— *Les Quatre Mariamne*, Paris, François Flahaut, 1725

LARGILLIÈRE, *L'Amante retrouvée*, Paris, Pierre Prault, 1728

LE SAGE, Alain-René, D'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Étienne Ganneau, 1721 et 1724 ; Veuve Pissot, 1728 ; Pierre Gandouin, 1731-1737

PIRON, Alexis, *Œuvres complètes*, Paris, Lambert, 1776, t. III à VI

Arlequin et Scaramouche vendangeurs, divertissement, précédé d'un prologue et suivi de Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'île de Barataria, exécuté au grand jeu du Préau de la Foire Saint-Laurent au mois de septembre 1710, s. n., 1711

L'École des jaloux, Paris, G. Valleyre, 1713

La Femme juge et partie, divertissement muet, J. Josse, s. d. [permis d'imprimer : 8 août 1711]

Les Écriteaux pour les plaideurs des scènes muettes, Paris, G. Valleyre, 1712

1.2 Sources manuscrites

Seules les pièces représentées ou écrites entre 1717 et 1727 sont mentionnées.

Conservées à la BnF

BnF, fr. 9312, contient : *Les Disgrâces d'Arlequin*, *Le Fourbe sincère*, *Qui dort dîne*, *La Fiancée du roi de Garbe*, *Les Amours de Jupiter et d'Io*

BnF, fr. 9314, contient : *L'Oracle muet, Les Noces de Proserpine, La Conquête de la Toison d'or, L'Île du Gougou, L'Ombre de la Foire, Magotin, Arlequin barbet, pagode et médecin, Les Captifs d'Alger, La Pudeur à la Foire, La Matrone de Charenton, Les Débris de la Foire*

BnF, fr. 9315, contient : *La Cendre chaude, Le Divertissement comique, Le Mariage du Caprice et de la Fortune, Le Trousseau, Le Déménagement de l'Opéra-Comique*

BnF, fr. 9316, contient : *Olivette juge des Enfers*

BnF, fr. 9331, contient : *Les Deux Pierrots*

BnF, fr. 9333, contient : *Les Adieux de Melpomène*

BnF, fr. 9335, contient : *Le Voyage du Parnasse, Pierrot furieux ou Pierrot Roland, La Gageure de Pierrot, La Vie est un songe, Le Ravisseur de sa femme*

BnF, fr. 9336, contient : *Les Songes, Les Champs-Élysées ou Les Noces de Pluton et Proserpine, Les Stratagèmes de l'Amour, Atys, Pierrot Perrette, L'Audience du temps, Le Camp des amours, Les Songes, Les Dieux travestis, Les Dieux à la Foire, Les Vendanges de Champagne, Le Saut de Leucade, L'Amour et Bacchus à la Foire, Le Bois de Boulogne, La Revue des amours, La Harangue de Polichinelle au public*

BnF, fr. 9339, contient : *Les Mécontents, Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle*

BnF, fr. 9250, contient : *Le Jugement de Pâris et la Foire des Amours*

BnF, fr. 9253, contient : *Les Trois Commères*

BnF, fr. 9522, contient : *Tirésias*

BnF, fr. 25471, contient : *La Reine des Péris, Arlequin barbet, pagode et médecin, La Toison d'or, L'Oracle muet, Arlequin gentilhomme malgré lui, La Pudeur à la Foire, La Matrone de Charenton, Les Vendanges de la Foire, L'Île du Gougou, Les Captifs d'Alger, Les Trois Commères, Magotin, L'Ombre de la Foire*

Conservées à la BHVP

BHVP, 1054 CP 4326, contient : *Tirésias*

BHVP, CP 4335 (liasse chanson) : *Les Champs-Élysées ou Les Noces de Proserpine et Pluton*

Conservées aux Archives nationales

AN AJ 13 1034 (15) : vaudeville du *Déménagement du théâtre ci-devant occupé par les Comédiens-Italiens et à présent réuni au domaine de la Foire*

AN AJ 13 1034 (7) : *Les Bains de Charenton*

Conservées à la Bibliothèque de l'Opéra

Dép. Musique, Rés. th. 8 : *Les Dieux à la Foire*

Dép. Musique, Rés th. B 41, *Le Bois de Boulogne*

1.3 Éditions postérieures à 1850

- AURIAC, Eugène d' (éd.), *Théâtre de la Foire. Recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains*, Paris, Garnier frères, 1878
- CONNON, Derek et EVANS, George (éds.), *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham, Runmede Books, 1996
- CONNON, Derek, *Alexis Piron : L'Antre de Trophonius et La Robe de dissention ou Le Faux prodige*, London, MHRA, 2011
- DRACK, Maurice (éd.), *Le Théâtre de la Foire, la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique : recueil de pièces choisies, jouées de la fin du xvii^e siècle aux premières années du xix^e siècle, avec étude historique, notes et table chronologique*, Paris, Firmin-Didot, 1889. Rééd. Genève, Slatkine, 1970
- LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle (dir.), *Médée, un monstre sur scène : Réécritures parodiques du mythe, 1727-1749*, Espaces 34, 2008
- *Œdipe de Voltaire et Œdipe travesti de Dominique*, Espaces 34, 2002
 - *Le Théâtre-Italien de Gherardi*, t. II, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2019 (édition critique des dix pièces de Delosme de Montchesnay, Fatouville et Regnard)
- MAROT, Guillemette, NAKAYAMA, Tomoko, *La Française italienne de Le Grand, L'Italienne française de Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier, et Le Retour de la tragédie française de Romagnesi*, Espaces 34, 2007
- LURCEL, Dominique (éd.), *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique / Lesage, Fuzelier et d'Orneval ; textes choisis, présentés, établis et annotés par Dominique Lurcel*, coll. Folio théâtre, Gallimard, 2014
- *Théâtre de la Foire au xviii^e siècle*, Paris, UGE, 1983
- RUBELLIN, Françoise (dir.), *Le Théâtre de la Foire : Anthologie de pièces inédites (1712-1726)*, Montpellier, Espaces 34, 2005
- *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies*, Montpellier, Espaces 34, 2007
 - *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2011
- SPAZIANI, Marcello (éd.), *Il teatro della Foire : Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965
- VISSIÈRE, Isabelle et Jean-Louis (éd.), *Alain-René Lesage, Théâtre de la Foire (1715-1726)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000

1.4 Autres œuvres théâtrales

GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre Italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700

— *Le Théâtre Italien ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par la troupe des Comédiens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Guillaume de Luyne, 1694

TRUCHET, Jacques, *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972

Parodies du Nouveau Théâtre-Italien, Paris, Briasson, 1731-1738, 4 vol.

Documents pour servir à l'histoire des théâtres forains

2.1 Journaux

NB. Nous indiquons après les dates le directeur de publication.

Nouveau Mercure galant, Paris, 1714-1716, Le Fèvre de Fontenay

Nouveau Mercure, Paris, 1717-1721, Buchet

Le Mercure, Paris, 1721-1723, Dufresny, Fuzelier, La Roque

Mercure de France, Paris, 1724-1727

2.2 Documents manuscrits divers

Anecdotes de l'Opéra-Comique, Ars. 3534

FUZELIER, Louis, *État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710*, Bibliothèque de l'Opéra, Archives, Théâtres, Paris, Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, I

FUZELIER, Louis, *Opéra-Comique*, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C 6

Mémoires pour le public intervenant dans la cause entre les comédiens français et les farceurs de la Foire, BnF, ms. 6099

Nouveaux mémoires, bibliothèque de l'Opéra, Rés. 611

Recueil des documents manuscrits concernant l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne, l'Académie royale de musique, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. BnF, 3534

Nous ne précisons pas ici les références des minutes de notaires, qui sont détaillées dans le présent volume, p. 47.

2.3 Histoire du théâtre

ARGENSON, René Louis de Voyer, Marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLIII, Institut et musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1966, 2 vol.

— *Rapports de Police (t. 1, 1697-1702 ; t. 2, 1703-1709)*, éd. Mathieu Blot, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. « Sources de l'histoire de France », 2015

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719, 4 parties en 1 volume

CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791 ; documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877

— *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Honoré Champion, 1879

PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743

PARFAICT, Claude, PARFAICT, François, GODIN D'ABGUERBE, Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767-1777

2.4 Sur les archives

CHAULEUR, Andrée, « Les archives notariales. Le minutier central des notaires de Paris », dans *Histoire de la Justice*, n° 6-9, 1995-1996, p. 69-111

MALANDAIN, Gilles, « Les mouches de la police et le vol des mots. Les gazetins de la police secrète et la surveillance de l'expression publique à Paris au deuxième quart du XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juil.-sept. 1995, p. 376-404

MOUREAU, François, (éd.), *Répertoire des nouvelles à la main : dictionnaire de la presse manuscrite clandestine, XVI^e-XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999

Les Archives notariales et le Minutier central, Paris, numéro spécial du « Gnomon » ; *Revue internationale d'histoire du notariat*, bulletin de liaison n° 18, mai, 1980

Sur les théâtres de la Foire

3.1 Sur les théâtres de la Foire en général

AGUILÀ-SOLANA, Irène, « Arlequin gaillard forain », dans *Arlequin et ses masques*, éd. Michel Baridon et Norbert Jonard, Dijon, EUD, coll. « Publications de l'Université de Bourgogne », LXXIII, 1992, p. 59-67

- « Le vin dans le théâtre de la Foire », *Dix-Huitième Siècle*, 1997, vol. 29, numéro 1, p. 211-225
- « L'allégorie en discorde : personnifications antagoniques au Théâtre de la Foire », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2009, vol. 24, 7-24
- ALBERT, Maurice, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900. Réimpression : New York, Burt Franklin, 1970
- ARAGONÈS-RIU, Nuria, « La foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausses pistes », dans *Iconographie théâtrale et genres dramatiques. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, dir. Gilles Declercq et Jean de Guardia, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 39-54
- BEAUCÉ Pauline, « L'exploitation comique d'Orphée au XVIII^e siècle », *Guide pédagogique autour d'Orphée et Eurydice de Gluck*, Académie des Pays de la Loire, sous la direction d'Yves Bourdin, 2011, p. 58-62
- BIZARD, Léon, CHAPON, Jeanne, *La Foire Saint-Laurent et son théâtre, [S. l.]*, 1932, p. 60-85
- BRET-VITTOZ, Renaud, « Instabilités sexuelles et sociales d'Arlequin dans les scènes de métamorphose de *Tirésias*, opéra-comique (Alexis Piron, 1722) », dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, dir. M. Plana et F. Sounac, Dijon, EUD, « écritures », 2015, p. 261-273
- BROCKETT, Oscar G., « The fair theatres of Paris in the XVIIIth century : the undermining of the classical ideal », *Classical drama and its influence, essays presented to H. D. F. Kitto*, London, Methuen and Co, 1965, p. 251-270
- CHAPONNIÈRE, Paul, « Les comédies de mœurs du théâtre de la Foire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1913, p. 828-844
- CONNON, Derek, « Animal Instincts : Homer, Plutarch and La Fontaine go to the fair », *French Seventeenth-Century Literature : Influences and Transformations : Essays in Honour of Christopher J. Gossip*, Berne Peter Lang, 2009, p. 75-90
- « Scène et salle dans le théâtre forain », Derek Connon dans *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, PUPS, 2011
- « The Theatre of the Parisian Fairs and Reality », *Romance Studies*, vol 30, Issue 3, p. 186-192, 2012
- DESLANDRES, Paul, *Le Théâtre de la Foire à Paris pendant la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Picard et fils, 1901 (extrait de *La Revue des études historiques*, mai-juin 1901)
- EVANS, George, « Lesage and d'Orneval's theatre de la Foire, the commedia dell'arte and power », dans *Studies in the "Commedia dell'arte"*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, p. 107-120
- GASPARRO, Rosalba, « La foule et les tréteaux : l'enjeu d'Arlequin au théâtre de la Foire », dans *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 193-199

- GUARDENTI, RENZO, « Il teatro e il suo contesto : le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent », *Biblioteca Teatrale*, 1993, n° 30-32, p. 93-121
- « Le fiere del teatro : percorsi del teatro forain del primo Settecento : con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715 », Roma, coll. Biblioteca teatrale, Bulzoni, 1995
- HEULHARD, ARTHUR, *La Foire Saint-Laurent, son histoire, ses spectacles, avec deux vues de la foire, deux estampes et un fac-similé d'affiche*, Paris, A. Lemerre, 1878. Reproduction : Genève, Slatkine, 1971
- HOSTIOU, JEANNE-MARIE, « Comment la performance peut-elle rapprocher des classiques ? Le cas des *Fables* de La Fontaine au théâtre », Table Ronde du colloque « Dialogue avec la critique dix-septième américaine », dir. H. Merlin-Kajman, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 301-317
- IMPE, JEAN-LUC, *Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Éditions Institut international de la Marionnette, 1994
- KARSKAIA, T. I., *Franzusckij Iarmarocni Teatr (Théâtre de la Foire en France)*, Leningrad-Moskva, 1948
- LAGRAVE, HENRI, « Un marquis à la Foire », dans *Europe*, octobre 1994 (numéro spécial « Le Vaudeville »), p. 18-25
- MARTIN, ISABELLE, « Un lieu dramaturgique protéiforme : les coulisses de la Foire », dans *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France [actes du colloque organisé les 5 et 6 janvier 2006 à l'Université de la Sorbonne par le Centre de recherche sur l'histoire du théâtre]*, éd. Pierre Frantz et Thomas Wynn, Paris, PUPS, 2011, p. 69-81
- *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002
- MARTINUZZI, PAOLA, « Corps muets dans le théâtre de la Foire (1710-1715) : une métaphore éloquente », dans *Le Corps et ses images dans l'Europe du dix-huitième siècle / The Body and its Images in Eighteenth-century Europe*, dir. Sabine ARNAUD et Helge JORDHEIM, Paris, Champion, 2012, p. 73-89
- *Le "Pièces par écriteaux" nel teatro della Foire (1710-1715) : modi di una teatralità*, Venezia, Università Ca'Foscari, 2006
- MEYER, FLORENT, *Le Théâtre de la Foire sous la régence (1715-1723)*, dir. Jacques Truchet, thèse de 3^e cycle, Université Paris IV, 1988
- MONNET, JEAN, *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la Foire*, Introduction et notes par Henri d'Alméras, Paris, Louis-Michaud, [s.d.]
- MOUREAU, FRANÇOIS, « "Arlequin toujours Arlequin" : un type comique délibérément sériel » dans *Séries et variations : études littéraires offertes Sylvain Ménant (10-211)*

- ORSINO, Margherita, « Les errances d'Arlequin : Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », dans *La "Commedia dell'Arte", le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (xvi^e-xviii^e siècles)*, dir. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127
- PAUL, Agnès, « Les Auteurs du théâtre de la Foire à Paris au xviii^e siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartres*, 1983, p. 307-335
- *Les Théâtre des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du xviii^e siècle : 1697-1762*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983
- POROT, Bertrand, « À propos d'un fonds méconnu de Fuzelier : le spectacle de marionnettes de 1722 (troupe, salle, décors) », dans *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, sous la dir. de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, 2015, p. 127-153
- PROU, Fanny, « "À boire, à boire, composerons-nous sans boire ?" La figure du compositeur sur les théâtres de la Foire », colloque international *Le Compositeur dans la littérature*, organisé par Michela Landi, Stéphane Lelièvre, Rosina Neginsky, Marthe Segrestin, Université Paris-Sorbonne, 8-10 décembre 2016, actes à paraître
- « Repenser l'histoire des théâtres du dix-huitième siècle : pour une nouvelle historiographie des théâtres forains », journée interdisciplinaire *Contre-courants*, organisée par Alice Lemer-Fleury, Aurelio Ayala et Françoise Le Jeune, Université de Nantes, 8 juin 2017
- « Personnages ivres sur les scènes foraines : " Le vilain sac à vin ! " », journée d'étude « État d'ivresse : discours et images des corps ivres » organisée par Florence Lotterie, novembre 2017, actes à paraître
- QUÉRO, Dominique, « Avatars du Monde renversé de Lesage et d'Orneval (1718) sur les scènes du xviii^e siècle », dans Lucie Desjardins (dir.), *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft, Actes du colloque de Québec (nov. 2010)*, Hermann, coll. « République des Lettres », p. 195-226
- *Momus Philosophe. Recherches sur une figure littéraire du xviii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995
- « Les audiences de la Folie », dans *Ris, masques et tréteaux, Aspects du théâtre du xviii^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 215-239
- « Ridicules en série au xviii^e siècle : la "pièce à tiroirs", structure récurrente des spectacles forains », dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris, PUPS, 2010, p. 811-822
- RIZZONI, Nathalie, « Féerire à la Foire », éd. Jean Mainil, dans *Le merveilleux comique*, Paris, 2008, *Féeries*, 5, p. 51-77

- « Inconnaissance de la Foire », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, p. 119-151
 - « "Les spectacles de la Foire avant 1750", introduction générale et présentation de six extraits de pièces avec la participation de Jean-Luc Impe pour la partie musicale et les partitions », éd. Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, L'Avant-Scène Théâtre, p. 150-195
 - « De la scène à l'écran au XVIII^e siècle : *Les Petits comédiens* de Charles François Pannard », dans *Iconographie théâtrale et genres dramatiques, mélanges en l'honneur de Martine de Rougemont*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 65-95
 - « La Foire en son miroir ou Les Principes d'une esthétique en action », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle, Mélanges en hommage à David Trott*, éd. Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, 2008, p. 139-162
 - « Peste soit de l'Hélicon... ou Apollon et sa clique au Théâtre de la Foire dans la première moitié du XVIII^e siècle », Actes du colloque « Rire des dieux » (Clermont-Ferrand, 12, 13 et 14 février 1998), études rassemblées par Dominique Bertrand et Véronique Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 307-319
 - « Pleins feux sur la déraison à la Foire avant le règne des Lumières », dans *Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique (actes du colloque du Théâtre national de l'Opéra-Comique à Paris en 2009)*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, p. 229-246
 - « Polichinelle chez la duchesse ou l'ombre de la Foire à la cour de Sceaux », dans *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, éd. Dominique Quéro et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Champion, 2005, p. 21-32
- ROSS, Mary Ellen, « Amazones et sauvagesses : rôles féminins et sociétés exotiques dans le théâtre de la Foire », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1994, vol. 319, p. 105-116
- ROUILLARD, C.D., « Un Arlequin grand vizir joué à Paris en 1687 et ses échos au Théâtre de la Foire », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, 3^e trimestre, 1976, n° 111, p. 203-219
- RUBELLIN, Françoise, « L'écriture des lazzis dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », dans *Revue d'histoire du théâtre*, 2010, n° 245-246, p. 173-183
- « Historiographie des théâtres de la Foire : pour en finir avec le populaire ? », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 70, 2018, p. 209-229
 - « Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l'Ancien Régime » dans *La Double séance : la musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, dir. Michela Landi, Firenze University Press, 2018, p. 73-84

- « Les Arlequins du théâtre de la Foire », dans *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS)*, juin 2005, n° 1, p. 100-103
- « Une singulière collaboration : Destouches et Fuzelier à la Foire (*Le Jaloux*, 1716) », dans *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, dir. Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2013, p. 25-40
- RUBELLIN, Françoise, THOMSEN, Laure, « Redécouvrir les théâtres de la Foire », revue 303, Hors-série Théâtre et danse, juin 2005, p. 40-45
- RUSSELL, Barry, « The Form that fell to Earth : Parisian Fairground Theatre », *Esprit Créateur*, vol. 39, n° 3, 1999, p. 56-63
- « Per una storia della comedia "foraine" », dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, 1963, II, p. 255-277
- *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla « Foire », quattro studi con due testi « forains » inediti e altri testi italiani e francesi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura (Quaderni di cultura francese), 1978
- « Don Juan à la foire », dans *L'Opéra au XVIII^e siècle, Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle le 29-30 avril et 1^{er} mai 1977*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Marseille, diffusion J. Laffitte, 1982, p. 111-139
- STILWELL, Jama, « A New view of the Eighteenth Century "Abduction" Opéra : edification and Escape at the Parisian Théâtres de la Foire », Oxford University Press, Music and Letters, vol. 91, n°1, février 2010, p. 51-82
- STRIKER, Ardelle, « A curious form of protest theatre : the *Pièce à écriteaux* », *Theatre Survey*, 1973 (mai), XIV, 1, p. 55-71
- VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985
- VINTI, Claude, *Alla « Foire » e dintorni : Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1989
- RIZZONI, Nathalie, « Des Routes du monde (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval... à Marivaux », dans *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique, en hommage à Jean Dagen*, réunies par Béatrice Guion, Maria Susana Seguin, Sylvain Menant et Philippe Sellier, Paris, Éditions Honoré Champion, 2006, p. 730-745
- ### 3.2 Sur l'Opéra-Comique et sur l'opéra-comique
- BARTHÉLEMY, Maurice, « L'Opéra-Comique de 1715 à sa fermeture en 1744 », dans *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, dir. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 45-78

- BONCHE, Valérie, *L'Opéra-comique par lui-même, formes et enjeux de la réflexivité dans l'opéra-comique entre 1789 et 1801*, Orages : littérature et culture, 1760-1830, 2009, p. 161-180
- CUCUEL, Georges, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'opéra-comique en France », *L'Année musicale*, 1913, p. 247-282
- *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, F. Alcan, 1914
- FAVRE, Georges, *L'Opéra-comique en France*, Paris, 1945
- FONT, Auguste, *Favart, L'Opéra-comique et la comédie-vaudeville aux xvii-xviii^e siècles*, Paris, Fischbacher, 1894
- GENEST, Émile, *L'Opéra-Comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1925
- GILLE, Anne, *La Scénographie du théâtre forain dans Le théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique de Lesage et d'Orneval*, dir. Martine de Rougemont, Mémoire, Paris 3, 1994
- GOURRET, Jean, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Éditions Albatros, 1983
- LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS éditions, 2002
- MARTIN, Isabelle, « Monsieur l'Opéra-Comique, Madame la Foire et autres personnages, ou pourquoi s'autoreprésenter sur la scène de l'opéra-comique ? », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au xix^e siècle*, sous la direction d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie [Venise], Palazzetto Bru Zane, coll. Perpetuum mobile, 2010, p. 153-161
- PAUL-MARCETTEAU, Agnès, « L'Obstacle favorable ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », *Littératures Classiques*, 21, printemps 1994 (« Théâtre et musique au xvii^e siècle), p. 265-275
- PINTIAUX, Benjamin, « Le monde musulman dans l'opéra-comique du xviii^e siècle : l'itinéraire des Pèlerins de la Mecque », dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (xvi^e-xviii^e siècles)*, dir. Anne Duprat et Émilie Picherot, Paris, PUPS, 2008, p. 303-319
- PROU, Fanny, « Le Déménagement de l'Opéra-Comique : causes et conséquences d'un changement d'espace contraint », journée d'études *La Contrainte au théâtre : l'espace*, organisée par F. Rubellin et L. Thévenet, Nantes, MSH Ange-Guépin, 28 juin 2016
- RIZZONI, Nathalie, « Les dessous de l'Opéra-Comique avant 1750 », dans *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. Pierre Frantz et Sophie Marchand, Desjonquères, « L'Esprit des Lettres », 2010, p. 70-81
- RUBELLIN, Françoise, « Rire et sourire à la naissance de l'opéra-comique : *La Matrone d'Éphèse* de Fuzelier (1714) », dans *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux xviii^e et xix^e siècles*, dir. Charlotte Lorient et Matthieu Cailliez, Lyon, Symétrie, 2016, p. 9-20
- SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, A. Dupret, 1887

THURNER, Auguste, *Les Transformations de l'Opéra-Comique*, Paris, 1865

VENDRIX, Philippe, *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992

3.3 Sur les théâtres de la Foire et les autres théâtres

BERNARDIN, Napoléon-Maurice, *La Comédie-Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris, Éditions de la Revue bleue, 1902

BEAUCÉ, Pauline, RUBELLIN, Françoise, « "Vos pièces sont farcies de Gascons" : enjeux d'une figure comique sur les scènes parisiennes du XVIII^e siècle », dans *Littératures classiques*, 2015/2, n° 87

DESIGNES, Lucette, « L'antiquité au Théâtre de la Foire et sur la scène de Marivaux », *Studi Francesi*, Anno XXXVII – fasc.I. – gennaio-aprile, 1993, p. 15-29

LAGRAVE, Henri, « La Pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4 (1979), p. 408-430

LEPORE, Ilaria, *Le système de la concurrence entre la Comédie-Française, Comédie-Italienne et Théâtres de la Foire et ses effets sur la vie théâtrale au XVIII^e siècle à Paris. Histoire d'un dialogue perdu : le cas des pièces polémiques et des pièces d'automne (1718-1745)*, dir. Pierre Frantz, thèse de l'Université Paris-Sorbonne, 2017

MAROT, Guillemette, *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716-1729*, dir. Françoise Rubellin, thèse de l'Université de Nantes, 2008

MOUREAU, François, « Naissance du type de Pierrot en France : des Italiens aux Foires parisiennes du XVIII^e siècle », dans *Pierrot lunaire, études réunies par Mark Delaere et Jan Herman*, Louvain / Paris, Éditions Peeters, 2004, p. 9-25

PELLETIER, Raymond Joseph, *The Interrelationship between prominent character types in Le Diable boiteux, Gil Blas and Le Théâtre de la Foire by A-R Lesage*, University of Massachusetts, 1984

QUÉRO, Dominique, « Momus et Arlequin », dans *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque de Paris-Artenay (27-30 septembre 1995), Paris, Klincksieck, 1998, p. 95-114

— « Réveillez-vous, belle endormie : statisme et mouvement dans les prologues de pièces comiques au XVIII^e siècle », dans *Statisme et mouvement au théâtre, actes du colloque du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre de l'Université de Paris IV (Paris, 18 mars 1994)*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1995, p. 93-103

RIZZONI, Nathalie, « Être bête et avoir un homme dans la peau, de l'Ancien Théâtre Italien aux scènes de la Foire », dans *L'Homme en animal sur scène, études réunies par Sylvie Perault dans le cadre du Collectif d'Études et de Recherches Pluridisciplinaires Corps et Costumes de scène*, CERPCOS, Colombes, Les éditions du Jongleur, 2008

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Sur les traces des Italiens à la foire pendant les années de disgrâce (1697-1716) », dans les actes du Colloque CESAR 2004, accessible sur le site CESAR à l'adresse <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>

— « Théâtre de la Foire et inspiration italienne : *L'Opéra de campagne* et *La Parodie de Psyché* à la foire Saint-Laurent 1713 », dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle, Mélanges en hommage à David Trott*, éd. Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, 2008, p. 163-196

— *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des italiens et constitution d'un répertoire*, dir. Françoise Rubellin, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, 2013

SPAZIANI, Marcello, « Le origini italiane della comedia foraine », dans *Studi Francesi*, n° 17, mai-août 1962 (anno VI, fasc. II), p. 225-244

— *Gli italiani alla « Foire », quattro studi con due appendici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura (Quaderni di cultura francese), 1982

— « Arlequin, Gilles et Pierrot à l'opéra-comique : résurgences de l'esprit de la Foire et de la Comédie-Italienne au XIX^e siècle (1830-1887) », *Revue de Musicologie*, t. 94, n° 1, 2008, p. 91-137

3.4 Études consacrées à des auteurs précis

ARBEY-SALEMI, Monique, *Le Théâtre d'Alexis Piron ou les avatars d'Arlequin*, dir. Laurent Versini, thèse de l'Université Paris IV, 1993

BAGGIO, Pauline, « The Ambiguity of Social Characterization in Lesage's *Théâtre de la Foire* », *The French Review*, vol. 55, n° 5, avril 1982, p. 618-624

BAHIER-PORTE, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006

BARBERET, Vincent, *Le Sage et le théâtre de la Foire*, Nancy, s. l., 1887

BERTHIAUME, Pierre, « Lesage et le spectacle forain », *Études françaises de l'Université de Montréal*, n°15/ 1-2, avril 1979, p. 125-141

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Études sur le XVIII^e siècle. Lesage*, Paris, 1904

CHAHINE, Loïc, *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus*, dir. Françoise Rubellin, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, 2014

— « Louis Fuzelier librettiste », dans *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, dir. Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion, Paris, Hermann, 2014, p. 121-149

CONNON, Derek, « Piron's Ha-ha revisited », *French Studies Bulletin*, vol. 33, Issue 125, pages 65-68, 2012

CORDIER, Henri, *Essai bibliographique sur les œuvres d'Alain-René Lesage*, Paris, Henri Leclerc, 1910

- DARLOW, Mark, « "Peindre sa voix pour soutenir son rôle" : The use of écriteaux in Lesage's *Theatre de la Foire* and the transgressionary nature of the aesthetic », in L. Duffy and A. Tudor (éd.), *Les lieux interdits : Transgression and French Literature*, Hull, Hull University Press, 1998, p. 114-145
- FABRE, Carole, *La Problématique du jeu et son architecture dans le théâtre de Lesage*, dir. Francesca Canadé Sautman, thèse de doctorat de l'Université de New-York, 2007
- GOBIN, Pierre, « L'Arlequin-Deucalion de Piron : pertinence de l'impertinence », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1980, 192, p. 1478-1486
- GREWE, Andrea, *Lesage et le théâtre de la Foire. Pour un état présent des connaissances*, dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1990, XIV, p. 432-455
- *Monde renversé-théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989
- GUICHEMERRE, Roger, « La Princesse de Carizme de Lesage, l'adaptation d'un conte persan au théâtre de la foire », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, textes réunis et publiés par Yvonne Bellenger, Gabriel Conesa, Jean Garapon et al., Paris, PUF, 1992, p. 371-379
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, « Figures du dramaturge dans *La Métromanie de Piron*. Du topos à l'ethos », dans *Le Dramaturge sur un plateau. Le personnage de l'auteur dramatique au théâtre, de l'Antiquité à nos jours*, dir. C. Thouret. À paraître aux éditions Classiques Garnier
- KAMINA, Annie, « Le théâtre de Lesage et la comedia espagnole », *Revue de littérature comparée*, Paris, 1969, n° 43, p. 305-319
- LE BLANC, Judith, « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiations ? », dans *Le livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, dir. Gérard de Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 173-190
- LEVY, Bernard, *The unpublished plays of Carolet*, New-York, 1931
- LINTILHAC, Eugène, *Lesage*, Paris, Hachette, 1893
- LOUBÈRE, Stéphanie, « Piron ou l'apothéose du poète qui ne fut rien », *Lumen, Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Lumen : travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, Volume 35, 2016, p. 1-17
- MARANDET, Amédée, *Manuscrits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Jorel, 1922
- MARRAGOU, Martine, *Le Personnage d'Arlequin dans le théâtre de la Foire de Lesage*, thèse 3^e cycle, Montpellier, 1977
- MARTIN, Isabelle, « Une pièce manuscrite de Lesage, *L'Histoire de l'Opéra-Comique ou Les Métamorphoses de la Foire* : Un théâtre caméléon », *The French Review*, vol. 70, n° 2, décembre 1996, p. 192-205

- « Usage et esthétique du miroir dans une pièce orientale : *La Statue merveilleuse* de Lesage », *L'Esprit créateur*, vol. 39, n°3, 1999, p. 47-55
- MORAUD, Yves, « Lesage ou l'homme qui rit jaune », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, dir. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 125-140
- QUÉRO, Dominique, « Alexis Piron parodiste ou la "capilotade comique" », dans *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Éditions du CRDP de Bourgogne, 1996
- RIZZONI, Nathalie, « Lesage au coin du bac », *L'École des Lettres*, numéro spécial « Les rapports maîtres et valets dans la comédie du XVIII^e siècle », mai 2000, 91^e année, p. 33-42
- *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000
- ROBINSON, Philip, « Remarques sur les valets de comédie et la Foire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, n° 96
- ROGERS, Vanessa L., GAY, John, « Ballad Opera and the Théâtres de la foire », *Eighteenth Century Music*, 11(2), p. 173–213
- RUBELLIN, Françoise, « Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010) : approches comparées*, dir. Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des Chartes, 2012, p. 267- 279
- « Lesage à la Foire en septembre 1712 : Les Petits-Maîtres », dans *(Re)Lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, p. 41-48
- « Lesage parodiste : un regard critique », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, dir. J. Wagner, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 95-123
- RUNTE, Roseann, « A Tapestry of Sensual Metaphors : The Vocabulary of Lesage's Théâtre », dans *Eighteenth-Century French theatre. Aspects and contexts. Studies presented to E. J. H. Greene*, University of Alberta, 1986, p. 44-51
- « A utopian construct in the Canadian desert. Lesage's experiment in the empowerment of the female », dans *L'Esprit créateur*, Bâton Rouge, 1994, vol. XXXIV, n° 4, p. 18-33
- STRIKER, Ardelle, *The Theatre of Alain-René Lesage*, Columbia University, Diss., 1968
- TROTT, David, « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au théâtre de la Foire », conférence inaugurale du colloque international « Les Théâtres de la Foire (1678-1762) », 28-30 avril 1999, Université de Nantes, publiée sur le site du CETHEFI (www.cethefi.org)
- « A Clash of Styles : Louis Fuzelier and the "New Italien Comedy" », dans *The science of Buffonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*, dir. Domenico Pietropaolo, Toronto : Dovehouse Éditions, 1989, p. 101-115

- « A Dramaturgy of the unofficial stage : the non-texts of Louis Fuzelier », in : *L'Âge du théâtre en France / The Age of theatre in France*, dir. David Trott et Nicole Boursier, Edmonton, 1988, p. 209-218
- « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage écrivain*, dir. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79
- « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 83.4, 1983, p. 605-617

VAN ROOSBROECK, GUSTAVE L., « The source of Piron's Claperman », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 26, n° 8, 1925, p. 233-237

VEREB, Pascale, *Alexis Piron ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV (1689-1773)*, Oxford, Voltaire Foudnation, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 349, 1997

WAGNER, Jacques (dir.), *Lesage écrivain : 1695-1735*, Amsterdam, Rodopi, 1997

3.5 Sur les querelles entre les théâtres

Abbé IRAILH, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres*, Paris, Durand, 1761

BEAUCÉ, Pauline, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », dir. Pierre et Marie-Hélène Servet, Cahier du GADGES n° 9, Lyon, diffusion Droz, 2011, p. 281-305

BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, E. Dentu, 1875

EVANS, George, « Lesage and two Forms of Farce », *Romance Studies*, Swansea, 1984, n° 4, p. 51-54

GOODMAN, JESSICA, HOSTIOU, Jeanne-Marie, LONCLE, Stéphanie, ROUSSILLON, Marine, « Les Théâtres institutionnels (1660-1848). Querelles, enjeux de pouvoirs et production de valeurs », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 261, 2014, 135 p.

HOSTIOU, Jeanne-Marie, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, Armand Colin, 2013 / 2, no 81, p. 107-118

- « Les jeux de la dispute », dans *Scènes de dispute : dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne (xvi^e-xviii^e) / Quarrel Scenes : Dispute and Dramaturgy in French and British Theater (16th -18th centuries)*, dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, Arrêt sur scène / Scène focus, n° 3, 2014, p. 1-9

HOSTIOU, Jeanne-Marie, VIALA, Alain, « Le Temps des querelles », *Littératures classiques*, 2013-2, n° 81

HOSTIOU, Jeanne-Marie, TADIÉ, Alain, *Querelles et création en Europe à l'époque moderne*, à paraître aux éditions Garnier

- LE BLANC, Judith, « La Querelle des Théâtres mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique, colloque international de Reims (19-20 octobre 2006)*, éd. Emmanuelle Hénin, Louvain, Peeters, 2009, p. 169-204
- LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, « 1725, une année de polémique autour des Mariannes. Le cas particulier : Fuzelier vs Piron », dir. P. Servet et M.-H. Servet, *Genres et querelles*, Cahiers du GADGES, n° 9, p. 307-330
- MARTIN, Isabelle, « Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris. Origines et péripéties. Le théâtre de la Foire. La Comédie-Française, les Confrères de la Passion : intérêts, droits, contradictions et privilèges », *Revue d'Histoire du théâtre*, 4^e trimestre, 1997, n° 196, p. 345
- POIRSON, Martial, « Quand les Cabales s'emballent : querelles dramatiques en action et public souverain juge dans le théâtre allégorique (xvii-xviii^e siècles) », dir. Emmanuelle Hénin, *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (xvii-xviii^e siècles)*, Bruxelles, Peeters, 2009, p. 149-169
- RUBELLIN, Françoise, « images of Theatrical Rivalry : Form and Function of the Fair Theatre's Engraved Frontispieces », colloque CESAR, Clark Institute, Williamstown, 13 septembre 2008, publié sur le site CESAR
- « La Française italienne et L'Italienne française (1725) : la propriété artistique en débat », dans *Les Querelles dramatiques à l'Âge classique (xvii^e-xviii^e)*, éd. Emmanuelle Hénin, Peeters, 2010, p. 205-215
 - « Du petit Polichinelle au grand opéra : scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines », dans *Écrire en mineur au xviii^e siècle*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 321-335
- SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Lesage : *La Reine des Péris* », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Lettres françaises, 2005, p. 41-54

3.6 Sur la parodie

- BEAUCÉ, Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Presses universitaires de Rennes, 2013
- « Musique et théâtre : pour de nouvelles perspectives théoriques et méthodologiques à partir de l'exemple de la parodie dramatique d'opéra en France au xviii^e siècle », dans *Musik-Kontext-Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik*, dir. Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Gesa zur Niden, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, p. 197-208
 - « L'envers parodique du magicien d'opéra au xviii^e siècle », dans *Les Scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (xvii^e-xviii^e siècles)*,

- actes du colloque international, 14-16 octobre 2009, Université Stendhal-Grenoble 3, éd. Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Éditions Desjonquères, 2011, p. 302-315
- CARMODY, Francis, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, Berkeley, California, University of California Publication In Modern Philology (16), 1933
- COIGNARD, Julianne, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique », dans *La Folie : création ou destruction ?*, dir. Cécile Brochard et Esther Pinon, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 53-73
- DESVIGNES, Lucette, « La parodie à la foire et au théâtre italien d'après les recueils de Lesage et de Fuzelier », *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, 3-4, p. 279-318
- GEVREY, Françoise, « La Motte et les parodies », *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Emmanuelle Hénin, Louvain, Peeters, 2010, p. 303-316
- IMPE, Jean-Luc, « Parodies baroques et marionnettes », dans *Le Théâtre en musique et son double*, dir. Letizia Norci Cagiano et Delia Gambelli, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 191-200
- LE BLANC, Judith, « "Foire ! l'unique objet de mon ressentiment !" : Appropriations parodiques de Corneille aux XVII^e et XVIII^e siècles », communication au colloque international « Appropriations de Corneille », organisé par Myriam Dufour-Maître à l'université de Rouen, les 15, 16 et 17 octobre 2014, à paraître
- « Aux confins de la parodie : Des Songes et des Ombres, "critiques" d'Atys et d'autres », dans *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, dir. Judith le Blanc et Herbert Schneider, Olms, Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim, Zürich, New York, 2014, p. 305-316
- « L'Opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 415-436
- *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Classiques Garnier, 2014
- « Parodies génériques : la notion de genre à l'épreuve de la parodie d'opéra dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, dir. P. Beaucé et F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 203-217
- LE BLANC, Judith, HERBERT, Schneider (dir.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Hildesheim, G. Olm, 2014
- LEGRAND, Raphaëlle, « Rameau parodié dans les opéras-comiques : la notion d'auteur au risque du vaudeville », dans *The Opera-Comique in eighteenth and Nineteenth Centuries*, éd. Lorenzo FRASSA, Speculum Musicae 15, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 205-220
- LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, « Amadis ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », dans *Ris, masques et tréteaux*.

Aspects du théâtre au XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott, dir. Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 75-102

- « Écrire, jouer et voir des parodies dans les débuts du Nouveau Théâtre-Italien : ce que les parodies des années 1720 nous révèlent », colloque international *La Comédie-Italienne de Paris (1716-1780 : Colloque du tricentenaire)*, (Paris, 15-17 décembre 2016), dir. E. de Luca et A. Fabiano, à paraître
- « Faire rire de Médée au XVIII^e siècle : les métamorphoses parodiques du mythe », revue *Le Paon d'Héra / Hera's Peacock*, n° 6, *Médée*, dir. Florence Fix et Laurence Le Diagon-Jacquin, Éditions du Murmure, 2010, p. 83-95
- « Jouer avec le public : les parodies dramatiques au XVIII^e siècle », dans *Revue TDC (Textes et Documents pour la classe)*, 2017, n° 1110, p. 54-57
- « La Parodie, une écriture de la tension : exemple de la querelle des Mariamnes », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle [actes du colloque international « Écrire en mineur au XVIII^e siècle, un art de la tension ? »]*, ENS-LSH, 11-12-13 octobre 2007], textes réunis par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 437-456
- « Le spectateur dans les parodies foraines et italiennes des tragédies de Voltaire : un public à charmer et à former », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, dir. Franck Salaün, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008, p. 230-251
- « Un cas singulier : la parodie dramatique d'une comédie. Étude de *L'Écosseuse* de Poincette et Anseaume prenant pour cible *L'Écossaise* de Voltaire », *Œuvres et critiques*, XXXIII, 2 (Le Théâtre de Voltaire), dir. Russell Goulbourne, 2008, p. 63-84
- *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancred (1760)*, Paris, Champion, 2006

MENANT, Sylvain et QUÉRO, Dominique (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005

ORLANDO, Vito, « Les parodies d'opéra de Fuzelier au Théâtre-Italien », dans *L'Opéra au XVIII^e siècle : Actes du colloque d'Aix*, Caer, 1982, p. 55-70

PRÉ, Corinne, « La parodie dramatique en vaudevilles de 1715 à 1789 », dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : actes du colloque du Mans*, Tubingen, 1987, p. 265-281

RIZONNI, Nathalie, « La Parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 71-86

RUBELLIN, Françoise, « Calambours et équivoques sur les scènes comiques en France (1660-1760) : une question de "mauvais goût" ? », colloque international *The Dynamics of Wordplay - Interdisciplinary Perspectives / La dynamique du jeu de mots - perspectives interdisciplinaires*, Université de Trêves, Allemagne, 29 septembre 2016

— « La représentation de l’Orient dans les parodies du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire », dans *L’Orient. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, t. I, Dal Settecento al Novecento, 2007, p. 109-126

— « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d’Orneval et Lesage », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-69

— « Stratégies parodiques à la Foire et aux Italiens : le dénouement d’*Atys* de Lully et Quinault », dans *Le Théâtre en musique et son double*, dir. Letizia Norci Cagiano et Delia Gambelli, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 141-190

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Le pantin railleur : Polichinelle dans les parodies d’opéras représentées par les marionnettes de Nicolas I Bienfait », dans *Pratiques du timbre et de la parodie d’opéra en Europe (xv^e-xix^e siècles)*, dir. Judith Le Blanc et Herbert Schneider, Georg Olms Verlag, 2014

TROTT, David, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du xviii^e siècle », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 15-28

— « Réflexion sur les conditions de la parodie d’Opéra en France entre 1669 et 1752 », dans *Le Théâtre en musique et son double*, dir. Letizia Norci Cagiano et Delia Gambelli, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 105-119

Sur la Comédie-Italienne

COURVILLE, Xavier (de), *Un apôtre du théâtre au xviii^e siècle : Luigi dit Lelio*, Genève, Slatkine, 1969

DESBOULMIERS, Jean-Augustin Jullien, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien depuis son rétablissement en France jusqu’à l’année 1769, contenant les analyses des principales pièces et un catalogue de toutes celles, tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre*, Paris, Lacombe, 1769

DIECKMANN, Herbert, « Claude Gillot, interprète de la Commedia dell’Arte », dans les *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, Paris, Société d’Édition « Les Belles-Lettres », 1963, n° 15, p. 201-224

FORSAN, Ola, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du nouveau Théâtre-Italien*, Oxford, Voltaire foundation, 2006

- GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli, edizione critica, introduzioni e note*, Roma, Bulzoni, editore, 1997, 2 vol.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle publiés par Émile Gueullette*, Paris, 1938
- NAKAYAMA, Tomoko, « La stratégie dramaturgique du travestissement dans *Les Amazones Modernes* de Marc-Antoine Legrand », *Academic bulletin*, Kyoto University of Foreign studies, vol. LXX, 2008, p. 209-219
- ORIGNY, Antoine Jean (d'), *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1767
- RUBELLIN, Françoise, « De *L'Île de la Raison* à *L'Île de la Folie* : l'imagination en question », dans *Marivaux et l'imagination*, éd. Françoise Gevrey, Toulouse, Éditions Interuniversitaires, 2002, p. 113-129
- « Trivelin de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », dans *Coulisse*, revue de théâtre de l'Université de Franche-Comté, 2006, p. 237-247
- *Lectures de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Presses universitaires de Rennes, 2009
- SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Quand le public se donne en spectacle : visite de la salle de l'Hôtel de Bourgogne d'après le recueil d'Évariste Gherardi », dans *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2010, p. 121-134

Théorie et histoire du théâtre

- Claude Gillot (1673-1722). Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, textes de Paulette Choné, François Moureau, Philippe Quettier et al., Paris/Langres, Somogy Éditions d'Art / Musée de Langres, 1999
- Le texte de théâtre et ses publics*, textes réunis par Ariane Ferry et Florence Naugrette, Paris, *Revue d'histoire du théâtre*, 2010, trimestre 1, n° 245
- ARAGONÈS-RIU, Nuria, « La représentation du théâtre en images : enjeux des images picturales entre convention et témoignage dans les théâtres populaires du XVIII^e siècle », colloque *L'Imaginaire théâtral : entre images de la scène et pratiques de la lecture*, Institut de recherche en langues et littératures européennes, Université de Haute-Alsace, 2010, actes à paraître
- AUBERT, Charles, *L'Art mimique suivi du Traité de la pantomime*, Paris, E. Meuriot, 1901
- AUBIGNAC, abbé François H. (d'), *Pratique du théâtre*, Champion, 1927
- BARNETTE, Dene, *The Art of gesture, the Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987

- BARON, Pierre, et CONY, Gérard, « Une famille d'opérateurs-marionnettistes : les Briochés », *Histoire des sciences médicales*, tome XL, n° 2, 2006, p. 203-216
- BEAUCÉ, Pauline et WINTER-FROEMEL, Esme (Universität Trier), « Contacts linguistiques et humour verbal dans le théâtre français d'Ancien Régime », colloque international *The Dynamics of Wordplay - Interdisciplinary Perspectives / La dynamique du jeu de mots - Perspectives interdisciplinaires*, Université de Trèves, Allemagne, 29 septembre 2016
- BOURDIN, Philippe, « Théâtre et Révolution : une scène historiographique ouverte », *Annuaire d'études françaises*, Moscou, 2016, p. 208-230
- BRAZIER, Nicholas, *Chroniques des petits théâtres de Paris*, Paris, Allardin, 1837
- BRENNER, Clarence D., *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, Berkeley, California, 1947. Réimprimé « With a New Foreword and an Index by Michael A. Keller and Neal Zaslav », New-York, AMS Press, 1979
- BROOKS, William, « Decrypting the Chronology of Early French Opera », dans *French "Classical" Theatre Today : Teaching, Research, Performance*, éd. Philip Tomlinson, Amsterdam, Atalanta, GA, Rodopi, 2001, p. 39-52
- CHAOUCHE, Sabine (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime : de la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, H. Champion, 2010
- CLARKE, Jan, « Catherine Biancolelli or the wit and wisdom of Colombine », dans *Des lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, dir. Charles Mazouer, Tübingen : Günter Narr, p. 203-217
- *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume One : Founding, Design and Production ; Volume two : the Accounts Season by Season ; Volume Three : the Demise of the Machine Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1998 (vol. I), 2001 (vol. 2), 2007 (vol. 3)
- COLLÉ, Charles, *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807
- DANCIU, Johanna, « Le Vaudeville joue et se joue : allégorie, métathéâtralité et politisation entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, 1^{er} trimestre 2015, n° 265, p. 74-94
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes Sud-Papiers, 2010
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, collection Perspectives littéraires, 1998
- FUCHS, Max, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, préface de Jean Nattiez. Introduction d'Henri Lagrave, Paris, éditions du CNRS, 1933
- GARAPON, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen-Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1957

- GALLERON, Ioana (dir.), *Théâtre et politique : les alternatives de l'engagement*, Rennes, PUR, 2012
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, « La Comédie-Française à l'épreuve de ses frontières (1680-1715) », dans *La Scène et la coulisse dans le théâtre du xvii^e siècle en France, actes du colloque international organisé par le CRHT (Paris IV-Sorbonne) et le Centre for Seventeenth-Century French Theatre (Grande-Bretagne), 5-6 janvier 2006*, éd. Georges Forestier et Lise Michel, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2011, p. 145-160
- « La fabrique des spectacles au miroir des comédies de comédiens. Étude d'une réécriture de *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1685) », dans *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, dir. Mara Fazio et Pierre Frantz, Paris, Desjonquères, 2010, p. 82-95
- « Le spectateur en spectacle : mises en abyme de la réception théâtrale dans l'œuvre de Regnard », dans *Jean-François Regnard*, dir. Dominique Quéro et Charles Mazouer, Paris, Armand Colin Recherche, 2012, p. 235-248
- LA PORTE, Joseph de, CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, *Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, etc.*, Paris, Veuve Duchesne, 1775
- LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris C. Klincksieck, 1972
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Théâtre du xviii^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980
- LOUGH, John, *Paris Théâtre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1965
- MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Lévy frères, 1862
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, CNRS éditions, Arts du spectacle / Spectacle, histoire, société, 1998
- NAKAYAMA, Tomoko, « L'habit ne fait pas le sexe : l'identité et la séduction à travers le travestissement féminin dans le théâtre français au xviii^e siècle », dans *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, coll. Essais, 2007, p. 383-393
- NAUGRETTE, Florence (dir.), « Le texte de théâtre et ses publics », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1^{er} et 2^e trimestres 2010, n^o 245-246
- NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlée d'ariettes ; avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur les différents genres reçus au théâtre*, Paris, Cailleau, 1769
- PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P. G. Le Mercier, 1749
- POIRSON, Martial, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (xvii-xviii^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, « xvii-xxi^e siècles », 2013

- « Un statut socio-économique pour l'auteur de théâtre : Piron et les cinq figures de l'auteur dramatique en société », dans *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, dir. Dominique Quérou et Marie-Emmanuelle Plagniol-Dieval, Bruxelles, Études sur le dix-huitième siècle, n° 33, 2005, p. 205-216
- *Spectacle et économie à l'âge classique : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011
- « Quand l'économie du spectacle se donne en spectacle », dans *Les Coulisses du théâtre au XVIII^e siècle*, dir. Georges Forestier, Paris, Presses de l'Université Paris-La Sorbonne, 2012, p. 161-184

RAVEL, Jeffrey, « Des définitions aux usages : une historiographie du théâtre français au XVIII^e siècle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol. 8, n° 3, 2012, p. 39-52

- *The contested parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999

RICCOBONI, Louis, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738

ROUGEMONT, Martine (de), *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1988

TANG, Guo, « De l'artifice au réalisme : l'évolution des "chinoiseries" théâtrales dans la première moitié du 18^e siècle », dans *Dix-huitième siècle*, 2017/1 n° 49, p. 645-659

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000

TURCOT, Laurent, « De la définition du lieu théâtral populaire : police et spectateurs du boulevard à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2006, 3, n° 231, p. 261-286

VIROLLE, Roland, « Noverre, Garrick, Diderot : pantomime et littérature », *Motifs et figures*, éd. Pierre Clarac, Publications de l'Université de Rouen, Centre d'art, esthétique et littérature, Paris, PUF, 1974, p. 201-214.

WEAVER, John, *A Comparison between two stages*, London, 1702

- *The history of the Mimes and Pantomimes*, London, 1728

5.1 Musique et danse

BALLARD, Jean-Baptiste-Christophe (éd.), *La Clef des chansonniers, ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, notés et recueillis pour la première fois par J-B Christophe Ballard, seul imprimeur du Roi pour la musique et noteur de la chapelle de Sa Majesté, Paris, 1717

BARNES, Clifford R., « Instruments and Instrumental Music at the "Théâtre de la Foire" (1697-1762) », *Recherches sur la musique française classique*, 1965, vol. V, p. 142-168

- BETTENS, Olivier, « Le grand mariage des rimes sous le regard de Poésie et Musique », dans *Musique et poésie française au xvi^e siècle*, Colloque international du CELLF et EA « Patrimoines et langages musicaux », 13-14 mars 2014, à paraître
- COIRAULT, Patrice, *Notre chanson folklorique : étude d'information générale*, Paris, Auguste Picard, 1941
- CONNON, Derek, « Music in the Parisian Fair Theatres : Medium or Message ? », *Journal for 18th Century Studies*, 2008, vol. 3, p. 119-135
- CORNULIER, Benoît (de), « Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de la tradition orale », <http://www.normalesup.org/bdecornulier/>
- « La musique n'est pas dans les paroles : exemples de Verlaine, Baudelaire et Fuzelier », dans *De la musique avant toute chose, notes linguistiques et littéraires, Actes du colloque international de Lecca (2012)*, textes réunis par Giulia d'Andrea, Alessandra Rollo, Maria I. Spagna et Maria Masiello, sous la direction de Barbara Wojciechowska, Paris, L'Harmattan, 2014
- DACIER, E., *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV : Mlle Sallé (1707-1756)*, Pion-Nourrit et cie, 1909
- DEREX, Anne, *La Musique dans le théâtre de la Foire : prémices de l'Opéra-Comique ?*, dir. Anne Surgers, 2010, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Mémoire
- FABBRICATORE, Arianna, *La Querelle des Pantomimes : Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, 2017
- « La danse face aux autres arts : systèmes, modèles et paradigmes esthétiques (xviii^e siècle) », journée d'études *Littérature, peinture et danse aux xviii^e et xix^e siècles*, organisée par Nathalie Kremer (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3) et Edward Nye (Oxford, Lincoln College) université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 22 mai 2017
- « Premiers éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle », colloque international *Observer le théâtre, pour une nouvelle épistémologie des spectacles*, 16-18 novembre 2016, dir. Sandrine Dubouilh et Pierre Katuszewski, Université Bordeaux-Montaigne, à paraître
- GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, Paris, Presses universitaires de Rennes, Que Sais-je ?, 1988
- HEYRAUD, Violaine, MARTINEZ, Ariane, *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, coll. « La Fabrique de l'œuvre », déc. 2015
- LAFORTE, Conrad, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Presses de l'Université de Laval, 1983
- LE BLANC, Judith, « Le recyclage des airs chantés : usages et avantages du vaudeville au xviii^e siècle », dans *Économies du rebut. Poétique et critique du recyclage au xviii^e siècle*, dir. Florence Magnot-Ogilvy et Martial Poirson, Paris, Éditions Desjonquères, 2012, p. 180-199

- « Les vaudevilles issus de l'opéra ou la porosité des frontières entre l'opéra et l'opéra-comique », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, p. 197-209
- « Redonner vie au répertoire en vaudevilles du XVIII^e siècle : contraintes, béances et libertés », *Littérature classiques*, mars 2016, n^o 91, p. 173-186
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et Musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1580)*, Paris, Honoré Champion, 2002
- MARTINUZZI, Paola, « Dans l'atelier d'Industrie, les nouvelles "machines" théâtrales. Danse et allégorie au théâtre de la Foire », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, 1^{er} trimestre 2015, n^o 265
- MARTINUZZI, Paola, « Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. Jean-Noël LAURENTI, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, 4, p. 249-258
- NADEAU, Martin, « Chansons, vaudevilles et ariettes durant la révolution », dans *Revue d'histoire du théâtre*, 4^e trimestre, 2005, n^o 228, p. 373-385
- NAKAYAMA, Tomoko, « Effet des vaudevilles renforçant l'équivoque du travestissement dans les opéras-comiques du théâtre de la Foire : *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* (1715) et *Tirésias* (1722) », *Academic bulletin Kyoto, University of Foreign studies*, vol. LXXV, 2010
- PACKER, Dorothy S., « La Calotte and the French vaudeville », *Journal of the American Musicological Society*, 1970, 21. I, p. 61-83
- POROT, Bertrand, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du Théâtre de la Foire de Lesage et d'orneval (1713-1714) », dans *The Opéra-Comique in the 18th and 19th Centuries*, dir. Lorenzo Frassa, *Speculum Musicae* 15, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 283-329
- « Musique et danse chez les Italiens dans la première moitié du XVIII^e siècle », colloque international *La Comédie-Italienne de Paris (1716-1780 : Colloque du tricentenaire*, organisé par l'Équipe Littérature et Culture Italiennes (ELCI-EA 1496) de Sorbonne Universités dans le cadre de l'ANR CIRESEFI (Paris, 15-17 décembre 2016), à paraître
- PRÉ, Corinne, « L'utilisation des timbres dans les pièces en vaudevilles des théâtres de la Foire », dans *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e*, dir. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 137-147
- RUBELLIN, Françoise, « Airs populaires et parodies d'Opéra : jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, p. 163-176

- « La danse dans les pièces inédites du théâtre de la Foire : une présence sous-évaluée », conférence invitée, séminaire « Genre, styles et goûts : la danse théâtrale en Europe au tournant des Lumières, pour une étude interdisciplinaire des discours critiques sur la danse théâtrale (xvii^e-xviii^e siècles) », coordonné par Arianna Fabbriatore, Labex Obvil, « Discours de la danse », Paris-Sorbonne, 8 avril 2016
- « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du spectacle aux xvii^e et xviii^e siècles (ACRAS)*, n° 3, juin 2008, p. 21-25

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

SCHNEIDER, Herbert, *Das Vaudeville : Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1996

- *Die Opera Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Georg Olms, 1997
- *Timbre und Vaudeville : zu Geschichte und Prolegomena einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, G. Olms, 1999

WAEBER, Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2009

- WAEBER, Jacqueline, CR. de NYE, Edward (dir.), *Sur quel pied danser ? Danse et littérature : actes du colloque [d'Oxford, Lincoln College, avril 2003]*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2005

WILD, Nicole, « Aspects de la musique sous la Régence. Les Foires : Naissance de l'Opéra-Comique », dans *Recherches sur la musique française classique*, 1965, vol. V, p. 129-141

Généralités littéraires et historiques

6.1 Histoire

BARBIER, Muriel, DUVAUCHELLE, Christine, VASSOGNE, Sophie, *Être et paraître. La vie aristocratique au xviii^e siècle*, Paris, Arlys, avril 2015

BARRIÈRE, Jean-François, *Bibliothèque de mémoires relatifs à l'Histoire de France pendant le xviii^e siècle*, Paris, Firmin Didot Frères, 1848

BUVAT, Jean, *Journal de la Régence, 1715-1723, 4, La rue Quincampoix, 1720*, éd. Richard Jouve, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. « Sources de l'histoire de France », 2015

DE GAULE, Jules, *Nouvelle histoire de Paris et de ses environs*, Paris, chez P. M. Pourra frères, 1839

ERLANGER, Philippe, *Le Régent*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », janv. 2015

FARGE, Arlette, *Le Peuple et les choses. Paris au xviii^e siècle*, Paris, Bayard, janv. 2015

NEMEITZ, Jean-Christophe, *Séjour de Paris, Instructions fidèles pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps et argent durant leur séjour à Paris*, Leide, Jean Van Abcoude, 1727

6.2 Littérature générale

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978

JOURDHEUIL, Jean, *L'Artiste, la politique, la production*, UGE, coll. 10-18, 1976

KULLMANN, Dorothea, LALONDE, Shaun, *Réécritures : regards nouveaux sur la reprise et le remaniement de textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval studies, 2015

LANSON, Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », *Revue du mois*, 1910, n° 7, p. 385-413

MOUREAU, François, *De Bonne Main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Paris et Oxford, Universitas et Voltaire Foundation, coll. « Bibliographica », 1993

OLIVET, Pierre-Joseph (d'), *Traité de la prosodie française*, Paris, Gandouin, 1736

PIDERIT, Théodor, *Mimique et physiognomie*, traduit par A. Girot, Paris, Alcan, 1888

RAMAUT, Alban, SABY, Pierre (dir.), *D'un Orphée, l'autre, 1762-1859. Métamorphoses d'un mythe*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, janv. 2015, Burel, Grenoble, Éditions it, fév 2015

REX, Walter E., *The Attraction of the contrary. Essays on the literature of the French Enlightenment*, Cambridge University Press, 1987

ROXANE, Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècle) », dans *Sociétés et représentations*, 2011/1, n° 31, p. 17-33

SERNA, Pierre (dir.), *La politique du rire : satires, caricatures et blasphèmes. XVI^e-XXI^e siècles*, Ceyzérieu, coll. « La chose publique », 2015

STRAUSS, Léo, *La Persécution et l'art d'écrire*, trad. Olivier Sedeyn, Gallimard, coll. Tel, 2009

6.3 Sur la censure

BÉCOURT, Daniel, *Livres condamnés, livres interdits, régime juridique du livre, liberté ou censure ?*, Paris, cercle de la librairie, 1972

BIRN, Raymond, *Royal censorship in 18th century France*, Stanford, Stanford university Press, 2012

BLANGONNET, Catherine, *Recherche sur les censeurs royaux et leur place dans la société au temps de M. de Malherbes*, Thèse de l'École des Chartes, 1975

BRUYÈRE, Claire, TOUILLET-FEYRABEND, Henriette (dir.), *De la censure à l'autocensure*, Paris, PUF, 2006

DUCOMTE, Jean-Michel, *La Censure*, Milan, coll. Les Essentiels Milan, 2007

- HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu, 1862
- HANLEY, William, *A Biographical Dictionary of French Censors, 1742-1789*, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2005 vol. I (A-B)
- HOSTEIN, Hippolyte, *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des auteurs, 1867
- KRAKOVITCH, Odile, « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? », Médias 19 (en ligne), Publications, dir. Olivier Bara et Marie-Eve Thérenty, *Presse et scène au XIX^e siècle*, medias10.org
- *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens, 1835-1906 : inventaire des manuscrits de pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2003
- LAYA, Jean-Louis, *Un mot sur M. Le Directeur de l'imprimerie et de la librairie ou abus de la censure théâtrale*, Paris, Pélicier, 1819
- NEGRONI, Barbara (de), *Le Travail des censeurs au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996
- VIOLLET, Catherine ; BUSTARRET, Claire, *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS, 2005

6.4 Sur l'édition et les manuscrits

- BONNET, Jean-Claude, « L'édition de texte au-delà des anciens clivages : l'exemple de Louis Sébastien Mercier », *Dix-huitième siècle*, n° 46, 2014
- CONTAT, Michel, *L'auteur et Le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991
- FERRAND, Nathalie, « Transparences accrues, la génétique des textes et les lumières », *Revue Dix-huitième siècle*, n° 46, 2014, p. 139-152
- ÉBERLE-SINATRA, Michael, VITALI ROSATI, Marcello, *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014
- FRAISSE, Luc, « Le manuscrit littéraire. Son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours », *Travaux de littérature*, Vol. XI, Paris, Klincksieck, 1998
- GERMAIN, Marie Odile, THIBAUT, Danielle (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, BnF, 2001, p. 25-32
- GUILBAUD, Alexandre, PASSERON, Irène, BARRELLON, Vincent, FERRET, Olivier, « Éditer l'Encyclopédie au XXI^e siècle : un projet d'édition numérique critique et collaborative », dans *Dix-huitième siècle*, 2014/1, n° 46, p. 153-166
- LEBRAVE, Jean-Louis, GRÉSILLON, Almuth, *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles : Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS, 2000
- LERICHE, Françoise, MEYNARD, Cécile (dir.), *De l'hypertexte au manuscrit : l'apport et les limites du numérique pour l'édition et la valorisation de manuscrits littéraires modernes*, Grenoble, Ellug, 2008

- MOUREAU, François, *La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des lumières. Préface de Robert Darnton*, Paris, PUPS, 2006, coll. Lettres françaises
- SACQUIN, Michel, « Les manuscrits littéraires du xvii^e siècle à la Bibliothèque nationale de France », *Genesis*, 34, 2012, mis en ligne le 10 avril 2014
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie*, dans *Littérature*, n° 138, 2005, p. 97-118
- VIALA, Alain, « L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire », dans *L'Auteur et le manuscrit, textes rassemblés et présentés par Michel Contat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 95-118

Sciences du numérique

- BURNARD, Lou, « Du Literary and linguistic computing aux Digital Humanities : retour sur 40 ans de relations entre sciences humaines et informatique », dans *L'Édition électronique ouverte*, Marseille, Cléo, 2009, p. 45-58
- GRANET, Adeline, « Analyse automatique de documents manuscrits anciens : de l'image au langage », Nantes Machine Learning Meetup, 5 décembre 2016
- « Analyse automatique de la Comédie-Italienne de Paris au xviii^e siècle : de l'image au langage, CNRIUT 2016 - session poster, 8/9 juin 2016, IUT de Nantes
 - « Transfert de connaissance pour l'analyse des registres manuscrits de la Comédie-Italienne au xviii^e siècle : de l'image au langage », journée thématique *Traitement Automatique du Langage et Analyse de Documents (TALADOC)*, Nantes, 2 juin 2017
 - MORIN, Emmanuel, MOUCHÈRE, Harold, QUINIOU, Solen, VIARD-GAUDIN, Christian, « Étude préliminaire de reconnaissance d'écriture sur des documents historiques », RJCRI Recherche d'Information et Applications) - session poster, 29-31 mars 2017
- LECA-TSIOMIS, Marie, « Du bon usage de l'informatique dans la recherche littéraire et historique », *Dix-huitième siècle*, 2014/1, n° 46, p. 189-202
- ROMAIN-JIMENEZ, Geoffrey, « Transfert de connaissance pour la détection non supervisée de structures dans les registres comptables de la Comédie-Italienne du xviii^e siècle », Symposium International Francophone sur l'Écrit et le Document (SIFED), Nantes, 1^{er} juin 2017
- RUBELLIN, Françoise, « Modélisations de théâtre : le numérique et les contraintes spatiales », journée d'études *La contrainte au théâtre : l'espace*, organisée par F. Rubellin et L. Thévenet, Nantes, MSH Ange-Guépin, 28 juin 2016
- Table ronde : « Théâtre et humanités numériques. Bilans et perspectives ». Modérateur : Christophe Schuwey (FNS/Lausanne et Fribourg). Intervenants : Françoise Rubellin (Nantes - CIRESEFI), Paul Fièvre (OBVIL), Christopher Morse (Harvard), Maria Comsa (Stanford), Colloque *La scène des théâtres de société. Des Lumières aux*

humanités numériques, org. Valentina Ponzetto, Université de Lausanne, 27-28 avril 2017 (<http://www.theatresdesociete.ch/>)

RUBELLIN, Françoise, FRANÇOIS, Paul, « Le Théâtre du XVIII^e siècle, plus vivant que jamais », *The Conversation*, The Conversation France, 2018, en ligne

ZHUOYAO, Zhong, PAN, Weishen, MOUCHÈRE, Harold, VIARD-GAUDIN, Christian, « SpottingNet : Learning the Similarity of Word Images with Convolutional Neural Network for Word Spotting in Handwritten Historical Documents », International Conference *Frontiers in Handwriting Recognition (ICFHR)*, 23-26 octobre 2016, Shenzhen, Chine, 2016. HAL

Dictionnaires, répertoires et outils de recherche

8.1 Répertoires et dictionnaires de théâtre

BRUNET, Charles, *Table des pièces de théâtre décrites dans le Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*, Paris, E. Rahir, 1914

CARMODY, Francis, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, Berkeley, California, University of California Publi. In *Modern Philology* (16), 1933

CHAMPFORT, Sébastien Roch Nicolas, LAPORTE (de), Joseph, *Dictionnaire dramatique*, Paris, 1776

GOIZET, Jules, BURTAL, A., *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger, alphabétique, biographique et bibliographique, depuis l'origine du théâtre jusqu'à nos jours*, Paris, chez les auteurs, 1867

LACROIX, Paul, *Bibliothèque de Pont de Vesle, augmentée et complétée par les soins du bibliophile Jacob*, Paris, administration de l'Alliance des arts, 1846

LACROIX, Paul, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne, catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile*, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, Réédition : Graz, 1969

LA PORTE, Joseph de, CHAMPFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776

LÉRIS, Antoine (de), *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, Jombert, 1763

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, Prault, 1733

8.2 Dictionnaires de langue

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard, 1694 à Paris, Veuve de Bernard Brunet, 1762

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, J. Mossy père et fils, 1787-1788

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690

LE ROUX, Philibert Joseph, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Le Cène, 1718

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1877

NICOT, Jean, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs remarques sur la langue française*, Genève, Jean German Widerhold, 1680

8.3 Sites Internet

Projet Agon (La dispute : cas, querelles, controverses et création à l'époque moderne) : www.agon.paris-sorbonne.fr

Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime (CESAR) : <http://www.cesar.org.uk>

CETHEFI : www.cethefi.org

Dictionnaires des XVII^e, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles français : <http://artfl-profect/uchicago.edu/node/17>

Gallica, bibliothèque numérique de la BnF : <http://gallica.bnf.fr>

Gazetier universel : <http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/>

Theaville, base de données théâtre et vaudevilles : <http://theaville.org>

Table des matières

Introduction	5
Abréviations et conventions	17
I Les pièges de l'historiographie : réévaluation des sources	19
1 Écrire l'histoire foraine au xviii ^e siècle	20
1.1 Nicolas Boindin : un spectateur assidu	20
1.2 Les frères Parfaict, « pères » de l'histoire foraine	22
1.3 D'autres histoires du théâtre au xviii ^e siècle	27
1.4 Les sources secondaires manuscrites	29
2 Repenser l'histoire foraine aujourd'hui : le retour aux sources primaires	34
2.1 <i>Le Mercure de France</i>	34
2.2 Les procès-verbaux de Police	36
2.3 Les gazetins de la Police secrète	38
2.4 Le Minutier central	39
II Calendrier forain des années 1717-1727	51
1 Avant le retour des Italiens	53
2 Année 1717	56
3 Année 1718	67
4 Année 1719	92
5 Année 1720	96
6 Année 1721	103
7 Année 1722	122
8 Année 1723	135
9 Année 1724	141
10 Année 1725	150
11 Année 1726	165
12 Année 1727	186
III Une réception parcellaire du répertoire	193
1 Du <i>TFLO</i> à « l'autre répertoire »	196
1.1 Un choix d'auteurs orienté ?	196

1.2	Vers l'hégémonie d'une « forme genre » : l'opéra-comique	203
2	Les critères de sélection	208
2.1	Effacer le théâtre italien	209
2.2	« Des pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond »	224
IV Un répertoire mouvant		231
1	Mobilité matérielle : des éditions-adaptation, des manuscrits concurrents	231
1.1	Les preuves de réécriture dans le <i>TFLO</i>	231
1.2	Piron et les réécritures de ses pièces pour l'édition	238
1.3	Charpentier et <i>Les Amours de Jupiter et Io</i>	241
1.4	Des manuscrits concurrents : les Ms. BnF, fr. 25471	243
2	Mobilité contextuelle : censure et contrainte institutionnelle	245
2.1	Suppression de privilèges	245
2.2	Censure	250
3	Mobilité diachronique : les reprises tardives	254
3.1	<i>Le Monde renversé</i> : de Le Sage à Anseaume, d'Anseaume à Gluck	256
3.2	<i>La Statue merveilleuse</i> : adaptation et évolution en France	261
3.3	<i>Le Claperman</i> , une fortune insoupçonnée de la pièce : l'adaptation en Hollande	265
3.4	Des <i>Chimères</i> aux <i>Espaces imaginaires</i>	267
Conclusion		271
V Bibliographie		275
1	Pièces foraines	275
1.1	Sources imprimées	275
1.2	Sources manuscrites	275
1.3	Éditions postérieures à 1850	277
1.4	Autres œuvres théâtrales	278
2	Documents pour servir à l'histoire des théâtres forains	278
2.1	Journaux	278
2.2	Documents manuscrits divers	278
2.3	Histoire du théâtre	279
2.4	Sur les archives	279
3	Sur les théâtres de la Foire	279
3.1	Sur les théâtres de la Foire en général	279
3.2	Sur l'Opéra-Comique et sur l'opéra-comique	284
3.3	Sur les théâtres de la Foire et les autres théâtres	286
3.4	Études consacrées à des auteurs précis	287
3.5	Sur les querelles entre les théâtres	290
3.6	Sur la parodie	291

4	Sur la Comédie-Italienne	294
5	Théorie et histoire du théâtre	295
5.1	Musique et danse	298
6	Généralités littéraires et historiques	301
6.1	Histoire	301
6.2	Littérature générale	302
6.3	Sur la censure	302
6.4	Sur l'édition et les manuscrits	303
7	Sciences du numérique	304
8	Dictionnaires, répertoires et outils de recherche	305
8.1	Répertoires et dictionnaires de théâtre	305
8.2	Dictionnaires de langue	305
8.3	Sites Internet	306

Titre : Pour une nouvelle historiographie foraine.
Constitution, analyse et édition d'un répertoire (1717-1727)

Mots clés : théâtre de la Foire ; historiographie ; monologue ; pantomime ; marionnettes ; répertoire ; opéra-comique

Résumé : Dans la première moitié du dix-huitième siècle, les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent sont régulièrement accusés d'enfreindre le monopole de la Comédie-Française et inventent toutes sortes de stratagèmes pour pallier les interdictions de dialoguer, de parler français, et même de paraître sur scène : pièces en monologues, en jargon, en pantomime précèdent le développement des marionnettes. Les exigences de l'Académie royale de musique conduisent à la création des pièces par écrits et de l'opéra-comique. Malgré la popularité de ces spectacles, la diversité du répertoire produit sous la contrainte est mal connue : la célèbre anthologie de Le Sage et d'Orneval a biaisé la connaissance et la réception du théâtre de la Foire.

Nous nous attachons à éditer une trentaine de pièces et à analyser tout ce qui a été écarté, que nous nommons « l'autre répertoire ». C'est aussi l'histoire du théâtre forain que nous entendons reconstruire pour la période 1717-1727, en nous appuyant sur de nombreuses archives méconnues, comme les minutes notariales. Dresser un calendrier permet de repenser l'historiographie foraine et de fixer à 161 les pièces jouées après le retour des Comédiens-Italiens et avant le début de Pontau à l'Opéra-Comique.

Title: For a new historiography of the *Théâtres de la Foire*.
Creation, analysis and publication of the repertoire (1717-1727)

Keywords : théâtre de la Foire; historiography; monologue; pantomime; puppet; repertoire; opéra-comique

Abstract: In the first half of the eighteenth century, the theaters of the Saint-Germain and Saint-Laurent fairs were frequently accused of challenging the monopoly of the Comédie-Française, and they had to find all kinds of strategies to overcome prohibitions against dialogue, speaking French, and even appearing in scenes: plays with monologues, jargon, pantomimes, preceded the development of puppets. The requirements of the French Royal Academy of Music lead to the creation of new genres such as the *pieces par écrits* or the *opéra-comique*. Despite the popularity of these shows, the rich diversity of the repertoire that was produced in spite of the academic restrictions, is poorly known: the famous anthology of Le Sage and d'Orneval tainted the way the Fair theatre has been known and received.

In this thesis we will attempt to edit around thirty plays and to analyse everything that was ruled out, which we call the "other repertoire". It is also the history of the Fair theatre that we intend to rebuild for the period between 1717 and 1727, relying on many unknown archives, such as notarial protocols. Setting up a calendar allows us to rethink the fairground historiography and to set at 161 the number of plays performed after the return of the Italian actors and before Pontau's beginning at the Opéra-Comique.

